

GIOVANNA MARIANI

La condizione dell'uomo di teatro nel "Romant comique" di Scarron

Firenze, La Nuova Italia, 1973

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 68)

Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5). Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;
- l'opera non sia usata per fini commerciali;
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.

Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI MILANO

LXVIII

SEZIONE A CURA DELL'ISTITUTO DI LINGUE
E LETTERATURE NEOLATINE

4

GIOVANNA MARIANI

LA CONDIZIONE DELL'UOMO DI TEATRO
NEL "ROMANT COMIQUE" DI SCARRON



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1973 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: gennaio 1973

*Alla luminosa memoria
di mio padre*

INDICE

Introduzione	p.	1
I - La società francese nella prima metà del Seicento		7
II - Teatro e società		18
III - Destin attore nuovo		31
IV - Il movente di una scelta		45
V - Una tecnica di recitazione		61
VI - Coesione interna della compagnia e solidarietà professionale		70
VII - La figura morale dell'attore e dell'attrice		88
VIII - Gli attori e le autorità civili		101
IX - I nobili e gli attori		106
X - Il « Terzo Stato » e gli attori		121
XI - Il clero e gli attori		130
Conclusione		141

INTRODUZIONE

È difficile, una volta portata a termine la lettura del *Romant* scarroniano liberarsi dall'impressione che l'autore abbia deliberatamente lasciato ai margini la vita propriamente teatrale degli attori di giro, protagonisti del romanzo, per mettere invece in risalto la loro vita fuori della scena, la loro esistenza di persone n o r m a l i , che rifiutano di sentirsi escluse, in virtù del tradizionale e persistente timore che la loro presenza ingenera, dal sistema di interazioni della società globale, di veder limitata alle proprie prestazioni professionali la possibilità di interagire con gli altri membri della società, il che sottintendeva, da parte della stragrande maggioranza delle persone con cui gli attori venivano a contatto, la ferma convinzione che l'attore stesso dovesse trovarsi sempre in uno stato di totale disponibilità nei confronti dei membri più o meno integrati del sistema sociale entro il quale gli attori si muovevano.

Al di là della trasposizione romanzesca e della deformazione burlesca è possibile individuare una trama deliberatamente tessuta dall'autore¹, a maglie molto larghe, per far sí che essa raggiunga il suo scopo di tener desta lungo tutto l'arco della narrazione l'attenzione del lettore sulla realtà storico-sociale che gli si vuol sottoporre, pur senza troppo interferire con l'andamento del racconto, che doveva essere libero nella forma e nell'invenzione, per venir incontro alle aspettative di chi legava il nome di Scarron al burlesco, e nel contempo spaziare da un

¹ Scarron, a proposito delle *incommoditez du mestier*: « Il y a bien d'autres choses à dire sur ce sujet; mais il faut les mesnager, et les placer en divers endroits de mon livre pour diversifier » (Paul Scarron, *Le Romant comique*, in *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, I 8, p. 551).

avvenimento sorprendente ad un altro, per non deludere i divoratori di romanzi.

Scarron ha reagito il piú delle volte con tocco insolitamente leggero, che stupisce piacevolmente chi conosca le punte di insopportabile stucchevolezza che la sua produzione burlesca è riuscita a raggiungere, contro la situazione di permanente *anormalità* in cui la categoria degli attori, a dispetto di tutto, continuava ad essere relegata. Come una persona che da impulsiva che era diventi improvvisamente controllatissima, per non compromettere una causa cui tiene parecchio e che richiede freddezza e abilità di mosse, Scarron ha saputo, in quei punti del *Romant comique* in cui combatte quasi allo scoperto la sua battaglia a favore degli attori, conservare una sobrietà di tono ed una persuasività di accenti che spiccano per contrasto nella esagitata e caricaturale atmosfera in cui il lettore si trova tuffato.

L'ambiguo titolo *Romant comique*, romanzo comico, atto a suscitare il riso, ma anche romanzo dei comici, degli attori, introduce l'ambivalenza di intenzioni che è sottesa alla stesura del romanzo stesso. Scarron, tornato a Parigi dal suo esilio nel Maine, trova modo, scrivendo il *Romant*, di conciliare mirabilmente utile e dilettevole: procurarsi del denaro, di cui è sempre alla disperata ricerca, e togliersi la soddisfazione di ridicolizzare a dovere i provinciali, mettendo nel contempo in buona luce gli attori, vittime come lui della goffaggine e della petulanza di quelli. Rappresentare, ad esempio, le attrici della compagnia assediata da un gruppetto di begli spiriti di provincia, e costrette a subire col sorriso sulle labbra i loro sciocchi discorsi, serve egregiamente a visualizzare una situazione tipica di una professione che condanna ad una perpetua disponibilità².

Il ridicolo dunque investe il provinciale, non l'attore; siamo in presenza di una situazione comica di duplice natura, con duplice segno: positivo per quel che attiene all'effetto di comicità suscitato dalla goffaggine dei provinciali, negativo perché coinvolge una *persona comica* che vede annullato il suo diritto a manifestare noia o insofferenza. D'altronde anche i frequenti accenni dell'autore alla vita interna della compagnia, da cui l'ambiente provinciale rimane escluso, ci impediscono di attribuirgli l'intenzione di servirsi degli attori solo come di agenti catalizzatori utili a mettere in evidenza lo scarso uso di mondo dei provinciali.

² *Le Romant comique* cit., I 8, pp. 550-551. Nelle successive citazioni il *Romant comique* verrà designato con le sole iniziali: R C.

Scarron, fortunato autore teatrale, abituato da sempre al commercio con gli attori e le attrici, ha scelto la strada migliore per attirare su di loro le simpatie di chi legge: li ha rappresentati con obiettività, coi loro difetti e le loro virtù, senza cadere nell'oleografia, come fece più tardi lo Chappuzeau, che finì in tal modo col togliere credibilità anche alle verità più provate. È necessario però premettere subito che Scarron, quando accenna ai più comuni difetti degli attori, non si riferisce a quelli che compaiono nel *Romant* (eccezion fatta per la Rancune) ma agli attori del suo tempo in generale; anzi, i protagonisti dell'opera scarroniana ci paiono a volte fin troppo perfetti (specialmente l'Etoile) ed è sorprendente constatare come proprio Scarron, che afferma che taluni eroi di romanzo sono tanto perfetti da diventar stucchevoli, incappi nello stesso inconveniente. È però la natura composita del suo romanzo che rende possibili simili incongruenze; l'Etoile, ad esempio, si è fatta attrice al solo scopo di far perdere le proprie tracce, nel romanzo essa è prima di tutto l'amata compagna di Destin, il capocomico, l'eroina (alquanto passiva) di una serie di avventure rocambolesche, fughe e rapimenti, che l'autore aveva confezionato appositamente per quei lettori che ammiravano « ces Heros imaginaires de l'antiquité qui sont quelquefois incommodés à force d'estre trop honnestes gens »³.

Il segreto di Scarron è la s i m p a t i a con gli attori, simpatia che nasce da una concreta esperienza professionale: la condanna che colpiva la gente di teatro coinvolgeva anche gli autori. Egli ha tessuto nel suo romanzo una trama di riferimenti a persone, fatti e situazioni preziosa per chi voglia tentar di scoprire che posto realmente occupi l'attore, o più in generale l'uomo di teatro, nella complessa realtà sociale della Francia della prima metà del secolo XVII. Anche i diversi piani cronologici che nell'opera si sovrappongono e si intersecano servono al disegno scarroniano: l'unico attore della compagnia che si distingue per disonestà e cinismo, la Rancune, appartiene alla vecchia guardia, ormai in via di estinzione, degli attori « filous » di cui parla Tallemant des Réaux; l'arco di tempo che il *Romant* abbraccia è stato denso di avvenimenti nella storia di Francia e nella storia del teatro francese. Non si contano le prese di posizione pro e contro il teatro e chi del teatro e nel teatro vive; lo potremmo chiamare il periodo delle buone intenzioni: in esse Scarron ha creduto ed è morto prima di vederle inaridire.

³ R C, I 21, p. 645.

Si può fondatamente pensare che ben tre epoche siano evocate e a volte sovrapposte nel *Romant comique*:

- (1) quella del primo quarto del XVII secolo (rappresentazione di *Roger et Bradamante* di Garnier, ricordata dalla Caverne; diverse evocazioni di Hardy e di Théophile, quest'ultimo grazie ai gusti ritardatari di Ragotin);
- (2) quella del trionfo del Cid (oltre ai numerosi riferimenti elogiativi a Corneille, compaiono la *Marianne* di Tristan l'Hermite, il *Soliman* di Mairet. Quest'epoca è altresì individuata dal nuovo gusto per le unità e le *bienséances* opposto da Destin a Ragotin);
- (3) quella degli anni 1647-1651 (richiamo a *Dom Japhet* dello stesso Scarron, a *Nicomède*. Segni della crisi drammatica nei pressi della Fronda).

Tutte le parti del romanzo attinenti al punto (3), se consideriamo valida l'ipotesi dello Chardon, secondo il quale gli avvenimenti reali del *Romant* sono compresi nel periodo 1634-1641, costituiscono altrettanti anacronismi. Ne risulta un quadro diacronico della situazione teatrale francese di estremo interesse. Infatti, se teniamo sempre presente che in questa opera si intersecano e si sovrappongono tre differenti epoche teatrali, anche il problema della posizione che l'attore occupa nella società, nei suoi molteplici aspetti (estrazione sociale dell'attore, atteggiamenti di rifiuto o di accettazione condizionata della società nei suoi confronti, organizzazione interna della compagnia e suoi rapporti con gli eventuali protettori) ci si presenta in modo differenziato. Esso cioè si articola in una triplice serie di problemi che, uguali nella sostanza, si trovano a dover essere prospettati su piani temporali diversi, con tutte le implicazioni di ordine culturale che ciò comporta, nel senso dell'innovazione nel campo dei valori, soprattutto morali, che in questo stesso arco di tempo si son venute affermando, pur tra forti resistenze.

Scarron, uomo di teatro di formazione parigina, pare aver voluto con questo suo romanzo gettare le basi per l'affermarsi anche fra gli attori francesi dell'immagine del *comico virtuoso* di stampo italiano, quello che nella *Supplica* di Niccolò Barbieri viene presentato come perfetto *bonnête homme*, degno di vivere a contatto di principi e monarchi, in grado di servire da modello al pubblico di fronte al quale agisce.

Nella Francia di Luigi XIII e di Richelieu l'*honnête homme*, l'uomo perfettamente socievole pur nei limiti sempre più esigui di libertà che la società gli riserva, è un modello umano che comincia il suo cammino verso la piena consacrazione. Creando la figura esemplare dell'*attore-honnête homme* Scarron ha calato in un unico personaggio tutte le caratteristiche e le qualità che gli parevano indispensabili perché in Francia attori francesi potessero raggiungere quel prestigio che nasce dalla differenziazione sempre più netta dai *comici viziosi*, quegli stessi che tutti i difensori italiani del teatro, dal Cecchini all'Andreini al Barbieri bollano con la più dura condanna. L'enorme successo che la Corte ed il pubblico francese decretavano alle compagnie italiane, la esistenza fra gli attori di queste compagnie di abili e colti difensori dell'arte loro, devono aver notevolmente influito sulla visione scarroniana della questione anche se dal *Romant* sono del tutto assenti accenni alle manifestazioni della civiltà teatrale d'Oltralpe, ed anche se nell'area francese la figura dell'*attore-honnête homme* assume un valore politico ben preciso, di consacrazione di un modello di comportamento tendente all'integrazione, laddove nel caso dell'attore italiano l'*honnêteté* non preclude all'uomo di teatro la possibilità di innovare con estrema libertà, salva restando l'esigenza di orientare costantemente il proprio operato verso il polo della virtù e non verso quello del vizio.

I
LA SOCIETÀ FRANCESE
NELLA PRIMA METÀ DEL SEICENTO

Se si considerano le visioni del mondo come espressioni delle sottoculture dei vari gruppi che compongono una società, ne discende plausibilmente, ove si voglia giungere a delineare le più importanti visioni del mondo che hanno informato di sé il clima culturale di una determinata società globale in un dato periodo, l'opportunità di prendere in primo luogo in esame quella società stessa nel suo modo di stratificarsi, di considerare, nonché i gruppi che la compongono presi uno ad uno, anche i rapporti che fra di essi in essa si stabiliscono¹. Inoltre, anche se nella Francia del '600 le definizioni economiche sulle quali noi fondiamo le distinzioni sociali contemporanee non hanno lo stesso potere determinante, è nondimeno evidente che la stratificazione socio-economica si inserisce come voce importantissima in un discorso riguardante una società che si è andata profondamente trasformando proprio sotto l'azione di sostanziali mutamenti delle sue strutture economiche.

Nella società alto-medioevale francese il tessuto connettivo della stessa è costituito dai legami personali e territoriali che noi evochiamo

¹ Per il concetto di *visione del mondo* ci siamo rifatti principalmente agli scritti del primo Lukács (*La teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1962), sviluppati poi da L. Goldmann in varie opere (*Scienze umane e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 1961; *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955; *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964). In questi autori si trova tuttavia una correlazione assai stretta fra *visione del mondo* e classi sociali in senso marxiano: noi abbiamo usato una terminologia meno ristretta ponendo le *visioni del mondo* in relazione genericamente a gruppi sociali rilevanti, cosa che ci sembra, in fondo, essere stata fatta anche dallo stesso Goldmann perché, in realtà, le classi da lui identificate (*Le dieu caché* cit.) sono più propriamente dei gruppi i quali nella loro evoluzione successiva si coaguleranno in classi.

nei concetti di vassallaggio e signoria, e dai legami territoriali della parrocchia. Ma già nel corso del Medio Evo questi legami si allentano di fronte all'instaurarsi di un nuovo tipo di rapporti, che vengono stabiliti non fra gli ordini, ma fra i gruppi sociali. Questo processo evolutivo si accelera nel corso dei secoli XVI e XVII; gli altri legami sussistono in parte svuotati del loro contenuto, mentre i rapporti fra i gruppi balzano in primo piano come elementi costitutivi delle relazioni sociali più rilevanti. Il re continua a convocare gli Stati, rivolgendosi al clero, alla nobiltà, al Terzo Stato, ma gli ordini che essi rappresentano non rispecchiano più la realtà sociale come si è venuta configurando attraverso un lungo processo di trasformazione; lo schema sociale medioevale di una giustapposizione gerarchica di stati ha perduto gran parte del suo significato.

Già alla fine del secolo XVI ed all'inizio del XVII i gruppi costituiscono degli embrioni di classi sociali, per il loro genere di vita, la loro organizzazione e la loro (più o meno chiara) coscienza collettiva. Questo stesso periodo è caratterizzato da un movimento economico che ha favorito il sorgere di antagonismi e rivalità e, per converso, sentimenti di solidarietà a scopo difensivo: si potrebbe quasi definirli sentimenti di classe. Nel corso del secolo XVI il forte sviluppo preso dal commercio in grande stile e l'impulso dato all'economia monetaria dalla affluenza dei metalli preziosi americani, hanno accelerato l'evolversi della situazione socio-economica verso posizioni di predominio della borghesia dedita al commercio ed alla finanza.

All'inizio del XVII secolo la società francese, sotto la spinta dell'evoluzione socio-economica nel senso anzidetto, è una società che deve costruire il suo presente e che non può servirsi dei modelli del passato; i problemi sono nuovi, come nuovo è il modo in cui la società si va strutturando; il gruppo in ascesa, la borghesia, preme nel senso della innovazione, mentre conservazione è ciò che si propone quella classe, la nobiltà di antica data, che ormai da tre secoli vede in pericolo la sua posizione di predominio e ancora una volta cerca di difenderla, con la riaffermazione dei propri privilegi, che ora però deve salvaguardare su due fronti. È difatti in lotta sia con la monarchia, anche se le si dichiara leale, sia con la nobiltà di toga, ai cui sforzi di arrampicamento sociale guarda con disprezzo ma anche con apprensione. Quel che è peggio per la nobiltà tradizionale è che il potere centrale sostiene in una certa misura quegli sforzi. La lievitazione dei prezzi nel corso di tutto il XVI secolo e la conseguente pressione esercitata dai nobili sui contadini per

riuscire a riscuotere le loro rendite terriere, onde poter mantenere l'abituale treno di vita di fronte all'ascesa della borghesia, che tanto li preoccupava, hanno originato un clima carico di tensione, che si va accentuando nel secolo XVII, quando il rallentamento degli affari americani viene ad accrescere la gravità di questa crisi sociale. Di questo stato di cose i ceti popolari sono state le vittime non del tutto passive ma impotenti.

Il periodo 1600-1660, nell'arco del quale si sono andate chiarendo ed affermando quelle che saranno le caratteristiche della società francese sotto il regno personale di Luigi XIV, ha visto il processo di chiarificazione e polarizzazione delle tendenze sociali e politiche, rispettivamente, del sistema globale, avanzare faticosamente e convulsamente. L'intrecciarsi di tendenze opposte, sia sul piano sociale che su quello politico, testimonia non solo della resistenza opposta dalla vecchia struttura all'instaurarsi delle premesse di una nuova (che è cosa del tutto normale), ma anche e soprattutto della ricchezza e varietà di fermenti e stimoli che l'evoluzione socio-economica ha portato con sé e che si traducono in fenomeni sociali e politici manifestanti la presenza di tensioni plurime ed ad altissimo potenziale, che sfoceranno nel grande sconvolgimento della fine del XVIII secolo.

Né la politica della mano forte di Richelieu né i sottili intrighi di un Mazzarino sono riusciti nell'intento di calmare delle tensioni originate da troppi interessi divergenti e rafforzate, anziché placate, dai tentativi della monarchia di imbrigliare le classi superiori con una politica di equilibrio fra le stesse. Luigi XIV raccoglierà poi i frutti del lavoro lungo e paziente dei due ministri. Sotto Enrico IV e Luigi XIII, nonché sotto le Reggenze che ai loro regni sono seguite, tutto pare ancora in discussione: l'azione attira prepotentemente i vari gruppi sociali, è diffusa l'impressione che valga ancora la pena di tentar di sottrarsi all'innovazione o di cercar di volgerla a proprio vantaggio.

Il problema fondamentale di questa società, in cui vasto campo è ancora lasciato all'individualismo, è il controllo delle tensioni, che però, nonostante gli sforzi del governo, affiorano di continuo nelle rivolte contadine o giungono a provocare un vero trauma sociale, come la Fronde. Solo in seguito il problema dell'integrazione diverrà il più rilevante, quando le tendenze devianti di larghi strati sociali saranno state arginate e continueranno ad esistere solo in modo semilattente. La crisi economica ed il processo di rafforzamento dell'assolutismo vengono a complicare una situazione già problematica, in una società in cui è ormai quasi giunto a maturazione, dopo lunghi secoli di evoluzione, il processo di

autoidentificazione di quella borghesia che solo con la rivoluzione industriale maturerà una vera coscienza di classe, ma che fin d'ora rifiuta, almeno nella sua parte piú dinamica, di vedersi precluso il raggiungimento di un prestigio della mancanza del quale nemmeno la raggiunta potenza economica può compensarla, in un'epoca in cui sopravvivono vivacissimi i valori dell'onore feudale, alla cui conservazione sono interessati tanto i nobili quanto una monarchia avviata alla mitizzazione della figura del sovrano.

Il discorso sulla borghesia acquista una dimensione piú concreta se messo in rapporto con la situazione della nobiltà tradizionale, che ci sembra ben interpretabile mediante l'utilizzazione dello schema concettuale di Max Weber, che in *Economia e società* propone la visione della società non come divisa esclusivamente in classi (secondo la concezione marxiana per la quale l'elemento fondamentale della società è costituito dalla base economica e tutto il resto rappresenta un complesso di sovrastrutture con essa intimamente collegate e da essa dipendenti), ma come divisa in tre ordini: sotto il profilo economico la società si divide in classi, sotto il profilo politico si divide in partiti, sotto il profilo del prestigio, dell'onore, degli stili di vita si divide in ceti². Vediamo allora che mentre muta gradatamente la situazione della nobiltà sotto i primi due profili (mutamento del potere economico e politico) resta immutata, oggettivamente e soggettivamente, la sua situazione in termini di ceto³.

² « Per situazione di classe si deve intendere la possibilità tipica del modo di procurarsi i beni, della condotta esteriore di vita e dello stato interiore, che consegue dalla misura e dalla specie di potere di disposizione (o dalla mancanza di esso) sui beni e sulle qualificazioni di prestazione, e dalla loro utilizzabilità per conseguire un reddito o delle entrate nell'ambito di un certo ordinamento economico. Per "classe" si deve intendere ogni gruppo di uomini che si trova in un'eguale situazione di classe » (Max Weber, *Economia e società*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961, vol. II, p. 299).

³ « Per situazione di ceto si deve intendere un effettivo privilegiamento positivo o negativo nella considerazione sociale, fondato sul modo di condotta della vita, e perciò sulla specie di educazione formale — sia esso un insegnamento empirico oppure razionale, con il possesso delle forme di vita corrispondenti — e sul prestigio derivante dalla nascita o dalla professione. La situazione di ceto può fondarsi su di una situazione di classe di tipo determinato o di vario tipo. Ma essa non è determinata da questa soltanto; il possesso di denaro e la posizione di imprenditore non sono di per sé qualificazioni di ceto sebbene possano recare a ciò; e la mancanza di fondi non è già di per sé una qualificazione negativa di ceto, sebbene possa recare a ciò. D'altra parte una situazione di ceto può condizionare parzialmente o totalmente una situazione di classe, pur senza identificarsi con essa » (Max Weber, op. cit., p. 303).

La nobiltà tradizionale lotta fino all'ultimo contro la monarchia nel tentativo di recuperare una funzione politica che la Corona, ammaestrata dall'esperienza, avoca sempre piú a sé ed a uomini di sua fiducia, meglio se non nobili; lotta contro la nobiltà di toga che intende equipararlesi in una situazione di ceto cui pensa di avere diritto se non per la nascita almeno per la professione che esercita o che ha esercitato; lotta contro la ricca borghesia che è ormai giunta a forme di vita che eguagliano quelle della nobiltà per lusso e raffinatezza e che fa impartire ai suoi figli, nei Collegi dei Gesuiti, la medesima educazione che vien data ai giovani nobili, e che a sua volta aspira ad entrare in un ceto in cui lo stile di vita che ha ormai raggiunto parrebbe doverla collocare.

Ma ciò che manca sia ai nobili di toga che ai ricchi borghesi è il prestigio: il prestigio fondato sulla nascita e sull'onore, irraggiungibile anche per chi esercita una professione onorevole o per chi ha raggiunto uno stile di vita estremamente raffinato. Il trincerarsi dei nobili nella *c a s t a* è l'espressione piú evidente del fatto che essi non intendono fornire la minima possibilità di intaccare l'ultimo baluardo del loro prestigio, l'unico che non sia possibile distruggere se non colla complicità di chi dietro ad esso si ripara dalla marea montante dei plebei, l'unico che non si può né imitare né comprare.

Agli Stati Generali del 1614 l'antica nobiltà trattò con estremo disprezzo la nobiltà di toga. La *Relation* di Florimond Rapine, deputato in quegli Stati Generali, dice testualmente: « Les nobles ne peuvent se passer de nous et sont bien honorés de prendre alliance dans le Tiers Etat et fort aises quand le Tiers Etat la prend chez eux »⁴. È l'amara e rancorosa esclamazione di un borghese che, di fronte alla alterigia aristocratica, non trova modo migliore per sfogare la propria umiliazione che buttar là quella che è probabilmente una maligna allusione ai matrimoni di interesse che avvenivano fra nobili spiantati e ereditiere borghesi, poiché, come dice Max Weber, anche se la mancanza di fondi non è di per sé una qualificazione negativa di ceto, essa può però portare a questo, e la nobiltà cerca in ogni modo di scongiurare il pericolo.

La nobiltà di toga, trattata con disprezzo dagli aristocratici è altresí frustrata nelle sue velleità di assumere un ruolo politico, sottoponendo a controllo l'autorità del re, anzi, deve assistere, piena di irritazione, alla creazione di una nuova burocrazia che in parte la esautorava.

⁴ Citato in Joseph Aynard, *La Bourgeoisie française*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1934, pp. 236-237.

Ultimo e non minor cruccio della nobiltà di toga è l'ostentazione cui si abbandonano i ricchi borghesi e per la quale essa ha parole colme di insofferenza, sebbene quelli non abbiano fatto altro che adottare una tattica, seppure molto diversa dalla sua, per arrivare al medesimo scopo: farsi riconoscere un prestigio, farsi ammettere in un ceto che li respinge entrambi.

Prendere in esame le sottoculture dei gruppi socialmente più rilevanti nella società francese del periodo 1600-1660 sottintende, da parte nostra, la convinzione che queste stesse sottoculture, confluenti nella cultura globale espressa da quel sistema sociale totale in quel periodo, siano nel contempo da essa defluenti, e non possano e non debbano, perciò, essere concepite come meccanicamente correlate alla stratificazione sociale. Potremmo considerare la cultura di un dato sistema sociale globale in un dato periodo come un *unicum* del quale le sottoculture dei vari gruppi rappresentano l'interpretazione caratteristica, connessa con la posizione che il gruppo stesso occupa nel sistema globale e coi fattori economici e politici che condizionano oggettivamente la sua ricettività nei confronti della cultura globale⁵.

Anche nella Francia del periodo suddetto il ritmo diversificato con cui le varie sovrastrutture evolvono rispetto alla base sociale si traduce in termini di vero e proprio ritardo culturale, riportabile alla vischiosità delle sovrastrutture stesse. Il divario esistente fra l'evoluzione socio-economica e la lentezza delle trasformazioni culturali si complica per l'ulteriore differenziazione interna dei tempi di evoluzione di queste ultime, nel senso che alcune trasformazioni culturali sono a loro volta più lente di altre, come avviene ad esempio per la componente di tipo religioso, che evolve meno rapidamente della sovrastruttura di tipo politico.

L'orizzonte mentale dell'uomo moderno nasce da un radicale rinnovamento della concezione del mondo cui ha contribuito una serie di fattori concomitanti:

⁵ « Interviennent ici non seulement des traditions (...) mais encore des visions du monde dont le contenu, les cohérences varient considérablement d'un milieu à l'autre. Parler à cet égard des niveaux culturels peut sembler une facilité d'autant plus grande qu'ils coïncident avec les stratifications sociales couramment admises. Cette démarche n'en est pas moins nécessaire, étant bien compris qu'elle n'est pas exclusive et ne prétend pas réduire la vie culturelle à ces clivages. Les échanges, les interactions sont de suffisante évidence pour qu'il n'y ait pas lieu d'insister » (Robert Mandrou, *La France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1967, pp. 134-135).

(...) les progrès conquérants de l'imprimerie nouvellement inventée qui couvre rapidement toute la chrétienté; l'élargissement du monde connu par les grandes découvertes, et des mondes inconnus par de grandes hypothèses; la formation d'un esprit et d'une méthode humanistes aux tendances critiques et positives; l'invention par les artistes d'une façon neuve d'interpréter et de représenter la nature; l'élaboration de formes originales du sentiment religieux; la constitution de grandes monarchies préluant à la réalisation de l'État moderne; les manifestations caractéristiques d'un état d'esprit et de procédés que, à la lumière de transformations plus récentes, nous nommons volontiers « capitalistes »; tous ces ensembles de faits différents, en gros concomitants, agissent simultanément sur les hommes d'un certain nombre de pays. Ils ont fait naître en eux une manière de sentir, des dispositions et des aptitudes contrastant nettement avec celles de leurs prédécesseurs — et de leurs successeurs immédiats. Voilà le premier épanouissement moderne. De la fin du XV^e siècle au milieu du XVII^e nous sommes en présence d'une période où les manifestations intellectuelles, religieuses, artistiques, politiques, économiques de l'activité humaine semblent unies les unes aux autres par un lien d'interdépendance particulièrement serré⁶.

Ma è chiaro che un discorso su di una certa cultura globale è anche un discorso su di un certo tipo di uomo. Nell'opera testé citata il Mandrou ha proprio inteso procedere alla *ricostruzione* dell'uomo francese di quel periodo, nel suo modo di esistere, sia dal punto di vista fisico che dal punto di vista psicologico, nel suo essere inserito in una organizzazione sociale che lo difende e lo limita, ma soprattutto lo difende, nel suo essere partecipe di un determinato clima di sensibilità.

En face de la conception, trop répandue par les philosophes et les littérateurs, d'un homme éternel, perpétuellement identique à lui-même en ses besoins, matériels et spirituels, en ses passions et son bon sens si également partagés, l'historien affirme — et démontre — les variations, les évolutions humaines, en tous domaines: de l'équilibre nerveux à l'outillage mental, chaque civilisation, mieux chaque moment d'une civilisation présente un être humain passablement différent de ses prédécesseurs et successeurs⁷.

Non si può che essere d'accordo con la volontà del Mandrou di riportare lo studio degli orizzonti mentali e delle concezioni del mondo dei membri di una determinata società globale in un dato periodo alle concrete condizioni di vita degli stessi, alle solidarietà fondamentali (coppia, famiglia, parrocchia, ordini e classi sociali), dalle quali essi vedono limitata la loro libertà ma ricevono in cambio una sorta di sicurezza psi-

⁶ Robert Mandrou, *Introduction à la France moderne. Essai de psychologie historique. 1500-1640*, Paris, Albin Michel, 1961, p. 3.

⁷ Robert Mandrou, op. cit., p. 13.

cologica, preziosa in un mondo che vede crollare ad una ad una tutte le stabilità che avevano sorretto l'edificio mentale delle generazioni precedenti, ai climi di sensibilità che creano una atmosfera specifica, nella quale l'infinita gamma dei comportamenti assume una coloritura speciale. L'uomo che Mandrou ci presenta vive all'insegna delle passioni⁸, la sua virtù consiste non nel reprimerle, ma nel volgerle al bene; è un individuo spesso sottoalimentato, la cui esistenza materiale è precaria e nel quale l'affettività prevale sull'intelligenza⁹.

L'uomo moderno assiste all'incrinarsi della solidarietà sociale più stabile che l'Europa occidentale abbia mai conosciuto, quella religiosa; la violenza delle guerre di religione è tale da mettere in crisi persino le strutture politiche, che però da esse usciranno, almeno in Francia, rafforzate, una volta superati gli ultimi strascichi di ribellione, dalla coscienza presa dalla monarchia di rappresentare ormai l'unico elemento realmente unificante in un contesto sociale privo di stabilità¹⁰. Il nostro autore ritiene di aver individuato caratteri comuni a tutti gli uomini dell'epoca¹¹, tratti fondamentali validi per tutte le mentalità di quel periodo. Il primo di questi caratteri fondamentali di una psicologia collettiva moderna è dato dall'ipersensibilità dei temperamenti (visto come frutto della sottoalimentazione cronica dei più, delle tradizioni orali largamente contrassegnate dalla violenza e dalla paura, dall'ignoranza che ingenera timore di fronte all'ignoto)¹². Il secondo carattere è dato dall'aggressività sociale: i gruppi sociali si costituiscono in funzione di ostilità da fronteggiare. Terzo carattere individuato dal Mandrou è il sen-

⁸ « (...): porter quelque haine à son prochain, c'est pour le moins être tout disposé à le battre comme plâtre — ou si la situation sociale implique quelque retenue, payer des gens pour accomplir cette besogne vengeresse » (Robert Mandrou, *Introduction cit.*, p. 82).

⁹ « (...) ce siècle et demi de la France moderne paraît plutôt placé sous le signe de l'exaspération des passions que sous celui des plaisirs raffinés. (...) cette exaspération porte témoignage pour une prédominance de l'affectif sur l'intelligence » (*ibidem*, pp. 84-85).

¹⁰ « Enfin cet encadrement cesse d'être solidement contraignant, et passe au rang des solidarités instables; au même titre que l'encadrement politique, qui suit une évolution inverse » (*ibidem*, p. 111).

¹¹ « (...); en quelque sorte le fond de décor mental sur lequel viennent brocher les différenciations qui nous frappent au premier chef, et sont souvent mieux connues que ces réalités profondes » (*ibidem*, p. 335).

¹² « A contrario, s'aperçoit, dans cette atmosphère de perpétuelles menaces, le sens des instants de détente dans une sécurité passagère, la joie des moments de libération » (*ibidem*, p. 338).

timento di impotenza¹³ degli uomini di questo periodo di fronte al mondo naturale¹⁴.

L'incapacità di dominare la creazione e di spiegarla fa sí che questi uomini si rivolgano a Dio con aumentato fervore, anche se non può essere questa la sola spiegazione della loro fede. Il sentimento cristiano costituisce per tutti uno schema concettuale contrassegnato dal predominio dell'ordine divino, che interviene incessantemente ad agire sulla realtà terrena. Inquadrati così psicologicamente i membri del sistema globale che ci interessa, in un arco di tempo ben determinato, siamo portati a constatare che:

(...) l'époque moderne est le moment capital de l'histoire française, voire occidentale, où s'accomplit un renversement dont les conséquences n'ont pas toujours été exactement mesurées par les historiens: le moment où le groupe des clercs réguliers, sinon séculiers, cesse de porter la vision du monde la plus élaborée, la plus riche, par ses tonalités nourries à la fois de textes sacrés et de l'enseignement transmis par l'antiquité païenne¹⁵.

Nei primi trent'anni del secolo XVII si va ormai affermando quel processo di laicizzazione della cultura che aveva avuto origine durante il Rinascimento e che è legato al movimento economico e sociale ed alla trasformazione politica, inseparabili dall'allargamento e dalla nuova distribuzione degli orizzonti mentali¹⁶. Mandrou propone l'arco di tempo compreso fra il 1598 ed il 1640 come fase caratterizzata da un certo clima di sensibilità, una congiuntura mentale come egli la chiama, collegata ad una congiuntura materiale: carestie, buoni o cattivi raccolti, mancanza o abbondanza di denaro, epidemie ecc. Il clima affettivo è orientato verso il patetico, strettamente connesso alle manifestazioni di crudeltà proprie di quel periodo, massacri, stupri, odio ed orrore.

Il Rousset¹⁷ dal suo canto ha individuato, in un arco di tempo più vasto e inglobante quello proposto dal Mandrou, 1580-1670, il mani-

¹³ « Sur un autre plan, une relation étroite pourrait être aussi établie, de la résistance présentée par le milieu naturel aux entreprises des hommes, à l'ardeur manifestée dans la domination de leurs semblables » (*ibidem*, p. 345).

¹⁴ « (...) la révolution copernicienne est venue bousculer, au moins en apparence, le seul ensemble dans lequel les hommes du Moyen Age et du XVI^e siècle croyaient avoir reconnu une parfaite stabilité sans mystère » (*ibidem*, p. 342).

¹⁵ Robert Mandrou, *Introduction* cit., pp. 353-354.

¹⁶ *Ibidem*, p. 354.

¹⁷ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1963.

festarsi costante nell'arte di una serie di temi caratteristici della sensibilità barocca, all'insegna della metamorfosi e dell'ostentazione. È la visione di un mondo instabile e di una vita fuggevole, una predilezione per l'ornamento ed il *trompe-l'oeil*, la coscienza di vivere in una realtà illusoria come una scena di teatro. L'uomo non è in equilibrio, così come la realtà che lo circonda; non sa più dove finisce la illusione e dove comincia la realtà, e allora trasforma la realtà in illusione, poiché, forse, proprio in quella sta la realtà. Il teatro diventa un modo di esistere ed un modo per dominare la realtà che si sottrae alla conoscenza dell'uomo¹⁸.

Una realtà ricostruita teatralmente non fa più paura, il timore che la rivoluzione copernicana ha instillato nelle coscienze con la dimostrazione della non-veridicità delle apparenze sensibili, potrebbe costituire la sotterranea spinta a prendersi gioco di esse o a considerarle come un gioco, per piegarle ad un illusionismo dominato dall'uomo cosciente. Ed infatti il clima morale di questo secolo è orientato verso la conquista di una visione positiva dell'uomo, anche se le fortissime resistenze l'hanno resa ardua a raggiungerli.

Scrive il Bénichou:

(...) ce siècle (...) s'inscrit comme une étape importante dans la conquête de l'humain. L'héroïsme, la galanterie, la beauté, l'honnêteté, ou le plaisir y prennent naissance dans la nature, lui doivent leur attrait, lui communiquent leur valeur. C'est bien à tort qu'on oppose ce siècle au suivant, comme s'ils étaient ennemis, l'un élevant ses constructions sur les ruines de l'autre. (...)

Ce n'est pas tant par le culte de la raison abstraite (...) que les deux siècles se tiennent; c'est plutôt par la valeur qu'ils attribuent, dans l'ensemble à la qualité d'homme, à l'équilibre de la lucidité et de l'instinct, par la façon dont ils allient tous deux le beau et le naturel, dont ils dessinent le caractère et les exigences de la véritable humanité. (...) Dans un certain sens on peut dire que le pessimisme chrétien lui-même a été assimilé par l'humanisme. Il y a au XVII^e siècle une certaine façon lucide de scruter les tares de la nature, une sérénité dans la perception la moins flatteuse de l'homme qui doivent plus à la philosophie qu'à la religion. L'angoisse et le dégoût y ont moins de place que le désir du vrai. La fierté de l'atteindre même à nos propres dépens, le souci d'une sagesse sans fard¹⁹.

¹⁸ « Cette époque qui a dit et crû, plus que toute autre, que le monde est un théâtre et la vie une comédie où il faut revêtir un rôle, était destinée à faire de la métaphore une réalité; le théâtre déborde hors du théâtre, envahit le monde, le transforme en une scène animée par les machines, l'assujettit à ses propres lois de mobilité et de métamorphose » (J. Rousset, op. cit., p. 28).

¹⁹ Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 368-371.

A questa conclusione il Bénichou arriva dopo aver individuato nell'eccellenza o mediocrità della natura umana le due opposte valutazioni che lottano l'una contro l'altra nel corso del secolo XVII e ne rappresentano il fondo morale caratteristico. L'affermarsi, l'intrecciarsi ed il sovrapporsi nel corso di esso di una visione eroica, di una visione cristiana e di una visione mondana dell'umana esistenza, che trovarono i loro esponenti più rappresentativi rispettivamente in Corneille, Pascal e Molière, formano un quadro mosso e ricco di vibrazioni contrastanti, così come molteplici e variamente intrecciate sono le circostanze sociali a cui queste idee del XVII secolo sull'uomo vanno riportate.

II

TEATRO E SOCIETÀ

Nella società medioevale il mondo teatrale appare perfettamente integrato nella società globale, e presenta due importanti differenze rispetto a quello che sarà il mondo teatrale nelle società monarchiche: in primo luogo gli uomini che danno vita al teatro nella società medioevale non propongono comportamenti irriducibili alla realtà sociale del tempo ma si limitano ad una parodia di quella ed in secondo luogo quegli stessi uomini non fanno del gioco teatrale la loro principale attività sociale, ma solo un'occupazione episodica, racchiusa in ben definiti periodi dell'anno, e sono per il resto perfettamente inseriti nell'ordinamento gerarchico, modellato sull'ordine divino, che caratterizza tali società, dove non c'è posto per l'uomo che recita una parte che non è quella che il suo rango gli impone ¹.

Il progressivo sgretolamento delle strutture di quel sistema sociale e la correlativa presa di coscienza da parte dei gruppi animati da maggior dinamismo della possibilità di una partecipazione collettiva a esperienze del tutto nuove, non riducibili agli schemi fino allora accettati, possibilità intimamente connessa con la trasformazione delle strutture sociali, contraddistinguono il periodo in cui l'attore professionista fa la sua apparizione, col suo esempio e la sua proposta di comportamenti immaginari.

Quando ormai il processo di trasformazione strutturale della so-

¹ Nelle società monarchiche l'attività teatrale non è più racchiusa in determinati periodi dell'anno, perché ha perso il carattere di festa, di riconferma della giustizia mistica dell'ordine sociale. Ad un certo punto non si cerca più la riconferma divina dell'ordine sociale, che viene storicizzato, tolto dall'ordine teologico.

cietà è in atto, l'anatema lanciato dalla Chiesa contro gli attori acquista l'aspetto di una reazione nata in ambienti che, essendo sempre stati caratterizzati, rispetto al resto della società, da un certo ritardo nell'accogliere nonché favorire i mutamenti di struttura, persiste nel diffidare e nell'insegnare a diffidare di quei comportamenti che, in ragione della libertà da cui nascono e di quella che propongono ai gruppi sociali in formazione, risulta sospetta a una delle strutture portanti di quella società che assegnava ai suoi membri un rango ed un ruolo ben precisi, limiti alla libertà di ciascuno. Del resto, abituato com'è ad accettare lo *status* che la società in cui vive, così com'è strutturata, prevede per lui, l'uomo medioevale in un certo senso la libertà la teme.

L'uomo moderno, membro di un gruppo sociale in una società monarchica, anche se non si trova rigidamente incasellato in un tipo di strutturazione della società che ha quasi annullato i margini dell'intervento individuale, subisce il peso di molte costrizioni, non ultimo quello dei conformismi sociali con cui il gruppo schiaccia il tentativo di affermazione delle individualità. Nondimeno, quel tanto di elasticità nella struttura sociale, che caratterizza la società monarchica in Francia, e che si rivela ad esempio nella mobilità sociale che la distingue, non è stato sufficiente a consentire l'integrazione del mondo teatrale nel sistema, anche perché molti dei divieti dell'epoca precedente sopravvivono; il grado di inserimento dell'attore in quella società, il suo significato in essa come personaggio sociale, sono problemi la cui soluzione è resa ancor più difficile dalla sostanziale contraddittorietà (forse meglio sarebbe dire ambiguità) della situazione che ci si presenta se si cerca di ricostruire gli atteggiamenti coi quali essi vennero affrontati e considerati da quegli ambienti e da quei gruppi, Re e Corte, antica nobiltà e nobiltà di toga, alta, media e piccola borghesia, alto e basso clero, che sono in maggior o minor misura da chiamare in causa per poter interpretare la figura dell'attore nel contesto concreto della società francese nella prima metà del XVII secolo.

Chi si arrocca su posizioni di ferma condanna per il teatro non è né il monarca né l'aristocrazia e nemmeno il clero di nobile estrazione, bensì la nobiltà di toga e la media e piccola borghesia (per l'alta borghesia si è avuta occasione di accennare al rapporto di odio-amore che la lega all'aristocrazia, di cui essa fa, pur rifiutando il principio di una innata superiorità di quella, il suo modello normativo). Il basso clero, povero e abbandonato a sé stesso, conscio della mondanità della vita dei

suoi superiori, non è né in umore né in grado di dividerne le scelte, estetiche o tattiche che siano.

Mettere in relazione la visione teatrale della realtà, tipica di larga parte del secolo XVII, elemento decisivo per la definizione del clima culturale francese in questo periodo², con l'effervescenza sociale ed il serpeggiante scontento, di cui l'eterogeneità degli orientamenti culturali dei gruppi è la riprova, equivale a tentar di stabilire una relazione di interdipendenza fra l'ormai quasi totale naufragio di una struttura sociale invecchiata e condannata dall'evoluzione politica e socio-economica ma non ancor compiutamente sostituita dalla struttura nuova che si viene elaborando, fra urti e resistenze da parte dei beneficiati dalla precedente organizzazione, e la proiezione sul piano dell'immaginazione e dell'illusionismo di un'esistenza che, sul piano della normalità, riserva solo delusioni e forzate rinunce alla realizzazione di quelle prospettive eroiche proponendo le quali Corneille tocca un tasto sensibilissimo della psicologia nobiliare ma anche degli altri gruppi, borghesi soprattutto, che imitano i modelli culturali di quella.

Questa società che vede svilupparsi sul terreno delle sottoculture dei gruppi dominanti fenomeni quali il preziosismo o il mito dell'*bon-nêteté*, teatralizzazioni l'uno e l'altro di un vivere sociale in situazione di disagio, che si concreta nel primo caso nella forzata abdicazione da parte dei membri femminili della società alla propria autonomia non solo spirituale ma persino fisica, e nel secondo caso nell'altrettanto forzata abdicazione da parte dei nobili o più in generale degli strati superiori della società all'esercizio di un reale potere politico, interamente fagocitato dal dilatantesi assolutismo monarchico, questa società, dunque, è teatralizzata sia nel senso del *dépassement* che in quello del *délassement*, per dirla col Gurvitch³ e gareggia in creatività coll'autore di teatro e col suo complice ed emulo, l'attore, nello sfruttare questo duplice aspetto dell'attività teatrale, volta ora a raggiungere un superamento della realtà ora a distogliere semplicemente da essa lo sguardo dello spettatore per indirizzarlo prima alla contemplazione, poi alla par-

² J. Rousset, op. cit., p. 28.

³ Georges Gurvitch, *Sociologie du théâtre*, in « Les lettres nouvelles » 35 (febbraio 1956), pp. 201-202.

tecipazione ad una realtà illusoria, in cui trova sfogo il suo bisogno di intervento, frustrato nella vita di ogni giorno.

Eppure in questo mondo visto come un teatro il mondo del teatro non è integrato nella società, ma da essa accettato *sub conditione*, se non condannato. Le pregiudiziali che gli stessi difensori del teatro invocano come necessarie allo scioglimento delle riserve che su di esso si avanzano da più parti, e che si appoggiano ora su di una sua presunta pericolosità, come fomentatore di passioni malsane, ora sulla criticabilità della condotta di chi in esso e per esso agisce, rendono necessaria una duplice chiarificazione, una attinente alle intenzioni più o meno coscienti che spingono gli stessi difensori ad intervenire nel dibattito, l'altra concernente un equivoco di fondo in cui tutta la polemica sul teatro si dibatte senza saperlo.

Per quanto riguarda il primo punto, una rapida occhiata al posto che occupano nella società i più autorevoli difensori del teatro (che non siano essi stessi uomini di teatro di professione) è sufficiente a fornirci un'importante indicazione: il teatro è difeso e sostenuto dal potere politico, incarnato dai sovrani e reggenti e, fra i primi ministri, soprattutto dal Richelieu, ispiratore tanto dell'Editto reale del 1641, quanto della *Pratique du théâtre* del d'Aubignac, pubblicata nel 1657, molti anni dopo la morte del cardinale, ma iniziata sotto i suoi auspici.

Il disegno del primo ministro di Luigi XIII di trasformare il teatro in strumento di pressione ideologica, di socializzazione controllata, sottintendeva anche il tentativo da parte dell'autorità politica di far sentire il proprio peso nella creazione dei lavori, ciò che Richelieu tentò, anche se con poca fortuna, il genio di Corneille trionfando su ogni opposizione. Ma ciò che maggiormente irritò il cardinale contro l'autore del *Cid* non fu certamente solo la sua arte trionfante sul mestiere degli altri autori attratti dal cardinale nella propria orbita, ma fu piuttosto la scelta operata da Corneille nel campo dei valori da esaltare e che erano proprio quelli tipici della cultura nobiliare che il cardinale considerava, a ragione, disfunzionali al successo della propria politica.

Il *Traité de la comédie* scritto dal giansenista Nicole nel 1659 in polemica col d'Aubignac, offre lo spunto a considerazioni che, partendo dal piano etico-psicologico e da quello politico, che sono i due terreni su cui i due avversari rispettivamente hanno tendenza a muoversi, ci attirano sempre più verso considerazioni di tipo psicologico, consentendoci in tal modo di chiarire il concetto di equivoco di fondo suaccennato.

Qual è questo equivoco? Secondo noi è quello sotteso ad ogni polemica sul teatro e sull'attore in questo particolare momento dell'*Ancien Régime*, ma presumibilmente anche in quelli successivi, sia da parte dei difensori (non troppo disinteressati) che da parte dei detrattori e che si manifesta col quasi costante spostamento del discorso sulla liceità dell'attività teatrale dal piano dell'istituzione in sé a quello delle persone che fanno teatro ed a quello dei testi che esse interpretano, nell'illusione che sia sufficiente purgare il repertorio e moralizzare la vita degli attori perché la condanna che pesa sul teatro non abbia più ragion d'essere.

Il discorso, certo, non vale per i giansenisti il cui atteggiamento a questo riguardo è fondamentale per capire che il problema è *al-trove*, è nella crisi profonda di una società alla ricerca di sé stessa, che conserva il peso di strutture arcaiche, di cui la persistente maledizione dell'attore è una conseguenza. Dai gruppi che compongono la società, e massimamente dalla borghesia, che va lentamente elaborando una propria autonoma coscienza e propri modelli culturali, nonostante il fascino che su di essa esercita la cultura nobiliare, l'attore, con la sua proposta di universi immaginari, è inconsciamente sentito come un pericolo, giacché in questo clima di incertezza e disorientamento, egli viene ad allargare enormemente il campo dei modi di esistenza virtuali, proprio mentre la borghesia cerca di arginare il sentimento di insicurezza e di inferiorità che la pervade mediante la codificazione di un modello di comportamento che appaghi la sua ansia di stabilizzazione. La visione giansenista, negando una qualsiasi dignità alla natura umana se non in senso negativo, qualsiasi importanza alle funzioni sociali dell'individuo, non poteva che condannare recisamente chi propone un superamento della realtà diverso da quello che consiste nel distoglierne lo sguardo con profonda insofferenza e che additare nell'attore e nell'uomo di teatro in genere un pericoloso mistificatore, che camuffa la deludente realtà di questo mondo sotto ingannevoli apparenze, che fa del *divertissement* l'unico modo di agire sui suoi simili, distogliendoli dalle sole cose importanti, che non sono in questo mondo.

A questo proposito va tenuto presente il fatto che, se il giansenismo non riuscì ad imporre completamente i suoi valori morali (e ciò va anche imputato al timore che la visione del mondo da esso proposta ingenerò fra i governanti, dai quali venne innanzitutto considerato come un elemento disfunzionale all'integrazione sociale per i riflessi negativi che il comportamento dei suoi seguaci implicava nella sfera politica),

cionondimeno esso segnò profondamente il clima etico in cui questo secolo si muove e vide larghi strati sociali simpatizzare col suo rifiuto della morale accomodante di stampo gesuitico. In questa prospettiva il contrasto fra l'irriducibile opposizione dei giansenisti al teatro come strumento di *perversione* e l'utilizzazione di esso a *fini educativi* da parte dei gesuiti, assume il valore non solo di uno scontro fra due morali antitetiche, ma di un vero e proprio urto fra due inconciliabili immagini della società, che per gli uni è così deludente da vanificare sul nascere ogni sforzo di adeguamento ad essa ed anche di superamento, se non nel senso della negazione, mentre si tratta per gli altri di un'immagine talmente positiva da autorizzare ogni sforzo per inserirvisi cercando di rispettare il più possibile le regole del gioco. È questo un discorso che avremo occasione di riprendere.

D'altra parte il problema è *altrove* anche quando, come avviene per gli interventi del sovrano, il tentativo di risollevare la condizione sociale degli attori appare sincero ed ispirato dal desiderio di equipararli in dignità agli altri sudditi. Non c'è nulla che ci autorizzi a parlare di una deliberata volontà da parte del sovrano e dei suoi primi ministri di dare fumo negli occhi alla gente di teatro per poi continuare a lasciarla nella condizione di rifiutati, ma si può affermare che l'intervento delle autorità civili a loro favore è sempre subordinato ad un calcolo politico.

Durante il regno di Luigi XIII e la successiva Reggenza, periodo effervescente della società francese, in cui vasto campo era ancora lasciato all'individualismo, il controllo delle tensioni è senz'altro il problema più rilevante da risolvere, per cui si cerca da parte del re o del suo primo ministro di utilizzare l'attore come coadiuvante al raggiungimento di tale scopo, data la larga udienza che il teatro aveva sempre trovato in Francia presso tutti gli strati sociali, come testimonia il già citato Editto reale del 1641, che contiene frasi come queste:

*Les continuelles bénédictions qu'il plaît à Dieu épandre sur notre règne, nous obligeant de plus à faire tout ce qui dépend de nous pour retrancher tous les dérégléments par lesquels il peut être offensé; la crainte que nous avons que les comédies qui se représentent utilement pour le divertissement des peuples soient quelquefois accompagnées de représentations peu honnêtes (...) nous voulons que leur exercice, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blâme*⁴.

⁴ Il corsivo all'interno delle citazioni è nostro, salvo avviso contrario.

Per quanto sincero fosse l'amore di Richelieu per il teatro in sé gli interventi che egli compì in suo favore risultano anche dalla convinzione che il *divertissement* che esso opera sugli spettatori serva efficacemente a distrarli, fra le altre *occupations mauvaises*, anche dal coltivare pericolose aspirazioni, come quelle che, ad esempio, esplosero con la Fronda. Alla sua decisione di affidare al d'Aubignac la redazione di un progetto di riforma del teatro non sembra dunque affatto estranea una ben chiara intenzione politica.

Il terreno preparato dal Richelieu consentì a Luigi XIV di sviluppare nelle loro logiche conseguenze i presupposti creati dal cardinale. L'assolutismo trionfante poté fare del teatro lo specchio della propria gloria e dell'attore l'interprete dell'immagine divinizzata che la classe dominante aveva di sé stessa, proprio fondandosi sul paziente lavoro compiuto sotto il regno precedente, da chi aveva fatto del teatro anche uno strumento di pressione psicologica, atto ad arginare, almeno in una certa misura, le tendenze devianti di larghi strati della popolazione ed aveva nel contempo avviato il processo di riabilitazione dell'attore, necessario perché questo potesse poi entrare legittimamente a far parte degli orizzonti culturali di un mondo che viveva all'insegna delle *bien-séances*. L'atteggiamento dei detentori del potere e della classe dotata di maggior prestigio nei confronti della gente di teatro affonda le sue radici in una falsa coscienza riportabile anch'essa a quell'equivoco di fondo che, falsando i dati del problema, ne rende impossibile la soluzione.

Perché l'aristocratico che vede consacrato nel teatro corneliano il suo mito e si vede offerto dal teatro dell'illusione il modo di sfuggire ad una realtà che non lo soddisfa più, continua a negare all'attore il riconoscimento di uno *status* onorevole? Non può darsi che questo gruppo disceso da un Ordine glorioso provi una inconscia *antipatia*, mista a disprezzo, per questo nuovo personaggio sociale che è l'attore, che proprio dal crollo degli Ordini ha tratto origine?

È vero che l'attore compie un'opera di socializzazione positiva per il prestigio nobiliare proponendo all'ammirazione ed all'imitazione del pubblico i modelli culturali di questo gruppo, ma sotto questo aspetto la nobiltà potrebbe aver avuto una reazione paragonabile a quella del proprietario di un castello trasformato in museo per necessità di cose, il quale, pur avendo bisogno di una guida che ne illustri ai visitatori le bellezze, prova nello stesso tempo una sorda irritazione verso chi si fa mediatore fra il suo modo di esistere e la turba dei visitatori, degli estra-

nei, utili ma non solo per questo ben accetti. D'altronde la continua disponibilità che l'aristocratico pretende dall'attore, il suo considerarlo come un essere atipico, anche al di fuori della scena, sono interpretabili come manifestazioni della volontà del nobile, che è spesso protettore e mecenate, di conservarsi nel tessuto sociale un terreno riservato nel quale poter agire liberamente, fuori dalle costrizioni e divieti che minano da ogni parte la sua indipendenza ed autonomia d'azione.

Il peso delle residue strutture medioevali viene a gravare sull'attore su tutta la linea: da parte della Chiesa, di cui è ben nota la lentezza di evoluzione culturale, da parte dell'aristocrazia che protegge l'attore così come si difende una riserva di caccia, da parte della borghesia infine, alla quale il cambiamento della struttura sociale ha aperto prospettive che la stimolano ma intimoriscono nello stesso tempo e che per ciò oppone una sorta di ostile atteggiamento autodifensivo contro chi è simbolo dell'allargamento degli orizzonti esistenziali, anche se non può fare a meno della sua mediazione per recitare nella vita culturale della società quella parte attiva cui ardentemente aspira⁵.

L'ambigua posizione sociale dell'attore può essere interpretata come un portato dello stato anomico in cui versa la società francese del XVII secolo conseguenza della politica di equilibrio seguita dalla Corona fra aristocrazia e Terzo Stato, le cui visioni del mondo sono profondamente divergenti. La volontà della monarchia di appoggiarsi alla borghesia, senza però permetterle di raggiungere il prestigio della nobiltà, e per converso di mantenere il prestigio aristocratico ma svuotandolo di ogni reale potere politico, crea un terreno favorevole all'allignare di uno spirito di rivendicazione presso entrambi i gruppi, uno dei quali anzi, la borghesia, vede un numero piccolo ma agguerrito di suoi membri imboccare decisamente la strada della deviazione giansenista, netta presa di posizione maturata in quel clima di anomia che se non farà degli altri membri del gruppo borghese e degli aristocratici degli autentici devianti, li trasformerà però in membri irrequieti ed insoddisfatti della società.

Si è detto della falsa coscienza che ispira i governanti nel prendere provvedimenti a favore del teatro, come pure si è detto della strumentalizzazione operata dalla monarchia nei confronti di esso. Quali orien-

⁵ « (...) ces interférences et ces contradictions ne sont nulle part aussi intenses qu'au niveau du métier d'acteur qui paraît rassembler en lui toutes les oppositions et toutes les tensions » (J. A. Duvignaud, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965, p. 40).

tamenti chiarificatori si possono ricavare dalla constatazione che il potere centralizzatore, in gran parte responsabile del clima di anomia che avvolge la società, combattuta fra orientamenti culturali tanto eterogenei, si dia ad utilizzare come strumento di socializzazione proprio il mezzo teatrale, in cui lo stato anomico della società si trova riflesso ed ingrandito al punto che i gruppi sociali che vengono a contatto con esso sono inconsciamente spinti a considerare deviante l'uomo di teatro per scaricare su di esso le proprie tendenze alla deviazione?

Solo un'ipotesi: una felice intuizione politica ha messo inconsapevolmente in moto un meccanismo di controllo che, destinato nelle intenzioni dei governanti a *divertir* semplicemente il pubblico, lo ha invece messo in condizione di proiettare sull'attore le contraddizioni e le tensioni che lo agitano, inducendolo poi a tenerlo segregato dal consorzio sociale così come si mette al bando, in alcune società, l'omosessuale, dimostrazione vivente del paventato possibile sopravvento di tendenze latenti in ciascuno di noi.

L'elaborazione del concetto di *bonnêteté*, portato a perfezione dal Méré, e che culmina in una visione teatralizzata della vita sociale, rappresenta il tentativo di trovare una soluzione al problema dell'inserimento nella società in trasformazione di membri privi di preesistenti modelli da imitare. Essere *bonnête homme* significa innanzitutto possedere un autocontrollo efficace ma non paralizzante, perché chi si sorveglia troppo e cade nell'innaturalità non merita questo appellativo. Secondo Méré, anzi, « pour paraître honnête homme il faut l'être en effet »⁶, concezione che, auspicando la sovrapposizione ed identificazione dei due piani, l'individuale ed il sociale, introduce la nozione di naturalezza consapevole dell'uomo socievole, attore nella società; ad essa fa riscontro la finzione altrettanto consapevole dell'attore professionista, attore per la società, che esiste ed agisce su tre piani, individuale, sociale ed immaginario e per il quale la possibilità che avvenga una sovrapposizione di piani si verifica senz'altro per i primi due, col costante pericolo che anche il terzo piano su cui l'attore si muove, quello dell'illusione, venga assorbito nei primi due, ad opera della sua stessa coscienza.

⁶ Cit. in J. Rousset, op. cit., p. 224.

La lettura delle pagine che il Rousset⁷ ha dedicato alla questione dell'atteggiamento dell'attore di fronte al personaggio che deve interpretare o che sta interpretando e la sua analisi del *Saint-Genest* di Rotrou, sono a questo riguardo estremamente stimolanti, come vedremo.

La linea di demarcazione fra realtà sociale e teatro, fra la funzione sociale dell'attore ed il significato immaginario del suo ruolo propriamente teatrale, trova riscontro nella linea di sutura fra la realtà sociale e la vita sociale teatralizzata, fra la funzione sociale dell'*honnête homme* ed il significato anch'esso immaginario della propria esistenza che egli finge a sé stesso, volendo interpretare come acquisizione volontaria e positiva l'autocontrollo che gli è invece imposto dalle circostanze.

L'*honnête homme*, attore nella società, si configura sempre più come personaggio cui sono riservate parti di spettatore, parti che egli ricopre col massimo impegno di attore, al punto di convincersi di esserlo veramente, di possedere cioè un autentico potere di intervento e di azione su di una realtà che si avvia invece ormai ad essere dominata da un Protagonista che non tollera comprimari.

Il fenomeno del teatro sul teatro e la definizione del rapporto esistente fra l'attore di teatro ed il suo ruolo, acquistano una nuova dimensione se riportati alle concrete condizioni in cui si svolge la vita sociale di questo periodo cruciale, ed acquista particolare risalto, per le correlate implicazioni di tipo culturale che esso comporta, lo sforzo costante dei difensori francesi del teatro per giungere ad imporre il modello di un personaggio sociale, l'*attore-honnête homme*, che risulta dal desiderio di innalzare ai propri occhi ed a quelli del pubblico, soprattutto, non tanto, ancora una volta, l'attore in sé come personaggio fornito di un'autonoma fisionomia sociale, quanto l'attore come incarnazione di una necessità storica i cui imprevedibili sviluppi si cerca di arginare mediante la codificazione di un modello di libertà vigilata.

Si possono individuare nel repertorio teatrale francese della prima metà del secolo XVII due tendenze fondamentali: quella eroica e quella propriamente illusionistica (*théâtre des machines*). Ma le immagini dell'uomo che taluni attori elaborano poggiano su una preventiva riflessione dell'attore su sé stesso, su di un suo piegarsi sulla propria coscienza per

⁷ J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1968, pp. 155-164.

meglio trovare il modo di giungere a toccare quella degli altri, per inventare il modo di comunicazione piú efficace.

La presa di coscienza dell'attore nei confronti di sé stesso e nei confronti dello spettatore, il suo interrogarsi sulla natura del fatto teatrale, testimoniati dal fiorire di lavori teatrali ispirati alla vita stessa degli attori sulla scena ed al problema dell'autocontrollo che deve sempre trattenere chi recita dal confondersi col personaggio, fa dell'uomo di teatro di questo periodo, in cui ogni gruppo sociale sente piú o meno chiaramente la necessità di chiarire a sé stesso la propria situazione, anche per poter meglio interagire con gli altri gruppi, lo sperimentatore privilegiato che opera su contenuti sociali concreti, quali la capacità dell'attore di sedurre lo spettatore per poi disilluderlo, col presentargli una realtà fittizia non semplice ma complessa, cioè racchiudente a sua volta una finzione che solo alla fine dello spettacolo si rivela come tale. Tutte le *comédies des comédiens* e simili, a cominciare dall'*Illusion comique* di Corneille, scritte in questo periodo, assumono il valore di autosegnalazioni che il mondo del teatro rivolge alla società, per imporsi alla sua attenzione come ambiente-guida e non come mondo riflesso, privo di capacità creatrici autonome ed innovatrici⁸. Lo spettatore che si sente giocato alla fine della rappresentazione dell'*Illusion comique* ad esempio, superato lo spaesamento e la meraviglia, proverà una specie di timore di fronte ai scopritori ed agli artefici di una dimensione della realtà finallora insospettata e nasconderà il timore ostentando indifferenza.

Ma il duplice gioco teatrale, ad incastro, creato dall'attore con la complicità dell'autore, la doppia finzione di cui si fa interprete l'attore può trasformarsi per lui in una trappola⁹ senza uscita; il *Saint-Genest* di Rotrou, in cui l'attore Genest che impersona il martire cristiano Adriano di fronte all'imperatore Diocleziano, viene nel corso della rappresentazione sedotto a tal punto dal suo personaggio da identificarsi completamente con esso, suscitando le ire dell'imperatore che ne ordina la condanna, è l'esemplificazione piú compiuta di una concezione drammatica

⁸ La formula del teatro sul teatro aveva già fatto la sua apparizione in Francia nel 1625 con le *Due Commedie in Commedia* di Giovambattista Andreini, figlio della celeberrima Isabella, erede di una prestigiosa dinastia di attori, che si consacrò appassionatamente alla difesa della sua professione, che le compagnie italiane dei Gelosi e dei Fedeli avevano portato ad un livello altissimo di dignità.

⁹ J. Rousset, *L'interieur* cit., p. 160.

che considera la finzione teatrale tanto potente da potersi trasformare in realtà; la finzione è la realtà, l'attore è il suo personaggio.

La pericolosità, qui ipotizzata, del mezzo teatrale, che travolge la coscienza dell'attore e per suo tramite quella degli spettatori, pare fin d'ora avvalorare le peggiori previsioni avanzate dai giansenisti; il potere di fascinazione del teatro da loro decisamente condannato, viene sentito dalla maggior parte degli spettatori come un oscuro pericolo e di nuovo scatta in essi il meccanismo della diffidenza verso chi anebbia la netta linea che dovrebbe separare la realtà dalla finzione. Ma il clima di sensibilità regnante in questo periodo è frutto anche della incertezza barocca nel distinguere ciò che è da ciò che sembra essere, che però prevale non tanto negli ambienti borghesi che sono piuttosto orientati verso la ricerca di certezze che si potrebbero definire cartesiane, quanto in quelli aristocratici; siamo perciò portati di nuovo ad affermare che se gli uni diffidano, magari inconsciamente, dell'attore, gli altri lo strumentalizzano. È una ulteriore prova della maggior autocoscienza del gruppo aristocratico rispetto agli altri, che lo rende meno timoroso di fronte all'apertura di nuove prospettive esistenziali proposta dall'attore, di cui cerca di fare un sostenitore del proprio prestigio ed il coadiuvante alla creazione di una realtà teatralizzata in cui gli sia riservata una parte meno deludente di quella che la struttura sociale ormai gli attribuisce.

L'equivoco di fondo che abbiamo individuato, nella valutazione da parte dei contemporanei delle cause che rendevano possibile il persistere dell'emarginazione dell'uomo di teatro dalla trama sociale, non è che uno degli aspetti, anche se a nostro avviso il più importante, in questa particolare fase storica, di una *i n c o m p r e n s i o n e* di cui l'uomo di teatro è vittima ed artefice nel contempo, in ragione della insopprimibile ambiguità del ruolo che svolge all'interno del tessuto sociale stesso. All'ambiguità connaturata al personaggio-attore viene ad aggiungersi, in questo periodo di transizione dal tramonto di una società rigidamente strutturata all'affermazione di un altro tipo di società, ma altrettanto rigidamente strutturata, la ambiguità cucita addosso all'attore dallo spettatore-membro della società teso alla integrazione.

Gli interrogativi si affollano. In che misura la sanzione negativa tradizionale (di tipo prevalentemente etico) agisce autonomamente ed in che misura essa funge invece da terreno nutritizio sul quale vengono ad innestarsi ed a svilupparsi rigogliosamente le apprensioni provocate dalle

sovrapposizioni di piani esistenziali che la dimensione teatrale propone? Si può legittimamente parlare di una elaborazione delle ansie, intendendo con ciò che le ansie si atteggiano di volta in volta in modo diverso col mutare delle situazioni storico-sociali, ma che la loro scintilla di accensione è costituita dall'apparire dell'uomo che si fa diverso dagli altri e ciò facendo acquista su questi altri un potere di fascinazione oscuramente sentito come pericoloso?

Quello che si può affermare è che, dopo aver risposto sí al secondo interrogativo proposto, si è portati a credere che la sanzione negativa tradizionale, frutto di un'ansia della società nata da una reale opposizione del mondo del teatro nei confronti dei valori tradizionali, che è stata per un lungo periodo un'ansia originata dall'esigenza di difendere una serie di valori poi mantenuta in vita dalle istituzioni religiose, si presta, essa sanzione, divenuta ormai forma vuota per il quasi totale dissolvimento dei fantasmi che l'avevano suscitata, ad accogliere nuovi contenuti, nuove ansie di altra origine (cioè tese a difendere altri valori), creando così un equivoco quanto mai difficile da dissipare, dal momento che non è dato ai contemporanei, ma solo ai posteri, di rendersi esattamente conto del contenuto che quella forma racchiudeva, quando la forma stessa si sarà, col mutare dell'aspetto della società, interamente disgregata, rivelando il suo segreto.

Le varie interpretazioni-spiegazioni oggi proposte per motivare la diffidenza che circonda l'attore nella Francia del secolo XVII, lasciandosi decisamente alle spalle le motivazioni avanzate dagli uomini di quel tempo, imperniate per lo più su fattori esterni, cioè ad esempio sulla mancata acquisizione da parte della maggioranza degli uomini di teatro di un certo grado di moralità o di prestigio, vanno alla ricerca delle motivazioni profonde che possono render ragione di un dato comportamento sociale senza presupporre che i soggetti di tale comportamento fossero perfettamente coscienti delle ragioni che lo ispiravano loro.

L'attore-dissipatore in antitesi col borghese accumulatore (Duvignaud), l'attore che si trasforma in opposizione al borghese che tende ad un modello fisso di comportamento, l'attore che si prostituisce, dissipandosi e trasformandosi, elargendo sé stesso e privando nel contempo lo spettatore della sicurezza della sua situazione, questo pare essere il nodo centrale su cui lavorare nell'intrico di legami che uniscono, nonostante tutto, chi rappresenta ed il fruitore della rappresentazione.

III DESTIN ATTORE NUOVO

Sottolineata ancora una volta l'impossibilità per gli uomini del '600 di cogliere le cause reali che si trovano a monte del problema del mancato inserimento dell'attore nel tessuto sociale con pari dignità degli altri membri della società, anche tenuto conto del fatto che la loro coscienza è sollecitata e condizionata dalla componente tradizionale di tipo religioso nel complesso meccanismo difensivo sfociante nella condanna dell'attore ed in genere dell'uomo di teatro nella società francese di quel periodo, l'analisi di un'opera come il *Romant comique* di Paul Scarron, volta a metterla a contributo per la migliore comprensione di un clima esistente intorno al teatro ed a chi in esso (e per esso) agisce, offre lo spunto per meglio precisare tutta una serie di problemi finora soltanto accennati, e per individuarne magari dei nuovi.

Quando Scarron scrive un paragrafo come questo:

De nos jours on a rendu *en quelque façon* justice à leur profession et on les estime plus que l'on ne faisoit autrefois. Aussi est-il vray qu'en la Comedie le Peuple trouve un *divertissement* des plus innocens et qui peut à la fois instruire et plaire. Elle est aujourd'huy purgée, au moins à Paris. de tout ce qu'elle avoit de licentieux¹.

concentra in poche righe una serie di riferimenti espliciti a diversi ordini di problemi inerenti la vita del teatro.

Il primo è il problema-principe: quello di render piena giustizia alla professione dell'attore dal momento che, e Scarron ne è ben cosciente, quanto è stato già fatto in tal senso ha ottenuto risultati non sostanziali (*en quelque façon*) ma epidermici, ma viziati all'origine, in modo che ad

¹ R C, II 8, p. 705.

un attento osservatore contemporaneo non può sfuggire quanto poco profonda, quanto invece legata a elementi di giudizio superficiali e incostanti sia la *estime* che viene concessa o negata all'attore. Tutta la prima frase risulta dalla volontà combinata di assumere un atteggiamento di cauto ottimismo, ma di non chiudere gli occhi di fronte alla realtà dei fatti: l'acquisizione di stima da parte dell'attore, o dell'uomo di teatro più in generale, è in fase ascendente, si direbbe, ma la precisazione « plus que l'on ne faisoit autrefois » controbilancia in senso negativo l'ottimismo iniziale espresso da quel segno positivo *plus; autrefois*, infatti, non li si stimava per niente.

Nella frase successiva, abbandonato il terreno infido della pubblica opinione, rappresentata da quei due *on* spersonalizzati e per ciò stesso più inquietanti, l'autore scende sul terreno concreto di un discorso socio-politico già collaudato e non ancora rivelatosi inefficace: il richiamo al *divertissement* offerto dalla *Comédie al Peuple* è gemello dell'identico richiamo fatto dal re nell'Editto del 1641, senonché laddove nella dichiarazione reale si accenna unicamente all'utilità degli spettacoli teatrali come distrazione per i sudditi da non meglio precisate *mauvaises occupations*², qui invece si prospetta un tipo di utilità sociale del teatro che va a beneficio non solo dell'ordine pubblico (*un divertissement des plus innocens*)³, ma anche e soprattutto del pubblico, al quale viene offerta l'occasione di istruirsi e di trarre godimento da una istituzione della quale viene messo in risalto un duplice ruolo positivo, di formazione culturale dello spettatore e di appagamento di talune sue attese.

La volontà di giustificazione del teatro sul piano politico da parte delle autorità centrali trova in Scarron un portavoce che amplia il discorso originario secondo i suoi intendimenti, che nascono dalla confusa percezione che non sul piano di una sua utilità contingente, ma su quello di una sua validità permanente (che può essere di tipo pedagogico o este-

² « La crainte que nous avons que les comédies qui se représentent utilement pour le divertissement des peuples (...) leur exercice qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises (...) » (sta in François A. Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la Revolution de 1789*, Paris 1821-1833, t. XVI, p. 536). L'idea del *divertissement* e quella di una utilità di *police* ad esso connessa costituiscono i motivi dominanti dell'editto reale caldeggiato dal Richelieu.

³ La somiglianza del discorso scarroniano col dettato dell'editto reale è notevole: « un divertissement des plus innocens » suona assai simile a « exercice qui peut innocemment divertir nos peuples ». È del resto ben nota la tendenza dell'autore a rifarsi ed appoggiarsi ad un testo preesistente.

tico o estetico-pedagogico) va impostato il discorso sulla rivalutazione del teatro se lo si vuol sottrarre al rischio di una completa strumentalizzazione dall'alto. Chiamando in causa non solo il suddito-che-va-a-teatro piuttosto che all'osteria ma anche lo spettatore da istruire e da appagare, Scarron prospetta la possibilità dell'esistenza di un circuito attori-spettatori che si pone su di un piano ben piú alto del rapporto attori-pubblico che, nell'editto reale, si configura in modo non molto diverso dal rapporto fra i *circenses* e la plebe malfida.

L'ultima frase del paragrafo citato rivela ancora l'aderenza del pensiero scarroniano all'impostazione del problema-teatro tipica del suo tempo e della società in cui l'autore viveva, secondo la quale stabilire se e in quale misura il teatro e gli attori si erano liberati dalla fama di immoralità che inesorabilmente li accompagnava significava arrivare al nodo delle motivazioni che stavano alla base del rifiuto della società verso il mondo della *comédie*.

Nel *Romant comique* il riferimento al miglioramento del livello di moralità degli spettacoli e degli attori subisce una limitazione nello spazio: « au moins à Paris », nelle province dunque la situazione è diversa, e diversa in peggio. Il tema ricorrente in Scarron del ritardo culturale della provincia nei confronti della capitale serve anche al nostro autore-uomo di teatro per far trasparire il tipo di soluzione da lui prospettata al problema dell'inserimento della gente di teatro nella società a parità di diritti con gli altri membri di essa.

Leggiamo nel *Romant*: La Garouffiere, qui estoit fort honneste homme et qui se connoissoit bien en honnestes gens, ne pouvoit comprendre comment un Comedien de campagne pouvoit avoir une si parfaite connoissance de la veritable honnesteté⁴. L'attore Destin, direttore della compagnia di giro, può legittimamente aspirare ad essere considerato un *honnête homme* con le carte in regola; nel romanzo egli incarna la figura dell'*attore-honnête homme*, il modello al quale, nelle intenzioni dell'autore, gli attori giovani si dovrebbero ispirare per relegare sempre piú sullo sfondo tipi umani come la Rancune, vecchio attore carico di difetti e soprattutto essere asociale. In effetti Scarron, creando questi due personaggi ha sottolineato le differenze fondamentali che intercorrono fra di loro, non solo sul piano dell'abilità professionale, tecnica, ma anche sul piano dell'interazione sociale; il quadro che se ne ricava è tale da con-

⁴ R C, II 8, p. 708.

vincere con la forza dei fatti il lettore che un individuo asociale, antisociale anzi, non può assolutamente essere un buon attore⁵.

L'autore del *Romant* si pone così, almeno in parte, nella scia di quanti, in quel tempo, in maniera più o meno consapevole, concepiscono la rivalutazione del ruolo sociale dell'attore come facente parte di un tacito impegno di *do ut des*, grazie al quale ci si accorda per riconoscere, almeno in certe sedi, limitate, una forma di prestigio condizionato alla gente di teatro che si faccia portatrice di un modello consacrato o consacrando di comportamento, destinato a svolgere un'opera di socializzazione positiva secondo gli intendimenti dei reggitori della società.

Il nostro romanziere che vive immerso in quel clima di falsa coscienza nobiliare in cui il mito dell'*honnêteté* si è rigogliosamente sviluppato, cliente-amico di grandi personaggi e nel contempo amico degli attori, ha fiduciosamente avallato e si è fatto assertore di una soluzione del problematico rapporto fra attori e determinati gruppi sociali che non risolve affatto la profonda incompatibilità esistente fra questi gruppi da un lato e gli attori dall'altro, per il semplice motivo che la suddetta soluzione giunge a risolvere teoricamente il conflitto snaturando uno degli antagonisti e assimilandolo alla controparte, imponendogli una maschera fissa che lo renda assimilabile a tutte le altre maschere, identiche una all'altra, atteggiare in un unico modo e pronte a svolgere la parte loro affidata da altri, in una coreografia prestabilita.

È ovvio che tutta questa serie di implicazioni sfugga in larga misura all'autore del romanzo, così come sfuggiva a buona parte dei suoi contemporanei, tanto più che, conoscendo lo stretto rapporto che unì il nostro autore al Chevalier de Méré, siamo portati a credere che tanto l'uno che l'altro vedessero incarnato nel tipo dell'*honnête homme* non l'uomo della rinuncia alla spontaneità e libertà di pensiero e di azione ma piuttosto l'uomo del superamento dell'individualismo esasperato e sterile, per quanto eroico esso potesse in taluni casi apparire.

L'eroe negativo, l'individualista misantropo che compare nel *Romant* sotto le spoglie di la Rancune è l'effigie che appare sul rovescio della medaglia su cui campeggia ormai vittoriosa e ricca di attrattive la figura

⁵ La distinzione operata dal Cecchini, dall'Andreini, da Niccolò Barbieri fra il comico virtuoso ed il comico vizioso comprova l'esistenza di un'autentica tradizione di autodifesa fra gli attori italiani, che non ha il suo corrispettivo in campo francese, fra gli attori francesi, certo, in questo periodo, meno colti e preparati dei colleghi italiani.

del nuovo eroe positivo il cui scopo supremo è quello di interagire cogli altri membri della società obbedendo ad un codice di comportamento prefissato e volto all'instaurazione di un'armonia corale che ovviamente esclude tanto gli a-soli quanto le stonature vere e proprie.

In contrapposto a la Rancune, attore della vecchia guardia, dalla moralità dubbia, privo di doti umane, ci viene offerto in Destin il modello di una nuova generazione di attori, che van girando la Francia non come semi-sbandati che vivacchiano alla giornata ed hanno ormai perso la nozione esatta della vera onestà (nel senso piú comune della parola), ma come messaggeri di bellezza, di grazia, di eleganza, di *s a p e r v i v e r e*. Il personaggio di Destin appare nell'economia del romanzo come la concretizzazione di un tipo ideale di uomo di teatro che è espressione di una vera e propria esigenza di autoconsacrazione da parte di taluni ambienti che vivono in stretto contatto col mondo teatrale condividendo a volte le lotte, se esse sono indirizzate, anche in quel mondo particolarissimo, all'affermazione del mito dell'*honnêteté*, percepito come esaltazione di una serie di valori *s o c i a l i*, cioè atti a facilitare i rapporti fra gli individui *c h e c o n t a n o*, i quali tendono ormai non piú tanto a mutare i rapporti sociali esistenti quanto a perfezionarne nei limiti del possibile i meccanismi di funzionamento.

Scarron, nel suo sincero tentativo di sostenere una causa che gli stava tanto a cuore, non poteva andare oltre; auspicare l'ingresso definitivo dell'attore *n u o v o* fra le *honnêtes gens* doveva sembrargli non quello che era in realtà, l'assunzione di un ruolo sociale a senso unico, una non-libertà, ma al contrario il coronamento del processo di liberazione dell'attore. Scarron non mancherà mai, nel corso della narrazione, di alludere alla sfasatura esistente fra i suoi attori, la particolare realtà sociale in cui essi agiscono e gli attori del suo tempo in generale, cosí come si inseriscono in realtà sociali ben diverse e cosí come vengono giudicati dalla pubblica opinione.

Ciò che lo rende un autore per noi prezioso è appunto il suo continuo andare e venire fra ciò che vorrebbe che fosse e ciò che in realtà è il rapporto teatro-gente di teatro-società, nel suo tempo. Ha presentato una situazione e ne ha indicati gli elementi positivi e quelli negativi, dopodiché si è concesso il piacere di creare un tipo di realtà che è come se fosse pur non essendo ancora, dal momento che, e qui sta la sua illusione, i presupposti da cui egli parte autorizzano ai suoi occhi un certo ottimismo, mentre ai nostri quella che balza subito evidente è proprio l'illusorietà di quei presupposti.

Destin possiede appieno l'arte della *conversation*, uno dei cardini della *honnêteté*:

La Garouffiere et le Destin, qui n'étoient pas de ceux qui ne sçavent que faire quand ils ne joient point, s'entretinrent ensemble fort spirituellement et firent peut-estre une des plus belles conversations qui se soient jamais faites dans une hostellerie du bas Maine. *La Garouffiere parla à dessein de tout ce qu'il croyoit devoir estre le plus caché à un Comedien de qui l'esprit a ordinairement de plus estroittes limites que la memoire* et le Destin en discourut comme un homme fort éclairé et qui sçavoit bien son monde. (...)

La Garouffiere, qui estoit fort honneste homme et qui se connoissoit bien en honnestes gens, ne pouvoit comprendre comment un Comedien de campagne pouvoit avoir une si parfaite connoissance de la veritable honnesteté⁶.

La compagnia di attori che agisce nel *Romant comique* è sotto molti aspetti una compagnia eccezionale, per la coesione interna che la tiene unita ad onta delle peripezie che incontra, per il livello di intelligenza e di moralità dei suoi componenti; è come un frutto raro e precoce cresciuto in una serra, la cui maturazione è stata resa possibile dall'esistenza di condizioni ambientali particolarmente favorevoli. Il Maine, con la sua capitale Le Mans è la metaforica serra, i grandi signori della Corte che vi soggiornano abitualmente o per lunghi periodi forniscono l'*humus* indispensabile alla sopravvivenza della *troupe* e con la forza del loro esempio creano un'atmosfera protettiva e persino un certo tipo di calore umano intorno alla piccola compagnia di attori.

Vissuto per lunghi anni, i più belli, quelli della giovinezza, non ancora torturato dalla malattia, in quest'ambiente provinciale ma ravvivato da frequenti contatti con parigini autentici, uomini di corte amanti del teatro, l'autore ha trasposto fantasticamente le sue esperienze di quegli anni, ma nel far questo ha proposto all'attenzione del lettore una sua velata conclusione sul rapporto esistente nel suo tempo fra teatro e società, secondo la quale la visione positiva del mezzo teatrale, tipica degli ambienti culturalmente più significativi della capitale, se trasportata nelle province da quei prestigiosi ambasciatori che sono i nobili di corte ed i loro accoliti, serve a creare le premesse necessarie all'instaurarsi di un clima non più di diffidenza ma di *s i m p a t i a* fra la gente di teatro ed i vari gruppi sociali. Inoltre, l'azione benefica dei rappresentanti della cultura parigina si esercita anche in un'altra direzione. Il tipo dell'*attore-honnête homme*, l'unico ormai ammesso e ben accetto

⁶ R C, II 8, pp. 707-708.

nella capitale, sarà quello cui verranno riservati i trattamenti piú rigorosi, le manifestazioni di stima e finanche di affetto, e ciò varrà sia a consacrare agli occhi di tutti un modello di comportamento che si vuole propagandare che a guadagnarsi la riconoscenza ed in una certa misura la soggezione (materiale e psicologica) di uno strumento di socializzazione prezioso se controllato. Purtroppo la provincia, invece, vede di solito il suo ritardo culturale aggravato dal fatto che i *comédiens de campagne*, e lo stupore di La Garouffiere di fronte a Destin ne è un chiaro sintomo, sono ben lungi dall'aver interiorizzato quelle norme di comportamento e quei metri di giudizio che denotano se non l'appartenenza quantomeno la tendenza ad avvicinare ed a far propri i modi di comunicazione elaborati al vertice di questa società in via di assestamento ⁷.

La *troupe* del *Romant comique*, troupe ideale ⁸ che si muove in un ambiente ideale ed è guidata da un perfetto *honnête homme*, vive all'insegna di una eccezionalità che potrebbe tramutarsi in norma, qualora venissero a crearsi in ogni provincia le premesse positive necessarie alla nascita ed allo sviluppo di una *entente cordiale* fra la gente di teatro ed il pubblico reale o potenziale.

Accettando con entusiasmo e proponendo al lettore la figura dell'uomo di teatro-*honnête homme* l'autore sembra proporre a modello un microcosmo sociale nel quale le potenzialità positive in esso presenti al raggiungimento di un certo scopo, vengono intelligentemente sfruttate fino alla soluzione dei problemi che ostacolavano il raggiungimento di quello stesso scopo.

⁷ Persino Léandre rivela ad un certo punto di aver perfettamente assimilato, riguardo agli attori, soprattutto quelli di giro, gli schemi mentali tipici del suo gruppo (nobiltà provinciale); parlando con Destin gli dice testualmente: « J'ay beaucoup de confusion, dit-il au Destin, de n'avoir pas eu pour vous toute la sincérité que je devois avoir, vous estimant comme je fais; mais vous excuserez un jeune homme sans experience qui, devant que de vous bien connoistre, vous croyoit fait comme le sont d'ordinaire ceux de vostre profession » (R C, II 4, p. 688).

Fatto ragguardevolissimo diventa dunque la successiva conversione totale di Léandre all'ambiente teatrale frutto del fascino profondo che esercita su di lui Destin, ottimo attore e perfetto uomo di mondo, e non solo del suo amore per *Angélique*.

⁸ Dicendo *ideale* si intende riferirsi al fatto che l'autore mette in evidenza la somma di elementi positivi che caratterizzano una certa struttura in un dato momento storico, senza però tacersi e tacere al lettore gli elementi negativi presenti in essa, ciò che comporterebbe piuttosto l'uso dell'aggettivo *idealizzato*.

Un'altra implicazione nascosta fra le righe del racconto scarroniano è la seguente: perché possa nascere e svilupparsi la nuova figura dell'uomo di teatro nelle province è necessaria la *longa manus* della cultura aristocratica, che indirizzi, forgi e sostenga le energie di quanti, vivendo nel teatro o avvicinandosi per la prima volta ad esso in veste di aspiranti attori, sembrano presentare i requisiti indispensabili per incarnare l'uomo di teatro n u o v o , ligio alle direttive che quella cultura gli impartisce, che gli vengono prospettate non come una fra le tante scelte possibili di comportamento, ma come *la* scelta che, se scartata, comporta il crollo di qualsiasi speranza di poter agire per altra via sul tessuto sociale.

Quando il Bénac scrive:

L'idéal que représente Destin c'est celui de l'honnête homme et de l'amoureux. Insistant sur les humbles origines de son héros, Scarron a créé un type nouveau assez différent du type ordinaire du roman précieux. Destin, à différence de M.lle de l'Etoile, est partout présent dans la troupe comique; il vit en comédien; sans doute il n'a pas l'âme d'un comédien mais d'un héros de roman; cependant le simple fait qu'il a l'apparence réelle d'un comédien suffit à lui assurer l'existence⁹.

lascia intendere che ci si trovi di fronte ad un personaggio *i p o c r i t a* che incarna in primo luogo l'ideale dell'*honnête homme* e dell'innamorato ed in subordine riveste i panni dell'attore, che solo in forza delle circostanze diventano *i s u o i*, senza che da parte sua esista una autentica adesione al suo essere professionale.

È ben vero che il continuo andare e venire, tipico della narrazione scarroniana, dal registro romanzesco in senso stretto a quello burlesco, a quello cosiddetto realistico e le continue interferenze di un registro sull'altro e le risonanze ambigue che ne derivano, rendono ardua la definizione del particolare tipo di atmosfera che circonda ogni personaggio e ne contribuisce alla caratterizzazione in un senso piuttosto che in un altro, ma resta il fatto che, mentre rimane indiscussa la caratterizzazione univoca dell'Etoile come *e r o i n a d a r o m a n z o o* di Rago-tin come perfetto eroe burlesco, il discorso su Destin che agisce in ognuno dei tre registri suddetti, dovrebbe tener conto non solo del suo essere paradigma dell'*honnête homme* e dell'*amoureux*, ma anche del

⁹ Henri Bénac, Introduzione al *Romant comique* nell'Édition Belles Lettres, Paris 1951, pp. 66-67.

suo esistere come attore, esistenza che non si risolve nell'accettazione di un *pis aller* momentaneo ma che diventa, all'interno stesso del personaggio, ricerca continua di un comportamento che fonda armoniosamente due modi di essere, quello dell'*honnête homme* e quello dell'attore, considerati ancora, in quella società in cui il personaggio si muove, come incompatibili.

Il personaggio-Destin diventa l'esempio vivente della realizzabilità di un modello che, a detta dei contemporanei, era stato già portato a perfezione, in Parigi, da un Montdory o da un Floridor. In Parigi, appunto. Si tratta ora di diffondere il modello, di farlo accettare nelle province. L'operazione avrà delle possibilità di successo, e Scarron se ne rende benissimo conto, solo prospettando questa accettazione come già avvenuta fra i detentori del prestigio sociale più indiscusso, il che, lo sappiamo, era puntualmente vero, come sappiamo anche che si trattava di un'accettazione carica di implicazioni negative proprio per i beneficiari di una promozione sociale che non è tanto un fine quanto un mezzo, ciò di cui Scarron non si rende se non forse oscuramente conto.

Perché pensare, come il Bénac, che tutta la novità del personaggio di Destin risieda nel fatto che egli viene presentato come *honnête homme* ed innamorato del genere prezioso pur essendo di umili origini? Perché ritenere che essere attore significhi per questo capocomico semplicemente vestir panni ed assumere atteggiamenti da attore senza averne l'animo e non pensare invece che questo personaggio è come un crogiuolo nel quale confluiscono e si fondono tipi umani che la sensibilità e la mentalità dell'epoca vedeva ancora, nella maggioranza dei casi, come antitetici?

Bénac si è fermato ai dati esteriori: « il a l'apparence réelle d'un comédien », ma non si è chiesto che cosa c'è in realtà dietro a questa apparenza, che cosa non può non esserci.

Si potrebbe obiettare che Destin è diventato attore quasi suo malgrado, ma questa, lungi dall'essere un'osservazione che inficia in pieno la nuova prospettiva sotto la quale si cerca di studiare il personaggio in questione, apre invece uno spiraglio sulla realtà teatrale del tempo che rivela aspetti della realtà sociale circostante tali da gettare nuova luce sul personaggio stesso e sui problemi che la sua esistenza pone al lettore.

Se il ruolo teatrale dell'attore ha un significato immaginario, la sua vita reale ha invece una funzione sociale ben concreta e se, come dice il Gurvitch, è la parte collettiva della mentalità dell'attore che gli

consente di incarnare certi personaggi capaci di raggiungere il pubblico ¹⁰, diventa impossibile pensare, come pare faccia il Bénac, che un *b r a v o a t t o r e* come Destin possa tener nettamente separati i due piani esistenziali sui quali si muove, piani che interagiscono continuamente l'uno sull'altro, modificandosi reciprocamente. È vero che Destin e l'Etoile hanno scelto di farsi attori sotto l'incalzare di avvenimenti che mettono in pericolo la loro stessa esistenza, ma, in primo luogo si tratta pur sempre di una scelta da parte loro e, in secondo luogo, essi non entrano in un mondo per loro sconosciuto come quello di una compagnia di giro accettando e subendo passivamente i modelli di comportamento dei membri anziani della *troupe*, ma, al contrario, esercitano col loro fascino personale una tale influenza su tutti i membri della compagnia da imporre colla sola forza dell'esempio ¹¹ il loro comportamento, che è un comportamento da gentildonna e da gentiluomo, che viene così calato in un microcosmo sociale, del quale viene messa in evidenza la capacità di assorbimento, di imitazione, di rielaborazione, di un modello prestigioso. Il modo in cui Destin entra nella *troupe*, il modo in cui ne prende garbatamente ma fermamente le redini e, *i n q u a n t o h o n n ê t e h o m m e*, ne assicura la coesione interna e il successo esterno (successo che si situa su entrambi i piani considerati, quello propriamente teatrale e quello piú comprensivamente sociale), inducono a non escludere che una duplice intenzione abbia condotto l'autore a prospettare al lettore una situazione così particolare, quella di esemplificare sul vivo la validità di un tipo di comportamento che riesce a conciliare mondi diversi smussando angoli e facendo cadere vari tipi di prevenzione, e, in subordine, quella di proporgli come soluzione valida a superare la sfasatura esistente fra teatro e società il calare all'interno

¹⁰ A questo proposito utilizzeremo piú in là il concetto di *personalità di base* così come viene ripreso da C. Tullio-Altan nella sua *Antropologia funzionale*, Milano, Bompiani, 1968, in cui si legge a p. 75: « Il principio di autoidentità che si matura nel susseguirsi delle esperienze umane coincide con ciò che in linguaggio antropologico-culturale è stato chiamato la "personalità di base" (...). (...) questa struttura ha una decisiva importanza sociale (...) perché è attraverso di essa che la vita sociale è resa possibile. Essa è costituita infatti dei modelli interiorizzati di cui una cultura di gruppo è formata, e funziona come codice comune di ricezione e interpretazione dei messaggi che i singoli membri del gruppo costantemente si trasmettono nella vita associata, e che la rendono possibile ».

¹¹ Solo con la Rancune Destin dovrà ricorrere a mezzi di persuasione piú concreti, ma sappiamo già che cosa rappresenti questo vecchio attore all'interno della *troupe* ed all'esterno di essa.

del mondo teatrale stesso un personaggio socialmente assai ben caratterizzato che riesca ad imporsi come modello la cui imitazione sia ricompensata dalla conquista del tanto sospirato prestigio o almeno del rispetto per gli attori in quanto individui.

La visione scarroniana del problema è ovviamente semplicistica ma nondimeno interessante, proprio in quanto tende ad unire, e non a separare, modelli culturali finallora considerati incompatibili (almeno negli ambienti provinciali), il piú prestigioso dei quali dovrebbe riassorbire o quantomeno informare di sé il meno prestigioso ed imprimergli quella spinta ascendente che solo dall'esterno gli può provenire.

È fondamentalmente una visione pessimistica, nonostante le apparenze in contrario, che tiene piú conto dell'azione che la società può esercitare sull'attore che non dell'azione inversa, ma, lo si è visto, la situazione socio-culturale del tempo non pareva autorizzare soluzione piú radicali e tali da garantire la completa autonomia del mezzo teatrale che, anzi, si vedrà nel giro di pochi anni esposto ad attacchi che manifestano la precarietà della sua posizione già in questa fase preparatoria della crisi.

Se l'indagine sul ruolo sociale dell'attore deve cercare innanzitutto di chiarire il modo in cui il ruolo espressivo¹² dell'attore stesso serve le diverse visioni del mondo, diventa evidente la necessità di tentare di individuare, almeno a grandi linee, le caratteristiche della personalità di base dell'attore, tramite la quale egli, portatore di messaggi, partecipa alla sensibilità collettiva, riesce a mettersi in contatto con essa ed a influenzarla.

Emerge dunque in primo piano l'esigenza di soffermarsi a considerare il problema dell'estrazione sociale degli attori, allo scopo di individuare il gruppo di provenienza di ciascuno di essi, e di andare alla ricerca, per ogni gruppo, di quei modelli interiorizzati che ne formano la sottocultura specifica.

Il ruolo estetico¹³ dell'attore ed il suo ruolo espressivo, nascendo entrambi dalla matrice comune della mediazione, caratteristica principe di questo particolarissimo personaggio sociale, confluiscono continuamen-

¹² Il ruolo espressivo è quello che la persona portatrice del messaggio svolge in quanto partecipa della sensibilità collettiva tramite la sua personalità di base.

¹³ Per ruolo estetico si intende quello peculiarmente attinente al significato immaginario, simbolico dell'attività teatrale.

te l'uno nell'altro fin quasi a compenetrarsi in quel concetto di ruolo estetico-espressivo che definisce il tipo di azione che l'uomo di teatro viene ad esercitare sulla società in cui si trova ad agire.

L'attore è attore anche quando non recita, egli sa fare cose che gli altri non sanno fare, possiede una tecnica che lo distingue da chiunque altro. Scegliendo di fare l'attore ha scelto una certa tecnica che implica certi atteggiamenti non solo sul palcoscenico ma anche nella società reale.

Il modo con cui l'attore si impadronisce del ruolo e lo modifica è frutto dell'incontro fra una personalità ed una tecnica, tecnica che porta l'impronta della personalità, personalità che forgia (o dovrebbe forgiare) una sua tecnica, è un rapporto dialettico fra immaginario e reale quello che si viene a creare ad opera dell'attore fra vita reale e vita teatrale, e l'andamento del rapporto, lungi dall'essere pienamente controllato dall'attore stesso, lo coinvolge in una serie di implicazioni derivate dall'essere egli prima figlio di un gruppo sociale e poi attore. Il modo in cui il suo ruolo espressivo serve le diverse visioni del mondo è legato alla sua personalità di base che solo nella esplicazione del ruolo estetico, inerente al significato immaginario, simbolico dell'attività teatrale, si rivela come personalità autentica¹⁴.

Si è detto come il *Romant comique* insista maggiormente sulla vita sociale che non sulla vita propriamente teatrale, artistica degli attori, è il ruolo espressivo dell'attore in quel tempo ed in quella società che viene maggiormente messo in evidenza nella narrazione scarroniana.

Scarron si illude che facendo dell'attore il servitore della visione del mondo imperante a corte e nel gruppo della nobiltà tradizionale, esso giunga ad un suo pieno riscatto sul piano sociale, ma la sua non essendo l'illusione di un teorizzatore astratto o di un ottimista un po' miope, sul tipo di Chappuzeau, trascorre continuamente dalla realtà concreta a quella ideale e viceversa, fatto questo che solo può giustificare un discorso come quello che noi stiamo facendo sul suo romanzo e che, anche al di fuori di ogni interesse di tipo documentario, dà al romanzo stesso una profondità ed una dimensione *vissuta* che non lascia insensibile neanche il lettore che considera il *Romant* niente più che una fonte di spasso.

Nemmeno gli attori sfuggono agli attacchi della satira scarroniana,

¹⁴ Cfr. C. Tullio-Altan, op. cit., p. 77.

né per la loro vita privata né per quella piú propriamente professionale, ma nei loro confronti l'autore assume costantemente un atteggiamento pieno di comprensione e di simpatia: ricorre frequentissimo nel *Romant* l'aggettivo *pauvre* riferito agli attori¹⁵ e in un paio di altre occasioni Scarron si sofferma a considerare la precaria vita della gente di teatro, lasciando al lettore che ne abbia voglia la possibilità di fare delle riflessioni al riguardo.

È ancora una volta Destin che si fa portavoce di uno stato d'animo assai vicino allo scoraggiamento, quando facendo la storia della sua vita, osserva:

Et si je ne me trouve enfin qu'un malheureux Comedien, c'est sans doute que la Fortune s'est voulu venger de la Nature, qui avoit voulu faire quelque chose de moy sans son consentement, ou, si vous voulez, que la Nature prend quelquefois plaisir à favoriser ceux que la Fortune a pris en aversion¹⁶.

È lo sfogo di un uomo schiacciato dal peso di una condanna sociale, che lotta contro di essa ma giudica impari il confronto, che arriva al punto di dover considerare sprecate ed avvilito nella professione che esercita quelle stesse qualità positive, quei doni di natura che avrebbero potuto portarlo al successo sociale, aprirgli una brillante carriera, farne un uomo ammirato ma soprattutto rispettato. È una vera e propria beffa: quella stessa professione di attore che parrebbe dover esaltare e valorizzare al massimo tutte le doti naturali o acquisite dell'individuo, diventa una gabbia umiliante e chi in essa è prigioniero si trasforma in *f e n o m e n o* condannato a far mostra delle proprie qualità ma a vederle nello stesso tempo intristire e sclerotizzarsi per mancanza di libertà. *L'honnête homme* Destin sente che è pericoloso accontentarsi dei varchi che la gabbia presenta e che sono predisposti da altri, i quali altri sono liberi di rinchiuderli in qualsiasi momento sembri loro opportuno farlo. Tratteggiando in Destin la figura dell'attore nuovo, dell'uomo di teatro onestuomo, Scarron non ha commesso l'errore di idealizzarlo togliendogli

¹⁵ « Les pauvres Comediens sortirent avec la Rappiniere, qui verbalisa le dernier » (R C, I 3, p. 537).

« (...) ; et sans vouloir permettre que ces pauvres restes d'une troupe delabrée allassent loger en une hostellerie » (*ibidem*, I 3, p. 538).

« Revenons à la pauvre Mademoiselle de l'Estoile, obsédée de Provinciaux, la plus incommode nation du monde » (*ibidem*, I 8, p. 551).

« (...) pensa battre l'hoste et l'hostesse parce qu'ils chanterent cent injures aux pauvres Comediens » (*ibidem*, I 12, p. 579 e *passim*).

¹⁶ R C, I 13, p. 583; vedi anche II 5, p. 692.

ogni credibilità storica, Destin eroe da romanzo è molto meno vivo di Destin vittima della sua condizione di attore. L'autore, lo ripetiamo ancora una volta, ha disegnato una figura ideale di uomo di teatro fornito di tutte le prerogative atte a facilitarne l'ingresso fra le file dei sudditi stimabili e rispettati ma non ha idealizzato né l'uomo di teatro in generale né la realtà globale che lo circonda, si è limitato ad indicare quella che gli è parsa una via d'uscita al problema, illudendosi sui veri termini di esso ma non al punto di perdere di vista la *v e r a* realtà, ben diversa da quella privilegiata e circoscritta da lui rivissuta nel romanzo, la quale, pur nella sua limitatezza ed eccezionalità è nondimeno percorsa da quei sintomi di più profondi disagi di cui l'autore si fa eco per bocca di Destin.

IV IL MOVENTE DI UNA SCELTA

L'estrazione sociale degli attori di giro e non, riflette, per quel che riguarda il secondo quarto del secolo XVII, il buon momento che il teatro sta attraversando, il momento della rinascita ricca di fermenti e di entusiasmi che autorizza la speranza di un radicale miglioramento della condizione dell'uomo di teatro.

La distinzione fra chi è figlio d'arte e chi non lo è naturalmente si impone, come pure si impone la valutazione obiettiva delle ragioni storiche e sociali contingenti che forniscono reclute al teatro, ma una volta stabilito, a questo proposito, che molti giovani di buona famiglia abbracciano la carriera teatrale come evasione dalle molteplici costrizioni che la società loro infligge, o una volta verificato che fu la terribile miseria in cui la Fronda fece sprofondare molti gentiluomini ad indurre alcuni di essi ad intrupparsi in qualche compagnia di giro¹, resta da chiedersi che cosa poteva spingere degli individui irrequieti, inappagati o decaduti, in lotta con difficoltà di inserimento o di reinserimento in questa società turbolenta, a scegliere una vita così totalmente priva (specialmente per i membri di una *troupe* non protetta) di solidi punti d'appoggio, così tutta in divenire. Forse la speranza di riuscire in tal modo ad agire in modo autonomo sul tessuto sociale, non subendo le costrizioni ma sublimandole nella finzione, non accettando un crollo di *status* ma rimettendo continuamente in discussione i comportamenti

¹ Magari con tutta la famiglia, come nel caso di J. B. L'Hermitte che era, fin dal 1645, cavaliere dell'ordine del re, che portava il titolo di gentiluomo della camera del re alla fine del 1649 e che, alla fine del 1652, entrò nella compagnia della Béjart e di Molière; anche sua figlia e sua moglie recitavano.

codificati, i prestigî consacrati, proponendone alla collettività una personale rielaborazione?

Se dovessimo accettare questa ipotesi dovremmo però anche tener conto del fatto che si tratta di un'aspirazione che spesso contraddice sé stessa, come comprova l'esistenza proprio fra quanti scelgono la carriera di attore di una sorta di snobismo un po' puerile, che si rivela nel tentativo di farsi passare per nobili, premettendo disinvoltamente la particella nobiliare al proprio magari borghesissimo cognome². Questo fatto, se denota la presenza sul palcoscenico di un numero non irrilevante di nobili autentici, che facilitava ai non nobili il tentativo di autopromuoversi socialmente³, denota soprattutto che, anche nel momento in cui l'individuo borghese rompe i ponti con la mentalità imperante nel suo gruppo e decide di farsi attore, non riesce però a liberarsi dalla sensazione che tutto sia piú facile per un nobile che non per un borghese, sensazione di sfiducia e di impotenza che si può spiegare solo col fatto che la presa di coscienza è un processo appena iniziato per la grande maggioranza degli attori e che la liberazione dagli schemi precostituiti che ne rappresenta il fine ultimo ed il frutto piú considerevole è presente in modo ancora molto embrionale nella maggioranza della gente di teatro di questo periodo ed in particolar modo fra i membri delle compagnie ambulanti. Appare allora piú convincente l'ipotesi che considera i devianti individuali⁴ che abbracciano la professione di attore, giovani di buona famiglia

² « Comme on le voit déjà par quelques-uns de ces noms, les gentilshommes entrent même dans les troupes de campagne: à Rouen, en 1652, on trouve dans la même troupe que La Rocque, jouant au jeu de paume des Deux-Mores, noble homme Laurent Conseil, sieur d'Argil, comédien. Les comédiens, se disant officiers du roi, en étant venus à se donner le titre d'écuyer, et prenant pour noms de guerre ou de théâtre des noms nobiliaires, on doit se tenir en garde vis-à-vis de leurs prétentions de noblesse » (Henri Chardon, *La Troupe du Roman comique dévoilée et les comédiens de campagne au XVII^e siècle*, Le Mans, Monnoyer, 1876, p. 27, nota 1).

³ « Beaucoup d'acteurs français de cette époque portent des noms sonores précédés d'un "de", la tentante petite particule nobiliaire, ces noms sont, le plus souvent, de faux noms, par exemple celui de "Monsieur de Molière"; mais quelques acteurs possédaient légitimement les armoiries de gentilshommes; et c'est précisément parce qu'il y avait beaucoup de nobles parmi les acteurs, que les autres purent commettre sans invraisemblance leur petite usurpation de titre » (Karl Mantzius, *Molière, les théâtres, le public et les comédiens de son temps*, Paris, Colin, 1908, p. 66).

⁴ Nel caso dei figli d'arte il discorso cambia, essi sono i rappresentanti di una vera e propria sottocultura deviante che ha già elaborato i propri contenuti e li vive coerentemente.

o altri, come individui tesi alla ricerca di una solidarietà protettrice che li salvaguardi e li difenda dopo che essi hanno spezzato i legami dell'esistenza normale; la loro evasione dal mondo della costrizione verso il mondo dell'organizzazione rappresenta la marcia verso la conquista di un'autonomia che si autolimita appagando in tal modo tanto l'ansia di liberazione del deviante che la sua necessità di non trovarsi completamente isolato in una società ostile.

La Caverne e Angélique, Destin e l'Étoile, Léandre, la Rancune, l'Olive: l'estrazione familiare del gruppo di attori scarroniani offre un campionario assai significativo delle provenienze sociali che alimentano in questo periodo le file degli attori professionisti.

Se infatti la Caverne e Angélique, sua figlia, rappresentano la categoria dei figli d'arte, Destin e l'Étoile, semi-nobili, con un passato avventuroso e indotti a far la commedia dalla necessità di sfuggire alle persecuzioni di un prepotente signorotto, sono i campioni di quella categoria di persone, allora abbastanza estesa, che trovavano nell'entrare a far parte di una compagnia di giro il modo piú indicato per far perdere le proprie tracce, come è il loro caso, o per cercar di dimenticare tutto un passato come avviene per il Prieur de Saint-Louis nella *Suite d'Offray*. In entrambi i casi la volontà di obliterazione attiva o passiva, il tentativo di farsi dimenticare da qualcuno o di dimenticare qualcuno o qualcosa, presiede alla scelta di una professione che dà modo a chi l'abbraccia di snaturarsi pur rimanendo sé stesso.

Léandre corrisponde invece ad un'altra figura che entra abbastanza sovente a far parte della composizione delle compagnie di allora: quella del giovane studente di famiglia nobile o ricco borghese (anche trasformata) che, attirato dal miraggio di una vita libera e piena di imprevisti, miraggio reso magari ancora piú ammaliante e concreto dal fascino di qualche attrice, con decisione improvvisa, abbandona studi ed ambizioni di carriera, per seguirne il richiamo. Léandre, prima di intrupparsi nella compagnia di Destin, era studente nel collegio di La Flèche, uno dei piú famosi fra quelli retti in Francia dai gesuiti, ciò che dà ovviamente un valore tutto particolare alla decisione da lui presa. La Rancune e l'Olive sono due personaggi della cui vita è detto ben poco di esplicito, del primo sappiamo che è un attore invecchiato nel mestiere; quanto alle sue gesta extra-teatrali, avremo modo di occuparcene sotto un altro profilo.

L'autore di quella continuazione del *Romant* che si suole pubblicare di seguito alle due parti autenticamente scarroniane del lavoro, perché ne viene ormai considerata parte integrante, ama riprendere e sviluppare, con mano piuttosto pesante a dire il vero, quegli spunti narrativi presenti nell'opera originale che, a parer suo, possono maggiormente tener desta l'attenzione e la curiosità del lettore; la sua scelta in proposito è palesemente fondata sulla conoscenza delle situazioni che più avevano interessato i lettori delle prime due parti, per la loro novità o eccezionalità, dimodoché la sua insistenza nel riprenderne taluni motivi si rivela un utile strumento di indagine in quanto risposta alle attese destinate nel pubblico dal suo predecessore.

Scarron metteva in risalto la buona estrazione sociale di taluni uomini di teatro ed i trattamenti riguardosi che la compagnia riceve dagli ecclesiastici? Ecco allora che l'anonimo continuatore introduce nella narrazione un uomo di chiesa, il Prieur de Saint-Louis, che confessa di essere stato in gioventù sul punto di entrare a far parte di una compagnia teatrale:

J'estois logé au logis des Chenes-Verts, où estoit aussi logé un Operateur qui debitoit ses drogues en public sur le Theatre en attendant l'issue d'un projet qu'il avoit fait de dresser une Troupe de Comediens. Il avoit desja avec luy des *personnes de qualité*, entre autres le fils d'un Comte que je ne nomme pas par discrétion, un jeune Advocat du Mans qui avoit desja esté en Troupe, sans compter un sien Frere et un autre vieux Comedien qui s'enfarinoit à la farce; et il attendoit une jeune fille de la Ville de Laval qui luy avoit promis de se dérober de la maison de son Pere et de le venir trouver. Je fis connoissance avec luy et, un jour, faute de meilleur entretien, je luy fis succinctement le recit de mes malheurs; en-suite de quoy *il me persuada de prendre party dans sa Troupe et que ce seroit le moyen de me faire oublier mes disgraces*. J'y consentis volontiers et, si la fille fust venue, j'aurois certainement suivy. Mais les parens en furent advertys, ils prirent garde à elle; ce qui fut la cause que le dessein ne réussit pas, ce qui m'obligea à m'en revenir⁵.

L'autore si preoccupa di mettere bene in rilievo il fatto che questa progettata e abortita compagnia avrebbe contato fra i suoi membri un buon numero di *personnes de qualité*: il figlio di un conte, un giovane avvocato, una ragazza di buona famiglia che sarebbe scappata di casa apposta per unirsi alla compagnia. E sono tutte persone giovani, spinte verso il mestiere di attore o dal desiderio di dimenticare un passato doloroso o dall'ansia di evadere da un ambiente familiare o professionale oppri-

⁵ R C, III 13, p. 867.

mente; non si tratta di una scelta ponderata con freddezza e raziocinio, ma effettuata sotto la spinta di un movimento passionale di ribellione e insofferenza o verso sé stessi come individui incapaci di resistere al peso delle proprie disgrazie o verso l'ambiente che preme sul giovane con tutto il peso delle costrizioni e dei divieti che gli sono peculiari. Nell'uno caso e nell'altro la vita sul palcoscenico si presenta all'aspirante attore come una reazione ed una rivalse tese all'affermazione della propria personalità autentica, finalmente sopita o umiliata.

Destin si presenta in prima persona con la franchezza che gli è abituale:

*Je suis né dans un village auprès de Paris. Je vous ferois bien croire, si je voulois, que je suis d'une maison tres-illustre, comme il est fort aisé à ceux que l'on ne connoist point; mais j'ay trop de sincerité pour nier la bassesse de ma naissance. Mon pere estoit des premiers et des plus accommodez de son village. Je luy ay oui dire qu'il estoit né pauvre Gentilhomme (...)*⁶.

Ma non sarà l'avarissimo padre ad allevare Destin, ci penserà un buon padrino, che gli fa impartire un'ottima educazione e lo sistema in seguito presso un nobile signore, che lo educa insieme con i suoi figli; Scarron crea in tal modo le premesse necessarie per poter tratteggiare in Destin il tipo perfetto dell'uomo dabbene, nel quale l'educazione del cuore e quella dell'intelligenza sono armoniosamente fuse e compenstrate, come toccherà poi ad Angélique rilevare:

*(...) elle avoit bien reconnu, (...) que si le Destin avoit bien de l'esprit et faisoit voir qu'il avoit esté bien élevé, Mademoiselle de l'Estoille paroissoit plutôt fille de condition qu'une Comedienne de campagne*⁷.

Infatti l'Étoile è figlia di un gentiluomo e di una dama di compagnia e conduce vita raminga perché, rimasta orfana di entrambi i genitori, è perseguitata dal malvagio nobile Saldagne che la vorrebbe rapire.

La Caverne, ed a maggior ragione sua figlia Angélique, sono figlie e nipoti di attori; narrando la storia della sua vita la vecchia attrice apre uno spiraglio sul rapporto teatro-società nella provincia francese all'inizio del secolo, quando parla del modo in cui sua madre divenne attrice ambulante:

(...) elle commença ainsi son Histoire: Je suis née Comedienne, fille d'un Comedien, à qui je n'ay jamais ouï dire qu'il eust des parens d'autre profession que de la

⁶ R C, I 13, p. 580.

⁷ R C, I 12, p. 576.

sienne. Ma mere estoit fille d'un marchand de Marseille, qui la donna à mon Pere en mariage pour le recompenser d'avoir exposé sa vie pour sauver la sienne, (...). Ce fut une bonne fortune pour mon Pere, car on luy donna, sans qu'il la demandast, une femme jeune, belle et plus riche qu'un Comedien de campagne ne la pouvoit esperer. Son Beau-Pere fit ce qu'il pût pour luy faire quitter sa profession, luy proposant et plus d'honneur, et plus de profit dans celle de Marchand; mais ma Mere, qui estoit charmée de la Comedie, empescha mon Pere de la quitter. (...). Elle (...) accoucha de moy derriere le Theatre ⁸.

Il nonno materno della Caverne, questo padre dell'agiata borghesia commerciante che offre la figlia in isposa ad un attore ambulante, è indotto a compiere tale gesto sorprendente in un uomo del suo tempo e del suo cetto dalla riconoscenza verso chi gli ha salvato la vita. La morte sociale della figlia è tollerata solo come compenso di una vita salvata; d'altronde la figlia stessa entra con entusiasmo nel mondo del marito, tanto diverso dal suo, e non si tratta nemmeno di una infatuazione passeggera, perché anche dopo molte peripezie e la tragica morte del coniuge, la madre della Caverne continuerà coraggiosamente la vita che si è scelta, senza tentar di reinserirsi nell'ambiente da cui proveniva. Così faranno Destin, l'Étoile, Léandre, anche dopo che saranno caduti gli ostacoli che impedivano loro di condurre un'esistenza normale, ciò va detto incidentalmente per dissentire da quanti presentano i tre personaggi come attori quasi loro malgrado: se questo può anche parer vero alle prime battute del romanzo, non sfuggirà però al lettore attento il sottinteso della narrazione scarroniana che conduce tra difficoltà di ogni genere i suoi eroi a scegliere poi con piena libertà e riflessione quella che veniva presentata inizialmente come una strada imboccata per sfuggire ad una situazione problematica e che si rivela in seguito non un vicolo cieco ma una strada maestra.

Léandre confessa la sua vera identità a Destin in questo modo:

Je suis un Gentil-homme d'une maison assez connuë dans la Province. J'espere un jour d'avoir pour le moins douze mille livres de rentes pourveu que mon Pere meure; (...). Il me veut faire Conseiller au Parlement de Bretagne contre mon inclination et c'est pour cela qu'il m'a fait estudier de bonne heure. J'estois escolier à la Flèche quand vostre troupe y vint représenter. Je vis Mademoiselle Angelique et j'en devins tellement amoureux que je ne pus plus faire autre chose que de l'aymer. (...). Je vous offris mon service et vous me pristez pour vostre valet, (...) ⁹.

⁸ R C, II 3, pp. 677-678.

⁹ R C, II 5, pp. 689-690.

Egli è oppresso da un padre ambizioso e dispotico che ha scelto per lui una carriera che non gli è congeniale: questo è il substrato psicologico che in una certa misura spiega l'innamoramento folgorante di Léandre per un'attrice giovane e bella sí, ma soprattutto portatrice di un'immagine di vita libera e creativa che è l'esatto contrario dell'esistenza paludata e ripetitiva che gli si parava dinnanzi. Léandre parla del padre con un'indifferenza che rasenta il cinismo, ma il suo atteggiamento non è espressione di un animo insensibile, ma, all'opposto, di una sensibilità che aggredisce per non essere soffocata, della rivolta contro un autoritarismo patriarcale che predetermina la vita dei figli tenendo unicamente conto dei vantaggi sociali ed economici che l'imboccare una certa strada può procurar loro. La ribellione di Léandre è totale: dopo aver sposato l'attrice non cerca di tornare con lei all'ambiente di origine, si ripromette invece di continuare a condurre la vita degli attori di giro, nonostante la ricchezza di cui è erede, e non esiste prova migliore di questa che, accettando di dividere la vita con Angélique ed i suoi compagni, egli ha inteso non solo vivere accanto alla donna amata ma anche abbracciare un modo di vivere di cui Angélique è incarnazione e simbolo nello stesso tempo, quel modo di vivere che si risolve in una continua scoperta e riscoperta di sé stessi e degli altri, in una azione continua nel seno della società, che fa appello non alle costrizioni ma alle libertà latenti che la cultura di quella società contiene e che necessitano dell'opera di uomini totalmente svincolati da pastoie di qualsiasi genere per poter essere rese palesi al maggior numero possibile di interlocutori. Léandre che, unico fra i membri della compagnia, non soffre di ristrettezze economiche è, sotto questo profilo, il personaggio piú significativo di tutta la *troupe*.

La fuga dal collegio di La Flèche è la fuga da un mondo che non ignorava il teatro, non lo metteva al bando, ma faceva qualcosa di meglio e di peggio nello stesso tempo: lo rendeva familiare agli allievi solo per strumentalizzarlo, per farne un mezzo di educazione volta all'integrazione; in questo caso particolare l'opera educatrice ha fallito nel suo intento o non ha fatto in tempo a portarlo a compimento, perché Léandre è attratto dal teatro *vero*, non da quello *ad usum Delphini* dei suoi maestri gesuiti, non da quello da cui le donne sono bandite¹⁰, e il

¹⁰ « On y emploie même pour certains rôles d'autres personnes que des Eco-liers, on y danse des balets. Toute la différence qui se trouve entre ces spectacles-là contre quoy on ne dit mot, et ceux qui donnent les comédiens contre lesquels on

suo amore per Angélique è attrazione verso la donna ma nel contempo attrazione verso la vera libertà di un teatro autentico di cui quella stessa donna è simbolo ¹¹.

Il controllo dello strumento educativo sfugge di mano a chi lo usa, l'interferenza di uno stimolo esterno è sufficiente per scatenare nel giovane allievo una reazione di rifiuto della realtà così come gli viene presentata e che egli sente improvvisamente come inautentica e mutila ¹². Le reclute improvvisate del teatro (studenti innamorati, coppie che hanno la necessità di nascondersi) si trasformano ben presto, stando al *Romant comique*, dopo essersi inseriti in questo mondo privo di tutte quelle libertà la cui concessione dipende dalla stretta osservanza delle norme espresse dalla società, ma che almeno potenzialmente possiede in misura massima quella libertà tutta interiore che fa di un uomo l'essere prescelto per servire da concreto tramite fra un numero imprecisato di individui sconosciuti e le astratte e continuamente mutevoli proiezioni di una figura umana ideale, si trasformano dunque in uomini nuovi.

Eppure una nascosta amarezza, un tarlo segreto angustiano Destin che ne fa confidenza a Léandre:

Il luy dit encore que, s'il estoit tout à fait resolu à n'avoir jamais d'autre femme que Mademoiselle Angelique, il ne devoit point quitter la troupe. (...) Faites la Comedie avec nous; vous n'estes pas seul qui la ferez et qui pourriez faire quelque chose de meilleur ¹³.

È la rivelazione di una fondamentale sfiducia nelle sorti future del mondo teatrale, di una vaga inquietudine che appanna l'immagine lumi-

murmure, consiste dans le langage et dans la qualité des acteurs. Dans le premiers on ne parle que latin et on ne void point de femmes » (Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, ed. Monval, Paris, Bonnassières, 1875, p. 28).

¹¹ « Les Jesuites de la Flesche n'ayant rien pu gagner sur l'esprit de Leandre pour luy faire continuer ses études et voyant son assiduité à la Comedie, jugerent aussitost qu'il estoit amoureux de quelqu'une des Comediennes; en quoy ils furent confirmez quand, après le depart de la Troupe, ils apprirent qu'il l'avoit suivie à Angers » (R C, III 3, pp. 806-807).

¹² Il continuatore (vedi anche la nota precedente) riprende esplicitamente il motivo che nelle due prime parti è solo accennato e organizza implicitamente le azioni di Léandre: « Et ne vous imaginez pas que je la [Angélique] veuille emmener chez moy; c'est à quoy je ne pense point du tout. J'ay trouvé tant de charmes en la vie Comique que je ne m'en sçaurois distraire, et non plus que de me separer de tant d'honnestes gens qui composent cette Illustre Troupe » (R C, III 3, p. 809).

¹³ R C, II 5, pp. 691-692.

noso dell'*attore-bonnête homme*, la cui vigile sensibilità percepisce le sotterranee vibrazioni negative che la sua presenza suscita, nonostante gli sforzi congiunti degli attori e dei loro estimatori, nell'animo della maggioranza degli individui con i quali la sua professione lo mette quotidianamente a contatto.

Questa frase amara e sconsolata che spicca nel quadro sostanzialmente ottimistico che Scarron presenta al lettore, il fatto che il personaggio cui l'autore ha affidato il compito di incarnare la palingenesi di un mondo teatrale che guarda con fiducia all'avvenire, allarghi metaforicamente le braccia in segno di impotenza pronunciando frasi come quella succitata, arricchisce il personaggio di una dimensione che lo rende storicamente piú credibile, confermandoci nella convinzione che l'autore conosca troppo bene tutti i risvolti della situazione del teatro in Francia in questo periodo per coltivare soverchie illusioni, ma non voglia rinunciare per questo a far capire a chi lo legge che, a parer suo, date certe premesse, realmente esistenti, uno sbocco positivo della situazione è sempre possibile ed è quello da lui indicato; l'illusione dell'autore sopravvive alla delusione del personaggio, se ne serve anzi come di uno strumento propagandistico; Destin non commuove solo perché il suo amore per l'Etoile è tanto travagliato ma anche perché bravo, onesto e bello com'è deve ritenersi infelice e sfortunato solo perché è un attore e la società lo rifiuta¹⁴; Scarron usa qui un procedimento analogo a quello che usavano taluni romanzieri d'appendice per attirare le simpatie delle loro virtuose lettrici sui figli illegittimi, incarnazione del vizio. L'autore soffre in Destin ed in lui tenta il riscatto. Lo propone come l'uomo del rinnovamento e ne fa l'esempio da imitare, tuttavia lo mostra anche in momenti di crisi, sfiduciato come chi, avendo dato il meglio di sé stesso, continua a sentirsi misconosciuto e tenuto ai margini della vita sociale. Il lettore dovrebbe prender coscienza di questa ingiustizia di fronte ad un onest'uomo che paga colpe non sue. Non sarà così, il problema, lo si è accennato, è di ben altra portata, se Racine stesso, al termine di una carriera abbagliante che corona il periodo trionfale del teatro francese

(...) lasciava il teatro per « più nobile occupazione ». (...) La nobile occupazione di Racine sarà quella di storiografo del re. La sua « ignobile » occupazione era di es-

¹⁴ Cfr. R.C., I 13, p. 583.

sere un poeta tragico. La pecorella smarrita rientrava tra le file delle persone per bene ¹⁵.

Il cerchio si richiude. L'inquietudine di cui Scarron si fa interprete per bocca di Destin che è pur sempre il personaggio emblematico della sua fiducia nella costruzione della dignità di chi si muove nel mondo dello spettacolo, tragico o comico che sia, una fiducia che l'andamento delle cose in quel particolare scorcio del secolo XVII autorizzava in modo incoraggiante, si concretizza, si precisa man mano che trascorrono gli anni e i decenni e prende un volto sempre più minaccioso; la battaglia è impari, un gigante come Racine depone le armi, la voce semiseria di un modesto autore di cui si parla ormai più che altro per esecrarne la vedova, arrivata alle soglie del trono, è caduta nel vuoto e circondata di silenzio.

Una volta fatta la loro scelta, come diventano attori gli aspiranti attori? Chi li guida, li corregge dei loro difetti, insegna loro a sfruttare al massimo il talento di cui sono in maggior o minor misura dotati?

Non esistevano a quel tempo scuole di recitazione. Le giovani reclute potevano imparar l'arte e perfezionarsi in essa solo recandosi spesso a teatro ad osservare e studiare la recitazione dei grandi attori o addirittura prendendo lezioni direttamente da loro. Fortunati quanti, fra di loro, avevano potuto frequentare un collegio di gesuiti, in cui avevano avuto occasione di apprendere almeno i primi rudimenti dell'arte ¹⁶. Le due cose, sommandosi, potevano dare eccellenti risultati. Molière ne è l'esempio più illustre.

L'ideale per un giovane attore alle prime armi era di riuscire ad entrare nella *troupe* di un grande attore, nella quale egli potesse sia formarsi un bagaglio di esperienze personali, cominciando subito col ricoprire piccole parti, destinate a divenire via via più impegnative se aveva stoffa, sia avere continuamente sotto gli occhi prestazioni di attori di valore. Tutto ciò è puntualmente confermato dal *Romant comique*.

Di tutti i membri della compagnia solo la Caverne e Angélique,

¹⁵ Giovanni Macchia, *Il Paradiso della ragione*, Bari, Laterza, 1964, pp. 91-92.

¹⁶ Il padre gesuita Jouvancy consacra tutto un capitolo del suo trattato « Ratio docendi et discendi » alla declamazione ed entra in tutti i particolari della pronuncia, senza dimenticare il gesto e l'atteggiamento che l'attore deve tenere nelle varie circostanze (cfr. E. Boyssse, *Le théâtre des Jésuites*, Paris, Vaton, 1880, p. 70).

enfants de la balle, hanno imparato quasi senza accorgersene il mestiere che aveva fatto tutt'uno con la loro vita fin dalla piú tenera età. Il refrattario la Rancune è, ad ogni modo, l'esempio vivente di come, senza un minimo di predisposizione, si possa essere commedianti tutta la vita senza diventare mai attori; in compenso è invidioso della bravura altrui:

La Rappiniere luy [a la Rancune] fit cent questions sur la Comedie, et, de fil en éguille (il me semble que ce proverbe est icy fort bien appliqué), luy demanda depuis quand ils avoient le Destin dans leur troupe et ajoûta qu'il estoit excellent Comedien. Ce qui reluit n'est pas or, repartit la Rancune; du temps que je jouois les premiers rôles, il n'eust joué que les pages; *comment sçauroit-il un mestier qu'il n'a jamais appris? Il y a fort peu de temps qu'il est dans la Comedie: on ne devient pas Comedien comme un champignon*; parce qu'il est jeune, il plaît; si vous le connoissiez comme moy, vous en rabatriez plus de la moitié¹⁷.

Dalle parole di la Rancune appare evidente che, secondo lui, il mestiere non poteva essere imparato che coll'esercizio continuo e prolungato dello stesso, e dal momento che Destin è *dans la comédie* solo da poco, non può conoscerlo, conclude la Rancune.

Destin non ha preso lezioni di recitazione, si è limitato a frequentare assiduamente i teatri, come dichiara lui stesso:

Pour moy, quand je ne les accompagnois point, je m'allois exercer dans toutes les salles des tireurs d'armes, ou bien j'allois à la Comedie: ce qui est cause peut-estre de ce que je suis passable Comedien¹⁸.

Nel *Romant*, dove pure il fenomeno del teatro di collegio è tutt'altro che ignorato o lasciato in disparte, la funzione preparatoria al teatro rappresentata dagli esercizi di declamazione promossi dai gesuiti non è affatto sottolineata, ma al contrario solo richiamata di sfuggita o con intenzioni burlesche. Infatti l'autore, mentre accenna solo implicitamente al fatto che Léandre, ex-allievo di uno di quei collegi, poteva in esso già aver acquistato una certa familiarità con alcune fondamentali regole della buona recitazione¹⁹, non si lascia sfuggire l'occasione di evocare le prestazioni teatrali di Ragotin, altro ex-allievo dei gesuiti, travestito da cane.

Scarron mette in risalto piuttosto l'altro aspetto della questione:

¹⁷ R C, I 5, pp. 541-542.

¹⁸ R C, I 15, p. 605.

¹⁹ « *Parmy ces valets (...), celuy de Destin (...) faisoit assez bien* » (R C, I 8, p. 549).

quello appunto per cui coloro che vanno ad ingrossare le file degli attori sono persone che al loro ingresso nella *troupe* sono assolutamente sprovviste di qualsiasi abilità teatrale ed imparano tutto facendo tesoro delle esperienze che vanno giorno per giorno accumulando. Racconta ad esempio la Caverne:

Mon Pere sortit de Marseille un peu apres ses nopces, emmena ma mere faire sa premiere campagne, qui en avoit plus grande impatience que luy, et en fit en peu de temps une excellente Comedienne ²⁰.

Léandre appare nel *Romant* come uno di quegli ibridi personaggi, i *valets-comédiens*, che entravano a far parte dell'organizzazione delle compagnie di giro in veste di servitori di uno degli attori ma col proposito di diventare attori essi stessi, dandosi perciò da fare per imparare il più possibile e spiando le occasioni per poter ricoprire qualche partecina:

La troupe Comique estoit composée de Destin, de l'Olive et de la Rancune, qui avoient chacun un valet pretendant à devenir un jour Comedien en chef. Parmy ces valets il y en avoit quelques-uns qui recitoient desja sans rougir et sans se defaire, celui de Destin entr'autres faisoit assez bien, entendoit assez ce qu'il disoit, et avoit de l'esprit ²¹.

Léandre, oltre a ricoprire qualche piccolo ruolo aveva anche il compito di ricopiare le parti degli attori, ciò che senz'altro gli era molto utile per familiarizzarsi coi copioni e per penetrarne almeno in parte lo spirito: questo doveva essere senza dubbio uno dei mezzi con cui gli attori meno esperti venivano messi per le prime volte a contatto coi lavori in repertorio:

Aussi-tost qu'elle eust achevé de lire cette lettre, la Caverne luy demanda si elle en connoissoit l'écriture. Comme la mienne propre, luy dit l'Estoille, c'est de Leandre, le valet de mon frere, qui escrit tous nos rôles ²².

Diventare attori, lacerare la resistente ragnatela delle costrizioni che predeterminano la vita di un individuo in un senso che egli avverte come mortificante per la sua personalità, significa anche per molte re-

²⁰ R C, II 3, p. 678.

²¹ R C, I 8, p. 549.

²² R C, I 23, p. 666.

clute del teatro cambiar nome, ribattezzarsi compiendo un primo atto di libera scelta. Gli attori che non scelgono un nome falsamente gentile ne vogliono almeno uno che suoni bene, che evochi cose belle e piacevoli o semplicemente bizzarre, in segno di rifiuto di tutto ciò che è ovvio, banale e scontato²³. Spesso però cadono in un nuovo tipo di ovvietà. Eccoli infatti coniare nomi d'arte in cui l'aggettivo *beau* è un elemento costante fino alla stucchevolezza (il serpente si morde la coda), cedere ad una mania di bellezza ad ogni costo che sarà puntualmente ridicolizzata da un Bruscombille, oppure da un Gougenot o uno Scudéry nelle loro *Comédie des comédiens*²⁴.

Le Destin, la Rancune, l'Olive, l'Étoile, la Caverne, Angélique, Léandre: questi i nomi dei nostri attori, tutti palesemente pseudonimi, tranne forse gli ultimi due. *L'Étoile* e *l'Olive* sono nomi d'arte che possiamo considerare abbastanza normali, non nel senso che ne esistessero altri uguali ma perché rientrano in quella linea di gusto che porta certi attori a farsi chiamare per esempio *La Rose* o *La Roche*; quanto agli altri tre nomi d'arte, il piú strano, la Caverne, è proprio quello su cui Scarron stesso ha voluto subito, in apertura, attirare l'attenzione del lettore:

Le jeune homme dont je vous viens de parler, prit la parole, et, (...), luy dit: Qu'ils estoient François de naissance, Comédiens de profession; que son nom de Theatre estoit le Destin, celuy de son vieil camarade, la Rancune, et celuy de la Demoiselle qui estoit juchée comme une poule au haut de leur bagage, la Caverne. Ce nom bizarre fit rire quelques-uns de la compagnie; sur quoy le jeune Comédien ajouta que le nom de Caverne ne devoit pas sembler plus estrange à des hommes d'esprit que ceux de la Montagne, la Valée, la Roze ou l'Épine²⁵.

²³ Un elenco, incompleto, tratto dal *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII^e siècle*, Paris CNRS, 1961, opera di Georges Mongrédien, può dare un'idea dei gusti degli attori in fatto di pseudonimi: Beaubourg, Beabrun, Beauchamps, Beauchâteau, Beaufort, Beaujeu, Beaulieu, Beaumont, Beaupré, Beauregard, Beautemps, Beauval, Bellefleur, Belleroche, Bellerose, Belleville, Bellonde, La Chapelle, La Chappe, La Coultre, La Cour, La Couture, La Croix, La Curie, La Feinte, La Fleur, La Fontaine, La Fortune, La France, La Fratte, La Gambe, La Garde, La Grange, La Haye, La Marre, La Metterie, La Plesse, La Rue, La Salle, La Source, L'Esperance, etc.

²⁴ Cfr. K. Mantzius, op. cit., pp. 150-151, nota 1.

²⁵ R C, I 1, p. 533. Antoine Adam commenta: « La plupart des comédiens du XVII^e siècle adoptaient un nom de théâtre et certains même en avaient deux. Il faut d'ailleurs avouer que le Destin, ou la Rancune ou la Caverne ne donnent pas une idée juste des noms communément adoptés. Scarron y a mis sans aucun doute des intentions particulières » (*Romanciers du XVII^e siècle*, cit., p. 1420, nota 8).

Chi parla è Destin, che, dal canto suo, porta un nome d'arte quanto mai impegnativo ma legittimato, se così possiamo dire, dall'esistenza di attori in carne ed ossa che si chiamano la Fortune o l'Esperance... La madre di Angélique porta dignitosamente uno pseudonimo che non è né leggiadro né provocatorio, ma solo bizzarro e, nonostante l'autore si appelli al giudizio degli uomini di spirito, palesemente nato dalla sua volontà non tanto di imporre l'idea della piena normalità di uno pseudonimo come la Caverne, quanto di mettere in risalto la stranezza di tutti gli altri nomi d'arte che vengono citati maliziosamente ad esempio.

È un nome d'arte la Rancune? L'esistenza nel romanzo di personaggi che si fregiano di nomi come Ragotin o la Rappinière suscita molti dubbi in proposito. Il vecchio attore vendicativo ed invidioso, il piccolo avvocato tanto tozzo di corporatura quanto opaco di cervello, il malfattore che ha frettolosamente rivestito i panni di tutore dell'ordine colla speranza di poter meglio nascondere le sue magagne passate e presenti portano cucito addosso, riconoscibile da tutti, il marchio delle loro qualità negative. Se si considera *la Rancune* come un nome d'arte, insomma, altrettanto si dovrebbe allora fare per *Ragotin* o *la Rappinière*.

Fra tutti i personaggi del *Romant* che non sono attori di professione ben pochi sono quelli che non hanno dimensioni teatrali, nel senso che recitano sé stessi o per illudersi sul proprio conto (come Ragotin e Roquebrune) o per sedurre gli altri (come Ragotin e Roquebrune ancora, Madame Bouvillon, oltre ovviamente la Rappinière). Quelli allora che si sogliono considerare soprannomi cui l'autore ha conferito dignità di cognomi diventano veri e propri pseudonimi; in questo senso allora sí *la Rancune* è uno pseudonimo, un nome d'arte, ma è uno pseudonimo, un nome d'arte anche *la Rappinière*, che designa un uomo corrotto come e peggio di la Rancune e come lui agguerrito nell'arte della simulazione anticamera dell'imbroglio.

Il mondo per l'uomo del '600 è un immenso teatro, teatro la natura, teatro l'umana società, tutto è interscambiabile e trasformabile. Il nome *la Caverne* (come *la Vallée* che esisteva realmente) non sarebbe piú tanto bizzarro se lo si considerasse non come la scimmiottatura canzonatoria di un gusto che porta gli attori a presentarsi con un nome evocante gli aspetti piú gradevoli della natura ma come un tentativo di assumere in sé, personificandolo, un qualsiasi aspetto della natura stessa che, sentita come infida, potrebbe essere sdrammatizzata se anche il ricupero cosciente dei suoi lati meno attraenti (come la paura

ed il ribrezzo che suscita comunemente l'idea di una caverna) fosse reso possibile dall'assunzione volontaria di una denominazione il cui contenuto negativo venisse poi smentito dal fascino e dalla piacevolezza di chi porta quel nome.

Il tentativo di trarre alcune conclusioni su una possibile interpretazione da dare ai nomi d'arte degli attori scarroniani ci porterebbe ad affermare che, mentre per gli attori della vecchia guardia, la Caverne, la Rancune, i rispettivi pseudonimi sono emblematici di due impostazioni diametralmente opposte del ruolo dell'attore nella società, l'uno che mira a fare dell'attore colui (o colei) che carica la propria persona di connotazioni negative per sdrammatizzarle semplicemente facendone l'illusoria etichetta negativa di una realtà positiva, l'altro che identifica una realtà negativa, qual è quella promessa dal soprannome-pseudonimo, con la sostanza stessa di colui che va per il mondo portando quel nome e facendo mostra di sé stesso come ammonizione vivente della bruttezza del vizio. Ma la Rancune piú che un attore è una maschera e un tipo di uomo-attore come lui non ha avvenire nel nuovo mondo teatrale.

È già venuto il momento dei Destin e delle Étoile.

Davvero la bella compagna del primo attore brilla di una luce rarefatta e, alla lunga, abbastanza fredda; la sua forza è la capacità di conservare un garbato distacco dalle situazioni e dalle persone; quanto a Destin è l'uomo provvidenziale che solo può risolvere elegantemente i dilemmi, i paradossi, i contrasti che contraddistinguono la vita dell'attore in questo particolare momento. Sia l'uno che l'altra sono a metà personaggi da romanzo prezioso, *l'Étoile qui guide son Destin* è una frase che non troviamo nel *Romant*, ma che non ci stupiremmo affatto di incontrare in esso, una frase in cui dimensione eroica e dimensione teatrale sono indissolubilmente legate e che lascia completamente intatto l'enigma di questi due pseudonimi che sono prima ancor che nomi d'arte i nomi fittizi di due amanti in fuga davanti alle persecuzioni e vessazioni di un malvagio nobile. Ma Destin è anche l'uomo nuovo del nuovo teatro che, tutto preso da un'idea di bellezza e di armonia, quella stessa che l'Étoile incarna, si adopera per realizzarla come attore e come uomo, come *attore-honnête homme*.

Angélique, la fanciulla tutto brio e vivacità e il suo innamorato, Léandre, giovane a m o r o s o baldanzoso e determinato, completano la rassegna degli attori scarroniani. Le due giovani coppie sono legate da una profonda amicizia, che consente fra di loro un incessante scambio di idee e di opinioni, tutti insieme simboleggiano la vita futura del teatro

e della sua gente che riuscirà a trionfare di tutte le difficoltà nella misura in cui si presenterà di fronte alla società tutta come ricca non solo di qualità fisiche e morali (l'Étoile) ma anche di qualità più prettamente sociali (Destin), di calore umano e di umana simpatia (Angélique), di consapevolezza reale della propria scelta professionale e della dignità che ad essa compete (Léandre).

V
UNA TECNICA DI RECITAZIONE

Destin, nato in una famiglia in cui il culto borghese del risparmio è portato all'esasperazione¹, ha ricevuto però, al di fuori di essa, una educazione da gentiluomo, interiorizzando in tal modo anche modelli culturali che non sono peculiari al gruppo sociale cui appartiene per nascita; in tal modo egli si rivela ancora una volta personaggio emblematico di una concezione del mondo teatrale visto come luogo di incontro di aspirazioni antitetiche che perdono nella drammatizzazione la loro carica di pericolosità per andare invece ad arricchire di nuovi toni il registro espressivo dell'attore, per esaltarne la capacità di partecipazione alla sensibilità collettiva. La sua personalità di base è di tipo bipolare, affonda le radici tanto nella sottocultura borghese che in quella nobiliare, perciò il ruolo espressivo di questo *chef de troupe* combacia perfettamente con quell'idea di *bonnêteté* vista come capacità di interagire da parte di chiunque con chiunque con reciproca soddisfazione che, lo si sottolinea ancora una volta, sta alla base della *t e a t r a l i z z a z i o n e* progressiva di questa società.

Il maggior risalto dato nel romanzo al ruolo espressivo che non a quello specificatamente estetico dell'attore lascia alquanto in ombra (anche se le due nozioni vivono in stretta simbiosi) il punto fondamentale dei rapporti fra l'attore ed il suo ruolo in senso drammatico; gli accenni

¹ Anche se il padre di Destin dice di essere *né pauvre Gentilhomme* (cfr. RC, I 13, p. 580).

al repertorio sono cronachistici e fugaci², di modo che la riflessione sul rapporto attore-personaggio non riceve dalla lettura del *Romant* che stimoli superficiali.

Gli attori scarroniani paiono profondamente occupati, specialmente Destin e Léandre, a chiarire a sé stessi il loro essere socialmente, ma il ruolo svolto dall'attore o dall'attrice nell'elaborazione diretta della creazione drammatica, la maniera in cui si impadroniscono del ruolo e lo modificano, sono questioni che vengono regolarmente presentate come già risolte, il successo coronando sempre le esibizioni della compagnia³, della quale si sottolinea dunque la capacità di entrare in comunicazione col pubblico e soggiogarlo, senza però mai specificare che cosa ogni attore abbia messo di suo nella creazione del personaggio e dell'atmosfera che lo circonda.

L'autore anonimo della *Suite d'Offray* capta anche questa volta l'intonazione particolare data da Scarron al rapporto attore-pubblico, che non evidenzia tanto la personalità autentica così come si manifesta attraverso la scelta di una tecnica di recitazione quanto la capacità dell'attore di far breccia nella sensibilità degli spettatori al di fuori del suo ruolo strettamente drammatico:

Le lendemain l'on representa la Comedie, Tragedie Pastorale ou Tragi-comedie, car je ne sçay laquelle, mais qui eut pourtant le succes que vous pouvez penser. Les Comediennes furent admirées de tout le monde. Le Destin y reussit à merveille, surtout au compliment duquel il accompagna leur Adieu; car il témoigna tant de

² R C, II 3, p. 680; I 5, p. 541; I 2, p. 535; I 3, p. 536; I 12, p. 575; I 19, pp. 638-639; II 17, p. 768; II 18, p. 771; III 3, p. 810; III 6, p. 825.

³ « L'emplastre qui luy couvroit la moitié du visage ne l'empescha pas de faire voir qu'il estoit excellent Comedien. Mademoiselle de la Caverne fit des merveilles dans les rosles de Mariane et de Salome; la Rancune satisfit tout le monde dans les autres rosles de la piece » (R C, I 2, p. 535).

« (...) elles [la Caverne e Angélique] meritoient d'estre aymées autant que Comediennes de France, quoy que par malheur plustost que faute de merite, elles n'eussent jamais eu l'honneur de monter sur le Theatre de l'Hostel de Bourgongne ou du Marets » (R C, I 12, p. 576).

« On joua après disner et on joua fort bien. Mademoiselle de l'Estoille y ravit tout le monde par sa beauté; Angélique eut des Partisans pour elle et l'une et l'autre s'aquitta de son personnage à la satisfaction de tout le monde. Le Destin et ses camarades firent aussi des merveilles, et ceux de l'assistance qui avoient souvent oüy la Comedie dans Paris, avouerent que les Comediens du Roy n'eussent pas mieux représenté » (R C, I 16, p. 625).

« Ce jour-là on joua Dom Japhet, ouvrage de Theatre aussi enjoué que celui qui l'a fait a sujet de l'estre peu. L'Auditoire fut nombreux, la Piece fut bien représentée et tout le monde fut satisfait » (R C, II 17, p. 768).

reconnaissance, qu'il exprima avec tant de douleur et de tendresse, qui furent suivies de tant de grands remerciemens qu'il charma toute la compagnie. L'on m'a dit que plusieurs personnes en pleurerent, principalement des jeunes Demoiselles qui avoient le coeur tendre ⁴.

Il *compliment*, il momento in cui il capocomico veniva alla ribalta per salutare il pubblico e stabilire con esso un contatto immediato, è il momento magico di Destin, come lo è stato anche di Molière, *pierre de touche* del vero grande attore che sa dialogare col pubblico recitando sé stesso.

Ma non accade mai nel corso della narrazione che questo *chef de troupe* amato come uomo ed ammirato come artista dai suoi stessi colleghi sia colto nell'atto di presiedere alle prove, di dare utili consigli ai colleghi meno dotati o meno esperti; le prove, così come appaiono nel *Romant*, sembrano piú che altro un pretesto per dipingere un quadro idillico della compagnia che, riunita al gran completo, in buona armonia, si prepara allo spettacolo diremmo artigianalmente, senza che la presenza di un elemento dinamico faccia delle prove un momento creativo in cui ogni individualità possa avere il suo risalto; sono quadri statici e corali, tutto il contrario dell'atmosfera che regna nell'*Impromptu de Versailles*, in cui la debordante personalità molieriana vivifica ed elettrizza l'ambiente, galvanizza gli attori.

Étudier son rôle sembra non essere altro che un fatto mnemonico, si direbbe che l'attore se ne stia passivo e senza scomporsi cerchi solo di immagazzinare diligentemente la parte nel proprio cervello, senza partecipazione, atarassicamente: « Le lendemain, les Comédiens s'assemblerent dès le matin en une des chambres qu'ils occupoient dans l'hostellerie, pour repeter la Comédie qui se devoit représenter après disner » ⁵; e piú avanti: « Il fut question de repeter la Comédie qu'on devoit jouer le jour mesme dans un Tripot voisin. Il n'arriva rien de remarquable pendant la repetition » ⁶.

La bellezza fisica degli attori e delle attrici che compaiono nel *Romant* e la loro capacità di declamare la propria parte con garbo e chiarezza, dando la sensazione allo spettatore di afferrare il senso delle battute che vanno pronunciando, sembrano esaurire le ragioni del successo da essi incontrato.

⁴ R C, III 1, p. 803.

⁵ R C, I 16, p. 623.

⁶ R C, I 16, p. 625. Cfr. anche I 23, p. 665.

L'esatta valutazione da parte dell'attore, soprattutto se itinerante, della propria *anormalità* intesa come irrinunciabile condizione preliminare alla successiva azione di seduzione che è in suo potere esercitare sui propri simili, sembra essere alquanto carente se non completamente assente. È vero che la fioritura delle *comédies des comédiens* pare autorizzare in chi osserva il panorama teatrale della Francia preclassico-barocca il formarsi del convincimento che l'autocoscienza della gente di teatro fosse un processo in espansione, ma si direbbe che esso tocchi solo marginalmente la massa, se di massa si può parlare, degli operatori del teatro e, ad ogni modo, interessi in maggior misura gli autori e gli attori-autori che non gli attori *tout court*.

Come può avvenire, ci si chiede, la presa di coscienza di un ruolo da assumere, modificandolo autonomamente, in chi non ha ancora maturato un'adeguata coscienza del proprio posto nella società, o al di fuori di essa, e della funzione da svolgere nella stessa?

L'attore si sente malvisto, tollerato o vezzeggiato come un trastullo di lusso e reagisce in vari modi, accettando una situazione umiliante ma non priva di concreti vantaggi, atteggiandosi a uomo libero che cerca un compenso alle offese del proprio orgoglio nella difesa puntigliosa di un prestigio vero o presunto, legato alla sua estrazione sociale o alla sua abilità professionale o, infine, reagisce mettendosi apertamente contro le leggi di una società che lo condanna comunque, anche se le sue leggi vengono da esso rispettate.

Due o tre passi del *Romant* aprono al lettore prospettive inquietanti sulla capacità degli attori di allora di appropriarsi coscientemente del ruolo, rivivendolo dall'interno:

Un jeune Conseiller du Parlement de Rennes, proche parent du maître de la maison, accosta nos Comédiens et s'arresta à faire conversation avec eux, ayant reconnu que le Destin avoit de l'esprit et que *les Comédiennes, outre qu'elles estoient fort belles, estoient capables de dire autre chose que des vers appris par coeur*⁷.

e

(...) tout le monde presque se pique d'estre sensible aux divertissemens de l'esprit, (...). *Le Comédiens* s'en trouvent bien. Ils en sont carressez davantage dans les villes où ils representent, car, *estant les Perroquets ou Sansonets des Poëtes*, et mesme *quelques-uns d'entre eux qui sont nez avec de l'esprit* se mêlant quelques

⁷ R C, I 21, p. 644.

fois de faire des Comedies, ou de leur propre fonds, ou de parties empruntées, il y a quelque sorte d'ambition à les connoistre ou à les hanter⁸.

e ancora

La Garouffiere parla à dessein de tout ce qu'il croyoit devoir estre le plus caché à un Comedien de qui l'esprit a ordinairement de plus estroittes limites que la memoire⁹.

Ma, per quel che riguarda la recitazione vera e propria gli ideali attori scarroniani non si differenziano sostanzialmente dai loro colleghi, perché anche per loro la capacità di mandare correttamente a memoria un testo è il perno intorno al quale ruota tutta l'abilità drammatica che, vista in questa prospettiva, si riduce alla fonoriproduzione passiva, quasi meccanica, di battute che non trovano, talvolta anche in attori di grido¹⁰, nessuna risonanza modificatrice nella personalità di chi recita pedissequamente un testo che gli rimane sostanzialmente estraneo, fungendo da *prestavoce*, anche se di tipo molto decorativo, e cercando di stabilire l'indispensabile contatto col pubblico non tanto attraverso l'offerta personalmente rielaborata di contenuti espressivi preordinatamente rivolti ad appagare le attese dello spettatore o a suscitare in lui di nuove, quanto attraverso la fascinazione dello spettatore stesso fondata su tecniche più *audio-visive* che sollecitatrici di riflessioni e ripensamenti. La creazione di un flusso declamatorio armonioso ed avvolgente (in contrasto con la declamazione urlata e spezzata di attori alla moda), l'esibizione di sé stessi come persone che hanno raggiunto la grazia in ogni loro atteggiamento, che sono belle e piacevoli da vedersi, sono traguardi raggiunti per Destin e l'Étoile e in parte anche per Angélique, ma vengono presentati appunto come traguardi finali, non come tappe provvisorie verso un ulteriore perfezionamento dell'arte rappresentativa che dovrebbe essere la loro.

Gli attori giovani sono tutti belli, la bellezza che accattiva loro

⁸ R.C. II 8, p. 705.

⁹ R.C. II 8, pp. 707-708.

¹⁰ Molière, nell'*Impromptu de Versailles* prende ferocemente in giro la recitazione di M.lle Beauchateau, attrice dell'Hôtel de Bourgogne, in questi termini: « Voyez-vous comme cela est naturel et passionné? Admirez ce visage riant qu'elle conserve dans les plus grandes affections » (Molière, *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier, 1962, vol. I, p. 523, scena I). Del resto Scudéry nella sua *Apologie du théâtre* del 1639 esortava gli attori a non ridere quando devono piangere e dava loro altri consigli che a noi paiono lapalissiani.

tante simpatie, indipendentemente dalla loro bravura, rivela nel pubblico una sensibilità che è piú di tipo « cinematografico » che teatrale, ed è un potente motivo per convincersi della immaturità relativa di questo pubblico:

Il [Destin] perdit son emplastre durant la meslée, et l'on remarqua qu'il avoit le visage aussi beau que la taille riche ¹¹.

On joua après disner et on joua fort bien. Mademoiselle de l'Estoille y ravit tout le monde par sa beauté ¹².

Un altro continuatore ¹³ non ha mancato di cogliere nel segno sviluppando in tal senso le premesse scarroniane:

Angélique était belle et jeune, ce qui contribuait beaucoup à réparer son défaut de memoire, car elle oublióit quelquefois le quart de ses rôles. Mais aussitôt que Mademoiselle de l'Estoille commençait à paroître on était un demi-quart d'heure sans rien entendre, à cause du murmure qui s'élevait dans le parterre, par l'admiration qu'elle donnoit: elle avoit la taille fine, un air noble et une grâce merveilleuse à réciter ¹⁴.

Gli attributi dell'Étoile, finezza, nobiltà, grazia, contribuiscono a tratteggiare piú un profilo di *honnête femme-attrice*, corrispondente a quella dell'*honnête homme-attore* Destin, che non un'immagine di donna-artista che sappia sfruttare quegli stessi attributi per trasferirli in una personale elaborazione del ruolo teatrale cui essa dà vita sul palcoscenico. Sono attributi che esercitano il loro fascino a un livello puramente visivo, l'attrice è apprezzata indipendentemente dal ruolo che interpreta, anteriormente alla sua prestazione professionale vera e propria, che rimane relegata in secondo piano, come se la funzione della donna che recita si esaurisse nel proporre allo spettatore un'immagine compiuta di armonia che è intrinseca alla sua persona, non frutto dell'incontro fra una personalità femminile concreta e la personalità mitica di un'eroina da tragedia.

Eppure gli attori e le attrici della *troupe* di Destin non sono privi

¹¹ R C, I 3, p. 537.

¹² R C, I 16, p. 625.

¹³ Si tratta del Signore di Préchac che nel 1679 fece pubblicare a Parigi, presso Claude Barbin, una nuova continuazione del romanzo.

¹⁴ *Oeuvres de Mr Scarron*, Amsterdam, J. Wetstein, 1752, vol. III, cap. VII, p. 220.

di risorse di intelligenza e di intuito come quei loro colleghi ricchi soltanto di memoria¹⁵ con cui vengono paragonati e che tanto preoccupavano Corneille:

— L'impression met nos pièces entre les mains des comédiens qui courent les provinces, que nous ne pouvons avertir que par là de ce qu'ils ont à faire, et qui feraient d'étranges contre-sens si nous ne le disions pas par ces notes. —

Le danger de confusion lui paraissait particulièrement grave pour les 5èmes actes qui, traditionnellement, ramènent tous les personnages sur la scène:

— Ils diraient souvent à l'un ce qui s'adresse à l'autre, principalement quand il faut que le même acteur parle à trois ou quatre l'un après l'autre¹⁶. —

Ma, accantonato il timore che gli attori scarroniani perpetrassero dei veri e propri tradimenti del testo, rimane aperto il discorso sulla loro recitazione-declamazione, della quale non viene fatta parola nelle due prime parti del *Romant*, mentre invece la III parte, la *Suite d'Offray*, ci presenta un la Rancune (attore dal dubbio talento) che, in veste di Pigmaliote, erudisce Ragotin sulle qualità ritenute indispensabili per fare un buon attore:

(...); et je ne voy point de jour pour vous, si ce n'est en executant ce que je vous ay déjà dit une autre fois, de vous resoudre à faire la Comedie avec nous; vous y avez toutes les dispositions imaginables; vous avez grande mine, le ton de voix agreable, le langage fort bon et la memoire encore meilleure; vous ne ressentez du tout point le Provincial; il semble que vous ayez passé toute vostre vie à la Cour; (...) ¹⁷.

Discorso nel quale, sotto la feroce presa in giro di Ragotin, trapare in tutta la sua evidenza il tipo dell'attore che incarna e incarnando divulga un modello umano che somma in sé tutti i pregi dell'appartenenza alla sottocultura di corte¹⁸, cui si aggiunge la facilità di me-

¹⁵ Certe volte nemmeno di quella; Fléchier ad esempio parla in questo modo degli attori che recitavano durante i *Grands jours d'Auvergne*: « Ils disaient tout rôle du mieux qu'ils pouvaient, changeant l'ordre des vers et des scènes, et implorant de temps en temps le secours d'un des leurs, qui leur suggérait des vers entiers, et tâchait de soulager leur mémoire. Je vous avoue que j'avais pitié de Corneille » (citato in Eugène Rigal, *Le théâtre français avant la période classique*, Paris, Hachette, 1901, p. 25, nota 2).

¹⁶ Maurice Descotes, *Les grands rôles du théâtre de Corneille*, Paris, PUF, 1962, p. 25.

¹⁷ R C, III 2, p. 805.

¹⁸ Possiamo fondatamente ritenere che Scarron si sarebbe ben guardato dal mettere un discorso di questo tipo in bocca proprio a la Rancune, personaggio che è esattamente all'opposto della figura dell'attore teso all'integrazione.

morizzazione che non a caso appare come l'unica autentica discriminante fra *l'attore-bonnête homme* e *l'bonnête homme* puro e semplice, una discriminante che propone come qualità positiva per l'uomo di teatro quella di saper assimilare, di sapersi adeguare ad una realtà preesistente, in questo caso il ruolo teatrale inteso come testo scritto, capacità di adeguamento ad una parte prestabilita, rispetto alla quale non viene nemmeno in questa occasione messo in risalto l'apporto autonomo, personale, vivificante della persona destinata a *interpretarla*.

Il discorso viene ripreso in seguito fra gli stessi interlocutori in questi termini:

(...) la Rancune luy dit: Monsieur Ragotin, ne vous ennuyez pas encore, car apprenez qu'il y a grande difference du Barreau au Theatre: si l'on n'y est bien hardy, on s'interrompt facilement; et puis la declamation des vers est plus difficile que vous ne pensez. Il faut observer la ponctuation des periodes et ne faire pas paroistre que ce soit de la Poësie, mais les prononcer comme si c'estoit de la prose et il ne faut pas les chanter, ni s'arrester à la moitié ni à la fin des vers, comme fait le vulgaire, ce qui a tres-mauvaise grace et il y faut estre bien assuré; en un mot, il les faut animer par l'action¹⁹.

L'idea di recitazione coincide pressoché interamente con quella di declamazione. Fra gli attori celebri dell'epoca solo Montdory pare essersi preoccupato di dare una dimensione veramente interpretativa al suo ruolo²⁰, ma in generale sembra che anche gli attori professionisti concepissero il gioco drammatico in un modo che non è molto diverso da quello di chi organizzava le recite scolastiche nei collegi:

L'on me donna la gloire d'avoir le mieux faict de tous les acteurs, qui estoient pour la pluspart des Caillettes de Parisiens, qui selon les sots enseignements du Regent (...) tenoient chacun un beau mouchoir a la main par faute d'autre contenance, et prononçoient les vers en les chantant, et faisant souvent un esclat de voix plus haut que les autres²¹.

Il Descotes fa giustamente notare l'esigenza di esaminare le concrete condizioni ambientali in cui l'attore si muove al fine di meglio comprendere il suo modo di muovercisi²². L'agibilità di una porzione di

¹⁹ R C, III 9, p. 835.

²⁰ M. Descotes, op. cit., p. 67.

²¹ Charles Sorel, *L'Histoire comique de Francion*, in *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1962, p. 188.

²² Op. cit., pp. 269-273.

palcoscenico estremamente ridotta, la turbolenza di un pubblico rumoroso anche perché sistemato scomodamente, non sono affatto estranee alle modalità di una recitazione che costringe gli artefici dello spettacolo a sfruttare più la voce o il gesto che il gioco fisionomico o l'atteggiamento; le forzature vocali così spesso messe in ridicolo non sono sempre manifestazioni di gigionismo da parte di chi recita, ma nascono sovente dalla necessità di dominare il rumoreggiare della platea, che non vuole tanto ascoltare quanto vedere e dopo aver veduto manifestare seduta stante le proprie impressioni.

L'egoistica violenza della società nei confronti dell'attore si esercita anche mentre esso è impegnato nello svolgimento della sua attività peculiare; è la violenza cosciente di chi si sistema comodamente sul palcoscenico per meglio vedere (non per ascoltare) e la violenza incosciente di una platea disattenta sia per ineducazione che per l'irritazione causata dalla inospitalità della sala di spettacolo. Tutt'al più, oltre che vedere, gli spettatori vogliono lasciarsi trascinare dall'onda sonora di una sapiente declamazione. L'attore dà al pubblico quello che il pubblico desidera, fa bella mostra di sé²³, sciorina versi e monologhi con la maggior grazia possibile. Il risultato di queste pressioni violente e convergenti è che la capacità di fascinazione dell'attore viene limitata e incanalata in modo da suscitare l'ammirazione del pubblico per quei valori visuali e armonici che meglio si addicono a quell'ideale della persona umana che per mezzo dell'attore si vuole imporre.

²³ È nota l'importanza che sia gli attori che il pubblico annettevano alla ricchezza e varietà dei costumi di scena.

VI
COESIONE INTERNA DELLA COMPAGNIA
E SOLIDARIETÀ PROFESSIONALE

Scartiamo come ipotesi non solo gratuita ma anche mutilante quella da taluni avanzata secondo la quale l'autore del romanzo avrebbe inteso sfruttare la peregrinante compagnia di attori unicamente come cartina di tornasole atta a colorire ed a mettere in risalto le goffaggini della cultura provinciale e dei suoi rappresentanti e la loro inadeguatezza al modello culturale che l'autore stesso aveva in mente come l'ottimo, avremo così modo di constatare come l'insieme dei rapporti che si stabiliscono fra gli attori di giro ed i vari gruppi sociali provinciali crei nel romanzo una vasta gamma di situazioni significative, dalle quali si può risalire all'individuazione delle mentalità particolari ad ogni gruppo nei confronti dell'attore come entità sociale che riceve il diritto ad esistere appunto socialmente, al di fuori della compagine professionale, solo dalla condiscendente iniziativa di uno o più membri dei gruppi inseriti nei quadri sociali accettati dalla mentalità comune.

Se la *troupe*, raggruppamento di devianti, per il fatto di essere bene o male un'organizzazione avente una certa fisionomia ed una certa azione da svolgere nel seno della società può, anche se in misura limitata, vedersi riconosciuto un suo peso sociale, il deviante isolato, l'attore come individuo avulso dalla compagine che ne giustifica l'esistenza, è socialmente pressoché inesistente. Parrebbe verosimile, in conseguenza, che un forte spirito di coesione cementasse all'interno le compagnie ambulanti, sia come reazione istintiva di solidarietà di fronte all'ostilità del mondo esterno, sia come garanzia di sopravvivenza di un'organizzazione dalla cui esistenza ogni membro si vede assicurato un minimo di stabilità e di prospettiva di lavoro. Ma non è così. Le compagnie di giro sono invece solitamente caratterizzate da una grande facilità di di-

sgregazione, le continue pressioni negative provenienti dall'esterno sotto varie forme, e in primissimo luogo le difficoltà economiche che ne sono diretta conseguenza, lungi dal placare tensioni e rivalità che affiorano continuamente nella vita delle compagnie, le acquiscono fino a dilacerare in tutto o in parte la trama di rapporti umani positivi faticosamente annodata fra mille difficoltà.

L'attore difende accanitamente all'interno della *troupe* quelle prerogative, quel prestigio professionale che rappresentano per lui l'unico modo di farsi valere come individuo tanto di fronte ai colleghi che di fronte alla società tutta¹.

La facilità di disgregazione caratterizza in particolar modo le compagnie che non possono contare sulla protezione fissa di qualche personaggio influente, in grado di far da cuscinetto fra la compagnia e quanti si sforzano in ogni modo di renderle la vita difficile. Le *troupes* protette ricevono di riflesso dal loro protettore la sicurezza di godere di un trattamento non troppo iniquo da parte di quanti, non ultimi i rappresentanti della giustizia, potrebbero mettere in atto contro gli attori tutto quell'arsenale di sanzioni o semplicemente di arbitrî in cui la gente di teatro può ad ogni passo incappare. Le *troupes* protette erano infatti piú unite e meno soggette allo sfacelo di quelle non protette, alle spalle delle quali non vi era nessuna ombra rassicurante, che legalizzasse, per cosí dire, la loro esistenza. Gli attori si sentono allora non solo meno assillati dal problema economico ma giustificati da un prestigio indiscusso che placa il loro orgoglio e li rende meno propensi a cercare compensazioni di tipo cannibalesco sulla pelle dei loro stessi colleghi; ovviamente le conseguenze benefiche di questa diminuita tensione all'interno della compagnia vengono da essa ampiamente ripagate al suo benefattore, che *in pectore* non tanto protettore della compagnia si considera quanto padrone degli attori. Tanto è vero che la compagnia prende di solito il nome del suo protettore, mentre invece le compagnie che si affidano solo alle proprie risorse per sopravvivere prendono di solito il nome dal loro attore piú bravo.

La *troupe de Destin* non ha un protettore fisso, il marchese di Orsé la salva in un momento di disorientamento e di crisi, ma questo è tutto; ciò che ad onta delle varie peripezie e difficoltà cementa la compagnia è in primo luogo la capacità del primo attore di tenere alto il morale

¹ Nel *Romant* Roquebrune, l'« autore » della compagnia, rappresenta un caso limite di ricerca di prestigio che confina quasi con l'idiozia.

dei colleghi e di guidarli alla soluzione dei piú svariati problemi che travagliano la loro vita individuale e collettiva. Il rapporto di omaggio feudale che lega gli attori di una compagnia protetta al loro protettore² nel senso di una vera e propria sudditanza e donazione di sé stessi in cambio di una promessa di difesa e salvaguardia contro l'ostilità degli altri, si trasforma nella postulazione di un rapporto nuovo che, sempre fondandosi sulla entità *homo* non la baratta, come avviene nel concetto di omaggio, con un complesso di vantaggi immediati, ma presupponenti, anche all'interno della compagnia, una scala gerarchica per cui il direttore della compagnia è in certo qual modo garante di fronte al protettore della lealtà dei singoli membri della *troupe*, ma mira ad esaltare le qualità umane di ogni attore per trasformarlo in *honnête homme*, l'uomo nuovo che non tanto per la potenza di chi lo protegge quanto per la coscienza faticosamente acquisita della propria dignità di individuo e di professionista, ritiene di poter legittimamente attendersi dalla società in cui vive ed opera il riconoscimento della propria eguaglianza di fronte agli altri membri della società stessa.

Il nuovo concetto di *attore-honnête homme* nello stesso tempo rifiuta e riassorbe in sé il vecchio concetto di attore-vassallo imperniato sulla mentalità dell'omaggio, lo rifiuta in quanto respinge il principio che lo sbandieramento di una potente protezione serva da sanatoria alle carenze umano-sociali del singolo attore o della *troupe* nel suo complesso, lo riassorbe in quanto, anche se inconsapevolmente, l'omaggio rifiutato ad una singola persona, si trasforma, col prender piede del mito dell'*honnêteté*, in omaggio ad una idea della persona perfettamente socializzata che è pur sempre frutto della visione del mondo imperante negli ambienti socialmente predominanti. È chiaro, comunque, che si tende a effettuare la transizione dall'omaggio ad una persona fisica all'adesione ad una idea di realizzazione di un tipo umano

² « (...) le lien personnel qui unit protecteur et protégé est d'une nature spéciale: les liens de vassalage, tels que les a décrits Marc Bloch, ont sans doute disparu en tant que tels à cette époque ou survivent dans les récits mythiques des écrivains précieux, mais c'est pourtant un semblable lien de dépendance réciproque que maintiennent les compagnies. C'est l'existence de ce lien avec le Roi qui, au moment de la centralisation définitive de la monarchie avec le règne de Versailles, décidera de la fixation complète des compagnies nomades. Il est cependant remarquable que ce lien féodal de dépendance — rapidement fonctionnarisé toutefois — survive grâce aux troupes d'acteurs jusqu'à la Révolution » (J. A. Duvignaud, *Réflexions sur une sociologie de l'acteur*, in « Cahiers internationaux de sociologie » [1957], p. 29).

ideale, la quale idea, anche se serve calcoli politici ben precisi, lascia a chi la abbraccia, piú o meno volontariamente, un margine di libertà sufficiente a garantirgli, se ne ha la capacità, la consapevolezza di una propria validità intrinseca, dovuta al suo *essere uomo* in un certo modo e non al suo essere legato ad un uomo che gli garantisce protezione in cambio di una pressoché completa abdicazione alla sua autonomia di individuo.

All'interno della compagnia Destin non è altro che un *primus inter pares*, le decisioni vengono prese collegialmente, a lui spetta la parola conclusiva. Ma appunto Destin non deriva tanto la propria posizione di preminenza dall'essere espressione della volontà di un protettore, quanto dal fatto che i colleghi gli riconoscono una superiorità effettiva su di loro, ed è la superiorità dell'*honnête homme* oltre che dell'artista.

Ecco allora che una compagnia di attori non protetta si presenta come il luogo ideale per l'esemplificazione della superiorità di un certo modello di comportamento, la libertà relativa di cui godono gli attori, e che pagano a caro prezzo, consente loro di rivelarsi allo scoperto come persone che, coi loro difetti e le loro virtù, si sforzano di inserirsi nel gioco sociale autonomamente, modificandolo ed essendone modificati nel contempo con maggior autenticità.

L'autore del *Romant*, presentando al lettore una compagnia non protetta in modo stabile nella quale la preoccupazione dei membri piú responsabili di salvaguardare i legami di solidarietà fra i vari componenti riesce a tenere sufficientemente a freno le forze centrifughe che potrebbero spezzare quegli stessi legami, col risultato di portare anche questa compagnia alla disgregazione, esattamente come avveniva per molte altre che agivano in condizioni assai analoghe alle sue, l'autore dunque, coerentemente col suo modo di intendere il *definitivo* riscatto sociale della gente di teatro, sottolinea il valore positivo dell'influsso che, anche all'interno della compagnia teatrale, esercita il mito dell'uomo che non vuole imporsi ma farsi gradevolmente accettare dagli altri, che è *chef* e non *maitre*, e non *chef* per investitura avvenuta in via gerarchica, ma per personale conquista di un ascendente guadagnato e mantenuto giorno per giorno.

Allora la *troupe* non protetta stabilmente non è piú un semplice e del tutto casuale luogo di incontro di devianti isolati che entrano a far parte di essa animati da una volontà di affermazione tutta in chiave individualistica, presupposto di brusche diserzioni non appena qualche ostacolo si interponga alla loro ricerca di prestigio professionale, ma

si presenta come una vera e propria compagine di individui solidali, che sono sí dei devianti ma dei devianti integrati all'interno della organizzazione ed animati pertanto da un concreto spirito di corpo.

Chappuzeau sostiene che il governo delle compagnie teatrali non è monarchico ma nemmeno semplicemente democratico, che esso è in parte aristocratico, soggiungendo: « Ils n'admettent point de Superieur, le nom seul les blesse; ils veulent tous estre ègaux et se nomment camarades »³. Ciò lo obbliga a precisare che, d'altro canto, quelli di loro che hanno piú qualità sono anche quelli che godono di maggior credito fra i compagni; egli traccia cosí un quadro della situazione non certo inattendibile ma che lascia un po' troppo in penombra, secondo la sua abitudine, i lati problematici di una situazione per metterne in luce solo i lati positivi. In questo caso, ad esempio, non approfondisce le difficoltà inerenti il governo di una compagine teatrale secondo criteri fluttuanti, che tengono d'occhio la base, come si direbbe oggi, negando alla radice la possibilità di un ordinamento gerarchico, salvo poi reintrodurlo sotto forma di idillica meritocrazia.

Scarron, meno ottimista e meno candido, si è reso perfettamente conto, un bel po' di anni prima che Chappuzeau scrivesse sulla vita delle compagnie, che non era sufficiente affermare che i migliori si trovano sempre alla testa delle *troupes* per desiderio e col consenso dei colleghi meno dotati, per considerare risolta la questione, perché era invece indispensabile prima di tutto soffermarsi sul fatto che anche le compagnie teatrali in cui questo avviene non vanno esenti da lacerazioni interne anche gravissime, e in secondo luogo prendere in esame *troupes* particolarmente unite e solidali, esaminarne dall'interno la trama dei rapporti reciproci fra i vari membri, per vedere volta per volta qual è il collante che le tiene unite. Scarron ha messo in scena una compagnia immaginaria e poi non si è limitato a dire che tutti obbedivano di buon grado a Destin perché era sotto ogni riguardo il migliore, ma ha mostrato qual era il suo modo di essere il migliore ed ha additato ad esempio la sua personale maniera di far accettare agli altri la propria superiorità.

Nella *troupe* scarroniana l'opinione delle attrici sulle decisioni da prendere ha un suo peso. La Caverne in particolare, per la sua lunga esperienza di vita teatrale ed il buon senso che gliene deriva, è molto

³ S. Chappuzeau, op. cit., p. 102.

ascoltata. Questo non è ciò che avviene normalmente nelle compagnie girovaghe; anche sotto questo punto di vista la compagnia di Destin si muove in un'atmosfera che non è provinciale ma parigina⁴, nel senso che è priva di quella caratteristica peculiare della mentalità borghese consistente nell'opporsi accanitamente al fatto che vengano riconosciuti alla donna gli stessi diritti che competono ad un uomo che svolga la sua stessa attività. La donna-attrice che vive del proprio lavoro, forse la prima figura di donna professionista che appaia nella società francese (il marchio di prostituta con cui la si bolla con grande frequenza esprime non solo lo stesso stato di disagio che la società prova nei suoi confronti come nei confronti degli attori-uomini, ma anche, in più, la punizione che colpisce la figura femminile che rifiuta di combaciare esclusivamente con la figura della sposa-madre) si trova inserita, soprattutto all'interno di una *troupe* di provincia, in un mondo di devianti che ricalca per taluni aspetti il mondo *e s t e r n o*, quello che ha abbandonato alla ricerca di una propria realizzazione personale e non riflessa.

Il mondo teatrale provinciale tende a perpetuare, nei confronti delle attrici, quella discriminazione che negli ambienti borghesi di ogni livello mira a riconoscere autorità solo a chi è economicamente produttivo, ma la donna-attrice, figura rivoluzionaria di donna-lavoratrice, oltre a portare il peso della condanna di una società che la rifiuta, si vede negato per molto tempo anche il diritto di partecipare alla gestione di un'organizzazione che non potrebbe più ormai fare a meno del suo apporto professionale.

Mentre nei salotti preziosi le dame che vivono delle loro cospicue

⁴ « Les troupes s'organisaient d'ailleurs d'une façon assez démocratique. À l'origine il appartient aux acteurs de prendre toutes les décisions sans que les actrices aient à se prononcer. Ce n'est que vers 1640 que celles-ci obtiennent plus de droits dans plusieurs troupes. Nous trouvons leur consignature au bas des baux et des contrats de société: en outre, les décisions relatives à l'admission de nouveaux membres, à la représentation des pièces dramatiques sont prises à la majorité des voix. Dans les troupes de campagne cette évolution s'accomplit plus lentement qu'à Paris. En province ce sont la plupart du temps quelques acteurs qui prennent l'initiative des mesures qui s'imposent. Nicolas Biet de Beauchamps a même fait insérer dans l'acte d'association du 5 avril 1666 une clause établissant " que aucune des femmes de la dite compagnie ne s'immitteront en aucune manière que ce soit dans les comptes et recettes qui proviendront du dit exercice ". À la fin de la période que nous traitons ici, l'actrice acquiert une place de plus en plus importante » (Wilma Holsboer-Deierkauf, *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français, à Paris, de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960, pp. 105-106).

rendite personali dibattono elegantemente il problema del diritto della donna all'autodecisione almeno in campo sentimentale, mentre altre si aprono, anche se talvolta in modo goffo e irritante, alla cultura, le oscure attrici di provincia che sperimentano in concreto la realtà di una vita svincolata dagli schemi universalmente imposti alla donna, vivono immerse in un clima di diffidenza che le accompagna non solo quando entrano in contatto con la gente normale, ma anche quando si trovano nel ristretto gruppo dei loro colleghi che offrono loro una solidarietà imbevuta di restrizioni mentali.

A Parigi il clima è un po' diverso, i salotti non aprono invano i loro battenti, le idee circolano, l'*honnête homme*, questo personaggio di matrice aristocratica, è di vedute tanto larghe che non bada troppo al sesso del suo interlocutore per regolare di conseguenza le proprie opinioni. Ci troviamo così di fronte ancora una volta la figura di Destin, arricchita di un nuovo pregio, come fautrice ed esemplificatrice di nuove aperture; è stavolta un Destin-attore che va a braccetto col Destin-eroe da romanzo, cavallerescamente pronto a prestare la massima attenzione alle voci femminili che si levano intorno a lui.

L'autore della *Suite d'Offray* ha felicemente colto e ripreso un po' meno felicemente quella particolare atmosfera di svagatezza, risultante, nelle prime due parti del romanzo, da un certo modo rapido e trasvolante di accennare a qualche grosso problema senza soffermarsi troppo e senza farne oggetto di pesanti considerazioni, come in questo brano della *Suite*, inframmezzato di interessanti accenni ad alcuni aspetti significativi della vita interna della compagnia:

Nous ne prenons pas garde, dit le Destin, que Monsieur Ragotin s'impatiente; il le faut faire entrer. Mais, à propos, n'y a-t-il personne qui sçache quelque chose de son dessein? La Rancune, qui avoit demeuré sans parler, ouvrit la bouche pour dire qu'il le sçavoit et que le matin il luy avoit donné à disner pour luy déclarer qu'il desiroit de s'associer à la Troupe et faire la Comedie sans pretendre de luy estre à charge, d'autant qu'il avoit assez de bien (...). Aussitost Roquebrune s'avança pour dire poëtiquement qu'il n'estoit pas d'avis qu'on le receust, en estant des Poëtes comme des femmes, quand il y a en a deux dans une maison il y en a une trop (...). L'on fut d'avis de faire entrer Ragotin pour l'entendre luy-mesme. On l'appela, il vint, il entra et, après avoir fait une douzaine de reverences, il comença sa harangue en cette sorte: (...). Il ne faut donc pas vous étonner si je desire avec tant de passions d'en accroistre le nombre, ce qui vous sera facile si vous me faites l'honneur de m'y recevoir, vous protestant au reste de ne vous estre point à charge, *ni pretendre de participer aux emolumens du Theatre*, mais seulement vous estre tres humble et tres obeissant Serviteur. On le pria de sortir pour un moment, afin que l'on pust resoudre sur le sujet de sa harangue et y proceder

avec les formes. (...). Enfin il fut conclu qu'il seroit receu pour estre le divertissement de la Compagnie. On l'appella, et quand il fut entré, le Destin prononça en sa faveur. L'on fit les ceremonies accoustumées, il fut écrit sur le registre, presta le serment de fidélité; l'on luy donna le mot avec lequel tous les Comediens se reconnoissent et soupa ce soir-là avec toute la caravane⁵.

La scena proposta in questo brano all'attenzione del lettore, offre, al di fuori della dimensione satirico-burlesca che la caratterizza, alcune interessanti notazioni relative a quelli che realmente erano i problemi che l'ingresso di un nuovo membro poneva a tutto il resto della compagnia, soprattutto quello dell'accettazione della sua candidatura e quello degli accordi economici.

Ragotin, nel *Romant* è l'eroe burlesco per eccellenza, ma non importa, si recita in chiave burlesca per l'appunto una autentica cerimonia di *réception* di un nuovo attore.

Oltre a questo, anche tutti gli altri accenni presenti nella narrazione, relativi al fatto che le decisioni più importanti vengono prese collegialmente, li troviamo raggruppati nella *Suite d'Offray*: la compagnia si riunisce spesso per deliberare, ed attori e attrici discutono ed esprimono il loro parere su di un piano di assoluta eguaglianza:

Ce petit fou continua son chemin et alla au logis des Comediens, où il ne fut pas plustost entré qu'il ouït la proposition que la Caverne et le Destin faisoient de quitter la ville du Mans et de chercher quelque autre poste (...). Mais ce qui l'acheva tout à fait, ce fut la resolution qui fut prise de dire adieu le lendemain à la bonne ville du Mans (...). *Cette deliberation, ayant esté prise unanimement par tous les Comediens et Comédiennes* (...) ⁶.

Se lo sviluppo dato nella *Suite d'Offray* all'argomento della gestione veramente democratica del potere all'interno della compagnia porta sul terreno concreto un atteggiamento che Scarron aveva solo indirettamente suggerito, la *Suite de Préchac* a sua volta sottolinea esplicitamente la dimensione cavalleresca del comportamento di Destin nei confronti delle attrici:

Le lendemain les Comediens s'assemblèrent pour délibérer sur une lettre que Monsieur de la Garouffiere Conseiller de Bretagne avoit écrite à Destin, par laquelle il

⁵ R C, III 3, pp. 809-811; nel capitolo successivo troviamo ancora: « Après le souper il n'y eut personne qui ne felicistat Ragotin de l'honneur qu'on luy avoit fait de le recevoir dans la Troupe » (pp. 811-812).

⁶ R C, III 1, p. 802; ed ancora: III 1, p. 803; III 2, p. 806; III 3, p. 807; III 7, p. 831; III 8, p. 832; III 9, p. 838.

lui donnoit avis que la Noblesse de Bretagne s'assembleroit bientôt à Vitré pour y tenir les Etats, et que si la Troupe vouloit y aller il leur donneroit de bonnes recommandations auprès du Sénéchal qui étoit son parent. Les sentiments furent partagés. La Rancune et l'Olive vouloient absolument qu'on y allât. *Destin étoit soumis aux volontés des Dames* et la Caverne, qui avoit déjà voyagé en Bretagne (...) n'étoit point d'avis qu'on y allât. (...). Enfin, après plusieurs contestations, ils se séparèrent sans rien décider, comme il arrive presque toujours dans de pareilles assemblées⁷.

Ma, mentre il Destin autenticamente scarroniano riassume nel suo essere *honnête homme* anche l'atteggiamento di grande considerazione in cui tiene l'opinione dei membri femminili della compagnia, il Destin della *Suite de Préchac*, col suo atteggiamento di *soumission* di fronte alla donna fa un passo indietro talmente lungo, si inserisce in una atmosfera talmente diversa, da diventare del tutto inattendibile come *chef de troupe*.

La donna attrice è una figura femminile particolarissima che non aspira certamente ad imporre la sua volontà ai colleghi, la donna che in questo modo ordina ed esige esiste solo nei romanzi o in qualche tragedia, ma l'attrice, questa borghese deviante, non può cullarsi, come la massa delle donne borghesi che divorano romanzi cavallereschi o pastorali, nell'illusione dell'esistenza di rapporti fra uomo e donna che vedono il primo perennemente ai piedi della seconda, essa sa che ciò non avviene *nemmeno al di fuori della famiglia*.

Solo il tipo umano ideale incarnato nel Destin scarroniano riesce a risolvere il dilemma della scelta fra i due atteggiamenti verso la donna, entrambi viziati, uno di idealismo, l'altro di razzismo del sesso, perché è il tipo dell'uomo non formato *a priori* secondo un modello fisso né di marca aristocratico-cavalleresca, né di marca borghese, ma è l'uomo che si forma e si trasforma nel vivo del rapporto concreto con gli altri, che si adegua agli altri rispettandoli e tenendo conto delle loro esigenze, anche se, come si diceva più sopra, è chiaro che una siffatta scelta di comportamento nei confronti della donna discende in misura non trascurabile da una visione del prestigio femminile di impronta nettamente cortese-cavalleresca. Ma appunto discende, non si identifica con essa.

Il ruolo di *primus inter pares* di Destin viene sempre ed ovunque

⁷ Suite de Préchac cit., XVII, pp. 274-275.

confermato, nella sostanza egli è veramente il capo della compagnia, molti indizî e sfumature lo confermano.

In una commedia di Raymond Poisson, intitolata *Le Baron de la Crasse* e che è del 1662, troviamo questo scambio di battute:

LE BARON:

Es-tu le Maître?

LE COMÉDIEN:

Maître? C'est une erreur; car enfin parmi nous
 Nous n'avons point de maître, et nous le sommes tous.
 Je fais les amoureux, les affiches, j'annonce
 Mais pour le nom de Maître, il faut que j'y renonce.
 Nous sommes tous égaux; nous ne nous cedons rien⁸.

Le caratteristiche di questo anonimo *Comédien* di Poisson corrispondono quasi esattamente a quelle di Destin: anche Destin tratta a nome della compagnia coi privati che vogliono offrirsi o offrire ai loro ospiti uno spettacolo teatrale, anch'egli sostiene le prime parti e fa l'*annonce*; è cioè l'*orateur* della compagnia, incarico questo particolarmente delicato. E, come l'attore che parla nel *Baron de la Crasse* nemmeno Destin si definisce *chef* né tantomeno *maître* della compagnia⁹.

C'è una frase nel *Romant* che basterebbe da sola a comprovare la preminenza di Destin all'interno della *troupe*, anche senza la conferma di tutti gli altri passi: « Il est vray que le Destin espera de voir Verville à Bourbon où il devoit aller et où le Destin luy promet de faire aller sa troupe »¹⁰. È Destin che risponde alle domande di la Rappiniere, rappresentante dell'ordine costituito, appena la compagnia fa il suo ingresso in Le Mans: « Un Lieutenant de Prevost, entr'autres, nommé la Rappiniere les vint accoster et leur demanda avec une autorité

⁸ Raymond Poisson, *Oeuvres*, Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1743, p. 106.

⁹ Nel *Romant* tuttavia compare anche la figura del *Maître de la Troupe*: « le Maistre de la Troupe, que l'on appelloit Beliefleur » (III 7, p. 830). Il *maître* era, oltre che il direttore della compagnia, anche il proprietario degli scenari e delle parti smontabili del palcoscenico. Troviamo poi nella *Suite de Prêbac*: « Mademoiselle de la Caverne qui avoit vieilli dans le métier, et qui était comme le Chef de meute de la Troupe » (VII, p. 219) che corrisponde a quanto della vecchia attrice è detto nelle parti precedenti del romanzo: la sua opinione è molto ascoltata.

¹⁰ R C, II 12, p. 722.

de Magistrat quelles gens ils estoient. Le jeune homme dont je vous viens de parler, prit la parole »¹¹.

Il peso non indifferente della responsabilità delle pubbliche relazioni di una compagnia ambulante e squattrinata, perciò guardata con estremo sospetto, ricade tutto sulle sue spalle, sia che si tratti di aver a che fare con un uomo della legge o con un locandiere, con un uomo di chiesa o con un nobile *fâcheux* ma di cui è pericoloso urtare la suscettibilità, e tutto questo in aggiunta all'altro compito sovente ingrato di mantenere la buona armonia all'interno della compagnia, e tutto questo preliminarmente e in preparazione alla prova del fuoco del contatto teatrale ed extra-teatrale col pubblico. Ha detto bene e concisamente il Deschanel: « Qu'il ait du génie, ce Destin, et ce sera Molière »¹², personalità accentratrice ma non dispotica, che col solo suo ascendente riesce a neutralizzare il pericolo che una *troupe* di giro che si vuole democratica cada nell'anarchia, anche se esiste una differenza fondamentale fra i due personaggi, quello immaginario e quello reale, perché se il secondo riesce a tener affiatata ed unita la compagnia col fascino della sua personalità di uomo e di attore, il primo invece raggiunge lo stesso scopo puntando piú sull'onnipotente *savoir faire* che sul saper ispirare e guidare i colleghi nell'interpretazione teatrale: gli manca appunto il *génie*.

La compagnia, riunita in seduta plenaria, decide sui varî problemi che man mano le si presentano, sull'opportunità di prolungare o meno il soggiorno in una certa località, sugli itinerari da seguire, sul modo di soccorrere un compagno in pericolo etc. ed anche sull'opportunità o meno di accogliere un nuovo membro nei suoi ranghi, di concedergli o di negargli l'*association*.

Ragotin (sempre lui!) « (...) chemin faisant découvert aux Comédiens le dessein qu'il avoit de faire la Comédie avec eux »¹³ e poi insiste con la Rancune affermando: « qu'il ne falloit que le faire sçavoir à la Troupe et en obtenir la faveur de l'association »¹⁴.

Ora, nel romanzo non è detto esplicitamente in nessun posto che fra i componenti della compagnia fosse avvenuta la stipulazione di un contratto davanti a notaio, perciò i discorsi che fa Ragotin possono

¹¹ R C, I 1, p. 533.

¹² M. E. Deschanel, *La vie des comédiens*, Paris, Hachette, 1859, p. 9.

¹³ R C, II 2, p. 676.

¹⁴ R C, III 2, p. 806.

essere interpretati in due modi diversi, o come allusione ad un atto di associazione in effetti già esistente, firmato da tutti gli altri componenti la *troupe*, in forza del quale l'ammissione di un nuovo membro richiede l'approvazione unanime o maggioritaria di tutti i firmatari¹⁵, oppure si tratta di un modo di esprimersi curialeggiante, messo in bocca al *petit Advocat* dall'autore della *Suite d'Offray* coll'intenzione di rafforzare nel lettore l'impressione non solo che la compagnia si governi autocraticamente senza bisogno di crismi ufficiali, perché i suoi membri hanno la maturità sufficiente per farlo, ma soprattutto che il gruppetto degli attori faccia parte di un più ampio ordine professionale, retto da leggi e consuetudini che gli sono peculiari, all'insegna del cameratismo e della solidarietà, leggi e consuetudini che lo difendono dall'ostilità del mondo esterno e ne assicurano nei limiti del possibile la coesione interna.

Scarron prima e l'estensore della *Suite d'Offray* sulle sue orme poi, si compiacciono di presentare la compagnia degli attori quasi come una congregazione di eletti, in frasi come questa: « (...) la maisonnette où Ragotin mena ses *confreres* futurs, que j'appelle ainsi parce qu'il n'estoit pas encore *receu dans l'ordre vagabond des Comédiens de campagne* »¹⁶, dove traspare sí evidentissima la solita tecnica burlesca di parlare gravemente di cose che gravi non sono o di giocare sul contrasto di sacro e profano per sorprendere il lettore con la sacralizzazione di cose profane o la *profanizzazione* di cose sacre (parlare di *ordre vagabond* significa anche richiamare alla mente la scelta di vita religiosa dei monaci itineranti) ma che induce nondimeno chi legge a vedere gli attori come legati gli uni agli altri da forti vincoli di solidarietà, come inseriti in una loro organizzazione che li rende meno vulnerabili e più consci di sé stessi.

¹⁵ Nella *Comédie des comédiens* di Gougenot vediamo che il direttore della compagnia, Bellerose, ha cura di chiedere a tutti i futuri componenti di essa, attrici comprese, se il nuovo compagno sarebbe di loro gradimento (*Ancien théâtre français*, Paris, Jannet, 1856, vol. IX, p. 329):

BEAUCHASTEAU (...) ayant appris que vous dressez une troupe de comédiens (...) et sachant, Monsieur, que vous méritez d'y tenir un premier rang et pouvez y donner place à quelqu'un de vos amis, par le consentement de messieurs vos compagnons (...).

BELLEROSE: (...) tandis que ces demoiselles prendront, s'il leur plaist, la peine d'en dire leur sentiment.

¹⁶ R C, II 16, p. 758.

Su questa falsariga e con la medesima intonazione il brano estratto dalla *Suite d'Offray* e citato qualche pagina addietro accenna alle *cere-monies accoustumées*, di rito (è il caso di dirlo) in occasione della *récep-tion* di un nuovo attore, a un registro su cui il nome del neofita viene segnato, a un giuramento che questi è tenuto a prestare, a una parola d'ordine con cui tutti gli attori si riconoscono e che gli verrà finalmente comunicata: è tutto un crescendo di pratiche iniziatrici e consacratrici, presentato in prospettiva burlesca e forse per questo piú suggestivo perché mostra gli attori che mimano, distesi e divertiti, un cerimoniale che perde per una volta il suo carattere di schermo difensivo per trasformarsi in puro gioco.

Infatti necessità impellente, quotidiana, a volte drammatica degli attori era quella di differenziarsi agli occhi di tutti dai vagabondi, zingari, contadini affamati, soldati sbandati o altri che percorrevano allora in numero considerevole le campagne francesi, spaventando gli abitanti delle città o dei villaggi¹⁷. La paura dei *bohémien*s e dei vagabondi in genere presso la popolazione e il pericolo a cui il fatto di poter essere confusi con questa gente espone gli attori, trovano nel romanzo un'eco addirittura drammatica.

Una prima difesa messa in atto dagli attori ambulanti contro questa minaccia è quella consistente nel seguire sempre un itinerario costante, al fine di farsi conoscere ed anche attendere, evitando in tal modo la diffidenza che suscitava immancabilmente l'arrivo di una compagnia mai vista:

Mais ce qui l'acheva tout à fait, ce fut la resolution qui fut prise de dire adieu le lendemain à la bonne ville du Mans, (...) et de prendre la route d'Alençon, à l'ordinaire, sur l'assurance qu'ils avoient eüë que le bruit de peste qui avoit couru estoit faux. J'ay dit à l'ordinaire, car ces sortes de gens (comme beaucoup d'autres) ont leur cours limité, comme celuy du Soleil dans le Zodiaque. En ce país-là ils viennent de Tours à Angers, d'Angers à la Flesche, de la Flesche au Mans, du Mans à Alençon, d'Alençon à Argentan ou à Laval, selon la route qu'ils prennent de Paris ou de Bretagne¹⁸.

¹⁷ « Que vienne une période de calme, une paix générale, les compagnies licenciées en presque totalité ne cessent pas de mener l'existence des hors-la-loi; gardant quelques armes, elles prennent le chemin des forêts, des montagnes et constituent ces troupes vagabondes qui terrorisent les villages, tout autant que les bohémien, ces étrangers chassés perpétuellement du royaume et constamment présents » (R. Mandrou, *Introduction* cit., p. 310).

¹⁸ R. C., III 1, p. 802. Ovviamente non è questo il solo motivo che spinge gli

Quando la *troupe* devia dall'itinerario consueto e collaudato è perché le si è presentata l'occasione di tenere qualche recita extra presso dei privati, con la gradita certezza di un buon guadagno, vediamo infatti gli attori che si recano « (...) à la Fresnaye représenter *Silvie* aux nopces de la fille du Seigneur du lieu »¹⁹, o in luoghi in cui era previsto per un motivo o per l'altro grande concorso di pubblico²⁰.

La Caverne, rievocando per Destin e per l'Etoile la sua infanzia di *enfant de la balle* narra un episodio che ben illustra quanto potesse essere rischioso per una compagnia ambulante essere scambiata per una banda di zingari:

Nous passions un jour de feste par un bourg de Perigort et ma Mere, l'autre Comedienne et moy, estions sur la charette qui portoit nostre bagage et nos hommes nous escortoient à pied, quand nostre petite Caravane fut attaquée par sept ou huit vilains hommes si yvres qu'ayant fait dessein de tirer en l'air un coup d'arquebuzze pour nous faire peur, j'en fus toute couverte de dragées, et ma Mere en fut blessée au bras. Ils saisirent mon Pere et deux de ses camarades devant qu'ils se pussent mettre en defence et les batirent cruellement. (...). Les habitants du bourg se joignirent à ceux qui nous faisoient une si grande violence et firent retourner nostre charrette sur ses pas. Ils marchoient fierement et à la haste, comme des gens qui ont fait un grand butin et le veulent mettre en seureté et ils faisoient un bruit à ne s'entendre pas les uns les autres. Apres une heure de chemin, ils nous firent entrer dans un Chasteau où, aussi-tost que nous fusmes entrez, nous ouïmes plusieurs personnes crier avec grande joye que les Bohemiens estoient pris²¹.

Decine di anni sono passati da allora, ma la situazione non è molto cambiata. C'è di piú. Scarron, difensore degli attori ma non loro agiografo, si serve di una situazione eminentemente burlesca per informare il lettore che fra la Rancune ed una banda di zingari malandrini matricolati c'è stata un tempo, e forse c'è ancora, una sorta di collusione e di solidarietà:

Les deux Comediens qui retournerent au Mans avec Ragotin furent détournés du droit chemin par le petit homme qui les voulut traiter dans une petite maison de campagne qui estoit proportionnée à sa petitesse. (...). Quand il y arriva, il la trouva occupée par une compagnie de Bohemiens qui, au grand déplaisir de son fermier, s'y estoient arrestez sous pretexte que la femme du Capitaine avoit esté pressée

attori a ripercorrere sempre lo stesso itinerario, ma anche, ad esempio, l'esigenza vitale di non interferire sui circuiti di altre compagnie, con danno reciproco.

¹⁹ R C, III 11, p. 853.

²⁰ *Suite de Préchac* cit., XVII, p. 274.

²¹ R C, II 3, p. 678.

d'accoucher ou plustost par la facilité que ces voleurs espererent de trouver à manger impunement des volailles d'une metairie écartée du grand chemin. D'abord Ragotin se fâcha en petit homme fort colere et menaça les Bohemiens du Prevost du Mans. (...). Il les menaça aussi du Lieutenant de Prevost la Rapiniere au nom duquel tout genou flechissoit, mais le Capitaine Boheme le fit enrager à force de luy parler civilement. (...). Ragotin se mouroit de dépit de ne pouvoir trouver à quereller avec un homme qui luy rioit au nez et luy faisoit mille reverences, mais *ce flegme du Bohemien alloit enfin échauffer la bile de Ragotin, quand la Rancune et le frere du Capitaine se reconnurent pour a voir esté autresfois grands camarades.* (...) le Capitaine pria à souper les Comediens et Ragotin. (...). On se mit à table. Les Bohemiens avoient des perdrix et des lievres qu'ils avoient pris à la chasse et deux poulets d'Inde et autant de cochons de laict qu'ils avoient volez²².

La distinzione fra vagabondi che vivono di furti ed attori ambulanti si assottiglia pericolosamente, la Rancune *autresfois grand camarade* di uno zingaro che vive di espedienti ne conserva tuttora lo stile di vita e continua imperterrita a tentare di mettere a segno qualche buon colpo, riuscendovi il più delle volte per la sua consumata esperienza in questo campo, incurante dell'antipatia e della diffidenza che attira in tal modo anche sui suoi colleghi²³.

Persino Destin ha qualcosa da farsi perdonare a questo riguardo! Quando fa il suo ingresso in Le Mans egli « (...) portoit un gran fuzil sur son épaule, dont il avoit assassiné plusieurs Pies, Geais et Corneilles, qui luy faisoient come une bandoüillière, au bas de laquelle pendoient par les pieds, une poulle et un oyson, qui avoient bien la mine d'avoir esté pris à la petite guerre »²⁴, ma è un episodio isolato, dovuto al momento cruciale che la compagnia stava attraversando, perseguitata, dispersa, senza risorse se non quelle che nascono dalla caparbia volontà di non farsi sopraffare dall'ostilità degli eventi. Egli ha rubato perché spinto dalla necessità, non ha rubato per sé ma per i suoi compagni affamati. Ma il vero stile di Destin è un altro, e lo dimostra la sera stessa del suo arrivo, quando in casa di la Rappiniere, che ha invitato a cena gli attori « Le Destin soupa fort sobrement en honneste homme, la Caverne en Comedienne affamée »²⁵.

²² R C, II 16, pp. 758-759.

²³ I mercanti di tela, dopo essersi accorti di essere rimasti vittime di un furto (opera di la Rancune), se la prendono con i padroni della locanda e alle loro obiezioni ribattono: « (...) cela est vray, mais que diable aviez-vous affaire d'y mettre coucher ces Bastelleurs? car sans doute c'est eux qui nous ont volez » (III 6, p. 825).

²⁴ R C, I 1, p. 532.

²⁵ R C, I 4, p. 539.

Come nel mondo animale o vegetale accade talvolta che due diverse specie si alleino per vincere insieme la lotta per la vita, incaricandosi ognuna di svolgere determinate funzioni in vista dello scopo finale della sopravvivenza, così anche nel mondo degli attori nomadi si assiste a veri e propri fenomeni di simbiosi fra attori autentici e dei personaggi conosciuti nel Seicento in Francia col nome di *opérateurs* che si potrebbe sbrigativamente tradurre con *ciarlatani*²⁶.

L'armonia che si realizza in natura fra i due beneficiari di un processo di simbiosi non trova il suo corrispettivo nel consorzio umano, e neanche l'alleanza, momentanea o duratura, che viene spesso a crearsi fra gente di teatro e *opérateurs* si risolve in egual vantaggio per le due parti, chi ne scapita sono proprio gli attori, che non hanno molto da

²⁶ Esistevano intere compagnie assoldate da *opérateurs*; il fenomeno aveva assunto vaste proporzioni, come documenta H. Chardon, che se ne è ampiamente occupato nei suoi lavori, egli cita fra l'altro questo passo di Victor Fournel: « Du reste, les troupes qui couraient alors la province, en dehors de celles des opérateurs » (H. Chardon, *La troupe du Roman comique dévoilée* cit., pp. 5-6) e più avanti: « Guillot Gorju (...) avait d'abord couru la province avec les opérateurs, race (...) qui vendait ses drogues au poids de l'or, (...) grâce aux farces qu'elle débitait gratuitement en apparence devant un public idolâtre. Deslauriers-Bruscambille parcourut le Midi et eut pour collègue et pour maître, pendant ses pérégrinations, l'opérateur nomade Jean Farine » (*ibidem*, p. 25), « (...) sans parler des opérateurs qui abondaient dans cette ville, située sur le grand chemin de l'Italie à la capitale de la France » (*ibidem*, p. 79). La città di cui si parla è Lione, e Chardon riconferma che questi *vendeurs de drogues* erano per lo più di origine italiana. Se non lo erano fingevano di esserlo, come quello che appare nel *Roman comique*. Gli *opérateurs* erano noti anche sotto un altro nome, quello di *empiriques*, scrive il Mantzius: « Ces empiriques (...) pour leur réclame ne ménageaient rien. Un contemporain trace ce tableau de leurs façons: « Ils ont de coutume d'aller par les rues de la ville (...) accompagnés d'une caravane d'escornifleurs, batteurs de pavés, bateleurs, comédiens, farceurs et arlequins, recherchant (...) carrefours et places des villes et bourgades où ils font ériger des échafauds ou théâtres sur lesquels leurs bouffons et maîtres Gonins amusent le peuple (...) pendant qu'ils étalent et débitent leurs marchandises ou plutôt charlataneries au peuple (...). Des troupes entières, et non des moindres, se mirent ainsi aux gages de ces docteurs-miracle. Par exemple l'empirique François Braquette engagea l'excellente troupe italienne "I Gelosi" et la fit jouer à Lyon pour son compte. Quelques acteurs de l'Hôtel de Bourgogne passent pour avoir gagné leurs épérons sur les tréteaux de la foire, au service de ces "opérateurs", comme on les appelait: (...). Combien ces bateleurs et les comédiens proprement dits se tenaient de près c'est ce que nous montre le mariage de la fille de Tabarin avec Gaultier Garguille, un des premiers sujets de l'Hôtel de Bourgogne. Somme toute, pour le public du temps, pour les acteurs eux-mêmes, point de différence entre la parade foraine et l'art du théâtre; la différence n'était en réalité qu'une différence de lieu; pour le répertoire, pour l'exécution, c'était tout un, car on pouvait représenter des oeuvres sérieuses à la Foire et jouer des farces à l'Hôtel de Bourgogne » (K. Mantzius, op. cit., pp. 12-15).

guadagnare nel contatto con questi venditori di pseudo-farmaci che, per attirare il pubblico intorno al banco in cui si vendevano i loro intrugli organizzavano estemporanei spettacoli a base, di regola, di farse. Questo era l'unico tipo di spettacolo con cui molta gente del popolo veniva a contatto e si può immaginare quale opinione dovessero formarsi degli attori che si prestavano a dar man forte agli imbrogliatori.

L'*opérateur* che compare nel *Romant* col suo seguito è anche lui una vecchia conoscenza di la Rancune, ma questo è l'unico legame professionale che abbia associato un attore della compagnia ad un *empirique*; la compagnia di Destin, nonostante tutte le sue disgrazie, riesce a tenersi in piedi coi suoi soli mezzi, senza doversi ridurre a reclamizzare la merce dei *vendeurs de mithridate*; troviamo però nel corso della narrazione alcuni passi estremamente interessanti che valgono ad illuminare in una certa misura la parte avuta da questi personaggi nella civiltà teatrale di quel tempo.

Anche se la Rancune è ormai soltanto tollerato nella compagnia, ne fa pur sempre parte ed i suoi colleghi sono troppo generosi nei suoi confronti per riservare una cattiva accoglienza alle persone da lui presentate:

Un peu devant le souper, la bonne compagnie qui estoit desja dans l'hostellerie, augmenta d'un Operateur et de son train, qui estoit composé de sa femme, d'une vieille servante More, d'un Singe et de deux valets. La Rancune le connoissoit il y avoit long temps; ils se firent force caresses (...). Les Comediennes firent quelque temps conversation avec la femme de l'Operateur, qui estoit Espagnole et n'estoit pas desagreable²⁷.

e a riconferma: « La Rancune luy dit qu'il ne connoissoit pas assez la Dona Inezilla pour luy répondre de son esprit; il s'estoit trouvé souvent avec son mary dans les meilleures villes du Royaume où il vendoit le Mithridate »²⁸. C'è poi il ritrattino dell'*opérateur* in persona:

Le petit homme avoit passé l'apres-disnée dans la chambre du mary d'Inezille, l'Operateur Ferdinando Ferdinandi, Normand, se disant Venitien, comme je vous ay desja dit, Medecin Spagyrique de profession et, pour dire franchement ce qu'il estoit, grand charlatan et encore plus grand fourbe²⁹.

²⁷ R C, I 15, pp. 600-601.

²⁸ R C, I 19, p. 640.

²⁹ R C, II 18, p. 771.

Nella III parte del romanzo ci imbattiamo in due rapidi *aperçus* che mettono in luce l'uno l'esistenza di una sottospecie di teatro strumentalizzato a fini commerciali, l'altro l'esistenza nella mentalità del tempo di una certa tendenza a considerare gli *opérateurs* come inseribili nel mondo del teatro serio :

Après le déjeuner, Inezille témoigna à tous ceux de la Troupe, et principalement aux Demoiselles, le déplaisir qu'elle et son Mary avoient d'un si prompt depart, leur protestant qu'ils eussent désiré de les suivre à Alençon pour avoir l'honneur de leur conversation plus longtemps, mais qu'ils seroient obligez de monter en Theatre pour debiter leurs drogues et par consequent faire des farces; que cela estant public et ne coustant rien, le monde y va plus facilement qu'à la Comedie où il faut bailler de l'argent, et qu'ainsi, au lieu de les servir, ils leur pourroient nuire et que, pour l'éviter, ils avoient resolu de monter au Mans après leur depart. Alors ils s'embrasserent les uns les autres et se dirent mille douceurs ³⁰.

Esiste dunque una specie di solidarietà professionale fra gli attori che servono il teatro autentico e questi rivenditori di medicinali fassulli che imbastiscono spettacoli a base di farse per attirare le loro vittime, ed è probabilmente la solidarietà che nasce fra chi conduce un tipo di vita assai simile, precaria e vagabonda, che non esclude eventuali incontri futuri in cui uno possa essere utile all'altro; inoltre, da parte degli attori esiste forse la consapevolezza che gli spettacoli allestiti dagli *opérateurs*, per quanto dozzinali e grossolani potessero essere, potevano pur sempre rappresentare un modo di invogliare un certo numero di persone ad andare ad assistere ai loro spettacoli, una volta che la scintilla dell'interesse per una rappresentazione su un palcoscenico anche improvvisato si fosse accesa in loro.

Tanto è vero che l'*opérateur*, questo personaggio para-teatrale, può facilmente trasformarsi in impresario e trovare credito in questa nuova veste:

J'estois logé au logis des Chenes-Verts, où estoit aussi logé un Operateur qui debitoit ses drogues en public sur le Theatre en attendant l'issue d'un projet qu'il avoit fait de dresser une Troupe de Comediens. Il avoit desja avec luy des personnes de qualité, entre autres le fils d'un Comte que je ne nomme pas par discrétion, un jeune Advocat du Mans qui avoit desja esté en Troupe, sans compter un sien Frere et un autre vieux Comedien qui s'enfarinoit à la farce; et il attendoit une jeune fille de la Ville de Laval qui luy avoit promis de se dérober de la maison de son Pere et de le venir trouver ³¹.

³⁰ R C, III 4, p. 813.

³¹ R C, III 13, p. 867.

VII
LA FIGURA MORALE DELL'ATTORE E DELL'ATTRICE

Prevenzioni di tipo moralistico, diffidenza profonda quanto oscura nelle sue reali motivazioni a coloro stessi presso i quali alligna, un processo di sovrapposizione dei due atteggiamenti che sfocia nell'identificazione del movimento di difesa suscitato dalla diffidenza con quello volto a salvaguardare la pubblica moralità, giustificazione del primo col secondo, queste le sabbie mobili che l'attore scarroniano supera infilando i trampoli della sua credibilità come *bonnête homme*, ma le sabbie mobili restano, infide, al loro posto.

Chi, come Gougenot, Scudéry, lo stesso Corneille, pensa di giovare alla causa del teatro e dei suoi artefici presentandoli come persone moralmente sane, combatte una battaglia perduta in partenza. Lo stesso dicasi, e lo si è detto più volte, di Scarron, nonostante la sua controffensiva possa apparire sotto taluni aspetti abbastanza ingegnosa. Il giro di orizzonte in cui si muovono tutti questi autori è sempre circoscritto e limitato in rapporto alla complessità del problema, che sfuggiva loro in larga misura.

Il Bellerose di Gougenot (in una commedia scritta nel 1633) dichiara: « Aussi avons-nous toujours observé toutes les règles de la vertu pour parvenir à l'honneur qui doit affranchir le théâtre de blasme et de reproche »¹; e Beachasteau più oltre: « Finalement c'est ce qui conclud qu'il faut pour paroistre bon acteur estre necessairement docte, hardy, complaisant, humble et de bonne conversation, sobre, modeste et surtout laborieux; ce qui est bien loin de l'opinion de plusieurs, qui

¹ Gougenot, op. cit., pp. 313-314.

croient que la vie comique ne soit qu'un libertinage, une licence au vice, à l'impureté, à l'oisiveté et au dérèglement »².

Scudéry, nella sua *Comédie des comédiens* (1635) fa pronunciare a Monsieur de Blandimare, che sulle prime aveva scoperto quasi con indignazione suo nipote ingaggiato in una *troupe* battute come queste: « Le louë le iugement de mon Neveu, de s'estre mis en vostre Troupe: et pour vous monstrier que j'ay ce que ie dis, aussi bien dans le coeur que dans la bouche, et que bien loing de soubçonner vostre Profession d'ignominie, ie la tiens fort glorieuse, je la veux embrasser moy-mesme, si vous me voulez recevoir »³.

In tutti questi difensori del teatro è viva la preoccupazione di dimostrare che il teatro è oramai diventato una buona cosa, soprattutto con argomenti *n e g a t i v i*, cioè facendo notare tutto ciò che esso non è piú: immorale, licenzioso etc. Essi hanno in comune anche la tendenza a trasformare, quasi senza transizioni psicologiche, il personaggio *c a t t i v o* che nelle prime scene si dichiara nemico acerrimo del teatro e dei poco di buono che vi lavorano, in ammiratore entusiasta dell'attività degli attori, grazie all'opera di convincimento che gli attori stessi compiono su di lui, per mezzo dell'azione scenica o del contatto diretto, esprimendo in tal modo tanto un'ingenua fiducia nella capacità di fascinazione tutta positiva del mezzo teatrale su chi vi si accosta anche estremamente maldisposto, che un infantile desiderio di far sí che si giunga ad ogni costo al lieto fine, essendo essi stessi coinvolti, come autori di teatro, in quell'atmosfera di riprovazione che non comprendono nella sua vera natura e che cercano di scrollarsi di dosso con un ottimismo tanto programmatico quanto poco aderente alla realtà dei fatti. Corneille è la vittima piú illustre di questo equivoco⁴.

² *Ibidem*, p. 331.

³ Georges de Scudéry, *La comédie des comédiens*, Paris, Augustin Courbé, 1635, p. 37.

⁴ Non possiamo fare a meno di citare almeno in piccola parte il famoso, importantissimo brano dell'*Illusion comique* (1636) (Pierre Corneille, *Théâtre choisi*, Paris, Garnier, 1961, pp. 616-617):

ALCANDRE:

Cessez de vous en plaindre. A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre;
Et ce que vostre temps voyait avec mépris

Secondo il Michaut « Ce sont les grands, ce sont les hautes classes de la société qui, en général, montreront le plus d'égards et le plus d'empressement envers les comédiens, les hautes classes sauf le clergé, ou du moins ceux des membres du clergé qui ne sont pas des prélats mondains et des abbés de cour »⁵. Giustamente il Michaut parla di riguardi e di premure delle persone altolocate verso gli attori, ma sono, i loro, atteggiamenti del tutto mentali, privi di calore umano e di reale avvicinamento del personaggio importante nei confronti dell'attore. Egli ritiene d'altra parte che tutto ciò bastasse a compensare la gente di teatro di ogni altro atteggiamento ostile nei loro riguardi⁶.

Eppure leggendo la *Comédie sans comédie* di Quinault, pubblicata nel 1654, non si può fare a meno di concludere che i quasi vent'anni che separano questo lavoro da quelli analoghi di Gougenot, Scudéry, Corneille, sono passati invano. Ci imbattiamo di nuovo in termini come disprezzo, orrore, disonore, ed anche se l'autore si dilunga a descrivere tutti gli onori di cui gli attori vengono colmati dal re e dai principi, anzi proprio per il contrasto con questi, si rimane dolorosamente colpiti dalla tenacia con cui il pregiudizio si mantiene ben radicato, in maggior o minor misura, negli altri ambienti. Del resto il borghese assetato di prestigio, se disprezza l'attore oscuro e non protetto, considera quello celebre e vezzeggiato dai grandi come un usurpatore di prestigio, e dal confronto della sua situazione con la propria trae motivo di irritazione.

Nella *pièce* di Quinault, l'attore Hauteroche, nel confessare il suo amore ad Aminte, figlia del mercante La Fleur, si abbandona ad amare considerazioni:

Mais (...)
 La fortune entre nous met trop de différence.
 Votre père est fort riche et, chérissant le bien,
 Il aura du mépris pour un comédien.

Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits;
 (...)
 Défaites-vous enfin de cette erreur commune,
 Et ne vous plaignez plus de sa bonne fortune.

⁵ G. Michaut, *La jeunesse de Molière*, Paris, Hachette, 1922, p. 201.

⁶ « D'ailleurs je crois qu'il ne faut pas exagérer le mépris auquel on tenait les comédiens pendant le XVII^e siècle (...) en fait bien des attentions et des égards témoignés par des esprits d'élite et par des grands compensaient pour les comédiens la sévérité du clergé et des dévots » (*ibidem*, p. 202).

Je crains qu'il soit atteint de l'horreur ordinaire
Que notre nom imprime en l'âme du vulgaire⁷.

Infatti la Fleur, padre della fanciulla, conosciuta la professione del pretendente, lo invita a star lontano dalle sue figlie:

Elles ont de l'honneur et vous n'en avez pas,
Vous dont l'art dangereux n'a pour but que de plaire
Aux désirs dérégés de l'ignorant vulgaire⁸.

Vi furono attori che riuscirono a godere di un prestigio anche grandissimo, grazie sia alla situazione economica che erano riusciti a crearsi e che faceva di loro dei veri borghesi, sia al clima di decenza del nuovo teatro che rifiuta le farse grossolane e la libertà di costumi e di linguaggio, ma sono una piccola minoranza, tutti gli altri, anche se si sono adeguati al nuovo clima, vivono sempre in una posizione quanto mai precaria, anche a causa della loro posizione civile, giacché, mentre i grandi principi si intrattenevano familiarmente con la gente di teatro, c'era chi era pronto a giurare che la professione di attore era talmente disonorante da far perdere a chi la esercitava la sua qualità di nobile se di un nobile si trattava⁹.

Il fatto è che gli attori erano colpiti contemporaneamente da due infamie: quella di fatto e quella di diritto; la prima era il logico riflesso della loro scomunica, la seconda era l'infamia di diritto civile, che riprendeva il diritto canonico per via di conseguenza. Ma se la legge civile non bolla gli attori di infamia, l'infamia *juris* di diritto canonico

⁷ Victor Fournel, *Les contemporains de Molière*, Paris, Firmin-Didot, 1875, vol. III, pp. 78-79.

⁸ *Ibidem*, pp. 84-85.

⁹ « Non seulement on regardait l'état de comédien comme empêchant d'acquiescer la noblesse, mais on assurait même que tout noble qui embrassait cette profession perdait par cela même les titres qu'il pouvait avoir. Un exemple célèbre prouva le contraire. Josias de Soulas, dit Floridor, après avoir servi dans les gardes françaises et obtenu le grade d'enseigne, se fit comédien, il portait le titre d'écuyer. Il fut attaqué comme usurpateur de noblesse et sommé de produire ses titres (...). Les frères Parfaict font observer avec beaucoup de raison (...) que si la profession de comédien dérogeait à la noblesse, on n'aurait pas demandé ses titres à Floridor, on lui aurait simplement allégué sa profession, et tout de suite on l'aurait condamné à l'amende comme usurpateur de noblesse » (Gaston Maugras, *Les comédiens hors la loi*, Paris, Calman-Lévy, 1887, pp. 104-105).

Da notare che nella difesa del suo buon diritto Floridor ebbe l'appoggio e l'aiuto di Luigi XIV.

non sarà piú applicata. In Francia, per esempio, dopo l'Editto reale del 1641 essi furono liberati dall'infamia di diritto che il Diritto Romano e certe usanze infliggevano loro. Essi erano colpiti ormai soltanto dall'infamia di fatto che risultava dalla loro scomunica.

Eppure Cotin, preso di mira sotto il nome di Trissotin nelle *Femmes savantes* aveva avuto il coraggio di dire degli attori nella sua *Critique désintéressée sur les satyres du temps*: « Je leur abandonne donc ma réputation, pourvu qu'ils ne m'obligent point à voir leurs farces. Que peut-on répondre à des gens qui sont déclarés infames per les lois, même des payens? Que peut-on écrire contre ceux à qui l'on ne peut rien dire de pis que leur nom? »¹⁰.

Ma, a parte gli sfoghi di un letterato tanto mediocre quanto bilioso, la situazione presenta dei risvolti piuttosto gravi per la salvaguardia anche di quel minimo di diritti che le autorità avevano voluto riconoscere alla gente di teatro. Si cerca di ostacolarli in ogni modo e per gli attori che non hanno alle spalle potenti protezioni ogni incontro con le istituzioni sociali preposte alla difesa del buon diritto di ogni suddito diventa occasione per vedere riconfermata la propria qualità di sudditi meteci¹¹.

Dietro al cauto ottimismo scarroniano traspare nettissima la convinzione che i miglioramenti verificatisi nella condizione degli attori sono tanto recenti e precari che basterebbe pochissimo per annullarli. Se si esamina in controluce la sua narrazione ci si convince facilmente che un conto è la realtà che circonda la sua compagnia ed i rapporti che si creano fra i membri di essa e la società provinciale ed un altro conto è la realtà quotidiana in cui si muovono le altre compagnie peregrinanti per la Francia intera.

Scarron non abbellisce uno stato di cose problematico e carico di incognite, risolvendo dall'esterno i problemi ed ignorando le incognite,

¹⁰ Citato in Edouard Thierry, *Charles Varlet de la Grange et son Régistre*, Paris, Imprimerie de Jules Claye, 1876, pp. 115-116, nota 2.

¹¹ « Malgré les nombreux actes juridiques dont les Comédiens furent l'objet sous l'ancienne monarchie, leur association, tout en ayant les caractères de la communauté et en étant jugée telle par les tribunaux, n'en reçut jamais le titre dans les ordonnances, arrêts du Parlement ou du Conseil rendus à son sujet, par suite des préjugés du temps contre les Comédiens, dont les magistrats ne voulaient qualifier la Société que 'troupe' et non 'corporation', 'communauté' » (Jules Bonnassiers, *Les spectacles forains et la Comédie française*, Paris, Dentu, 1875, p. 98).

anzi, parte dalla realtà dei fatti per additare quelli che a parer suo sono i lati positivi o suscettibili di positivo sviluppo, pur non tacendo le colpe degli attori e gli errori che essi talvolta compiono a proprio danno. Scrive per esempio che la loro professione « (...) semble dispenser du scrupule et de la severité ceux qui la suivent »¹², perché sostanzialmente mira a tracciare un quadro del mondo teatrale il piú obiettivo possibile, compatibilmente con le esigenze di una narrazione che oscilla senza posa fra registri discordanti. La Rancune, l'Etoile, le Destin, tre attori, tre campioni di umanità estremamente diversi l'uno dall'altro, accomunati dalla professione, ma che vanno considerati singolarmente per quello che veramente sono, per quello che valgono, e non coinvolti in un unico giudizio applicabile indistintamente a tutti, sia in bene che in male; l'invito che Scarron rivolge al lettore non è quello di assolvere ed accettare in massa tutti gli attori, ma solo quello di non condannarli in massa. Per esempio il tasto assai delicato della moralità delle attrici viene toccato dall'autore del *Romant* con una bonomia non scevra di ironia:

Il [Destin] aymoît tendrement Mademoiselle de la Caverne (...) et sa fille ne luy estoit pas moins chere; outre que sa Mademoiselle de l'Etoile, ayant de necessité à faire la Comedie, n'eust pû trouver en toutes les Caravanes de Comediens de campagne deux Comediennes qui eussent plus de vertu que ces deux-là. Ce n'est pas à dire qu'il n'y en ait de la profession qui n'en manquent point, mais dans l'opinion du monde, qui se trompe peut-estre, elles en sont moins chargées que de vieille broderie et de fard¹³.

Quel *peut-estre* riassume in sé un ammicco bonariamente ironico ed un implicito invito a sospendere il giudizio negativo di fronte ad affermazioni non provate, non corroborate da fatti concreti, ai pregiudizi insomma. Però la Caverne, l'Etoile, Angélique, le tre attrici che compaiono nel romanzo (alle quali va aggiunta la madre della Caverne, che compare nel *Romant* grazie al racconto della sua vita fatto dalla figlia), diverse di carattere e di età, hanno in comune una grande serietà di costumi.

Nel periodo che ci interessa ben scarsa era la considerazione morale in cui era tenuta la donna-attrice. Ancora una volta informazioni di prim'ordine ci vengono fornite dalle due *Comédies des comédiens*, quella di Gougenot (1633) e quella successiva di Scudéry (1635); nella prima

¹² R C. II 5, p. 689.

¹³ R C. II 1, p. 671.

Madame Gaultier, moglie di un marito gelosissimo, sul punto di entrare con lui nella compagnia di attori che Bellerose va riunendo, dice ad una certa Madame Boniface: « (...) je luy demanday comment il croyoit vivre désormais dans la profession que nous allons embrasser, où la conversation se pratique avec tant de liberté qu'on tient pour un prodige la moindre action dédaigneuse d'une femme de théâtre »¹⁴. Nella commedia di Scudéry si assiste invece ad un autentico sfogo dell'attrice Beausoleil: « (...) c'est une erreur où tombe presque tout le monde, pour ce qui regarde les femmes de nostre profession, car ils pensent que la farce est l'image de notre vie, et que nous ne faisons que représenter ce que nous pratiquons en effect, ils croient que la femme d'un de vous autres, l'est indubitablement de toute la Troupe »¹⁵.

Ora, è chiaro che esistevano attrici morigerate e attrici sregolate, ma in una società che, in taluni suoi strati, considera l'esibizione di un individuo in pubblico come una forma immorale di offerta di sé stessi, come una forma di prostituzione, il binomio donna di teatro-prostituta si sposta quasi automaticamente dal piano professionale in senso stretto a quello delle vita *p r i v a t a* dell'attrice, prodiga di sé stessa non solo nell'azione scenica, dove magari interpreta purissime eroine, elargendosi ad un livello almeno formalmente ineccepibile, ma anche nei rapporti coi colleghi e cogli ammiratori, che vengono individuati dalla sensibilità del piccolo-medio borghese come inevitabilmente svolgentisi all'insegna dell'interscambio sessuale. Mentre era ovviamente più difficile immaginarsi un attore-prostituto¹⁶.

I rapporti fra i nobili e la gente di teatro sono spesso caratterizzati nel *Romant* e nella *Suite di Préchac* dal nascere di violente passioni amoro-se, provocate dalla grazia piena di disinvoltura delle attrici giovani.

¹⁴ *Ancien théâtre français* cit., vol. IX, p. 344.

¹⁵ Georges de Scudéry, *La Comédie des comédiens* cit., pp. 12-13. La stessa attrice più oltre afferma: « (...) monstre qu'il est aussi mauvais juge en matiere de vers, que le sont en la connoissance de l'honnesteté des femmes, ceux qui nous soupçonnet d'en manquer » (*ibidem*, p. 15). L'appassionata difesa della Beausoleil la porta a cadere nell'eccesso opposto a quella in cui è caduto Tallemant des Réaux quando ha scritto con grande sicurezza che le attrici praticano il libero amore all'interno della compagnia.

¹⁶ Difficile ma non impossibile stando al *Romant comique* in cui un intero, malizioso capitoletto è dedicato alle ardite *avances* che una matura matrona di provincia, M.me Bouvillon, dagli spiriti ancora bollenti, fa a Destin, anzi, più che di *avances* si tratta di un vero e proprio sequestro di persona, esattamente come capitava alle attrici (cfr. II 10, pp. 711-714).

Il barone di Sigognac, che s'innamora della madre della Caverne, Léandre che si innamora di Angélique, e il nobile la Guyardière, che, nella *Suite di Préchac*, si innamora dell'Etoile, sono tutti e tre animati dalle migliori intenzioni e mirano al matrimonio, stabilendo così all'interno del romanzo e delle sue appendici una casistica non priva di interesse.

Estrapolando dalla narrazione i passi significativi in rapporto a questo problema, in modo da ottenere una certa progressione diacronica, possiamo individuare una serie di situazioni che accomunano l'attrice di ieri e quella di oggi nella ricerca di una misura di comportamento che le permetta di salvaguardare tanto la propria dignità di donna quanto le esigenze professionali: « Mais Ma mere, ne pouvant demeurer plus longtemps avec bien-seance dans le château d'un homme de cette condition-là, avoit desja songé à en sortir »¹⁷.

Si tratta della madre della Caverne che, rimasta improvvisamente e tragicamente vedova, si trova ospite del barone di Sigognac nel suo castello. Siamo dunque agli inizi del secolo XVII, eppure questa attrice di giro ha chiarissima coscienza di quello che l'opinione pubblica giudica lecito o meno, e del fatto che, anzi, la sua qualità di attrice la obbliga ad usare precauzioni ancora maggiori:

(...) elle me dit, pleurant encore plus fort qu'elle n'avoit fait, que ce Curé luy avoit apris que le Baron de Sigognac estoit éperduément amoureux d'elle et luy avoit de plus assuré qu'il l'estimoit si fort, qu'il n'avoit jamais osé luy dire ou luy faire dire qu'il l'aimast qu'en mesme temps il ne luy offrît de l'épouser. En achevant de parler, ses soupirs et ses sanglots la penserent suffoquer. Je luy demanday encore une fois ce qu'elle avoit. Quoy, ma fille, me dit-elle, ne vous ay-je pas assez dit pour vous faire veoir que je suis la plus malheureuse personne du monde? Je luy dis que ce n'estoit pas un si grand malheur à une Comedienne que de devenir femme de condition. Ha! pauvre petite, me dit-elle, que tu parles bien comme une jeune fille sans experience! S'il trompe ce bon Curé pour me tromper, adjoust-elle, s'il n'a pas dessein de m'épouser, comme il me le veut faire accroire, qu'elles violences ne dois-je pas craindre d'un homme tout à fait Esclave de ses passions? et s'il veut veritablement m'épouzer et que j'y consente, quelle misere dans le monde approchera de la mienne quand sa fantaisie sera passée?¹⁸.

La risposta che la Caverne giovinetta dà alla madre è rivelatrice dell'opinione corrente circa la loro professione; queste due donne sono estremamente coscienti del giudizio negativo globale contro il quale proprio

¹⁷ R C, II 3, p. 683.

¹⁸ R C, II 3, p. 684.

le attrici o n e s t e si trovavano a dover combattere piú aspramente: « Je la consolais du mieux que je pouvois (...) n'oubliant pas à luy dire que (...) me sembloit de bon presage (...) surtout le peu de hardiesse qu'il avoit euë a declarer sa passion à une femme d'une profession qui n'inspire pas toujours le respect »¹⁹.

L'azione si sposta a tempi piú recenti, quelli in cui figura svolgersi la vicenda principale del *Romant comique*; la Caverne educa con una certa rigidezza la figlia Angélique, anche perché questa, di carattere gaio e molto vivace, va un po' tenuta a freno. Quando la Caverne teme che la figlia sia fuggita con Léandre si rivolge all'Etoile con queste parole:

Tenez, dit-elle, donnant un papier à l'Estoille, voyez l'honneste compagne que vous aviez et lisez dans cette lettre l'Arrest de ma mort et l'infamie de ma fille. (...). Je l'avois menée dans ce petit bois, où elle a esté enlevée, pour luy reprocher, sans témoins, qu'elle me recompensoit mal de toutes les peines que j'ay souffertes pour elle²⁰.

Una buona madre borghese non potrebbe trovare accenti piú desolati per piangere la figlia fuggita di casa. Angélique, invece, ha ben assimilato gli insegnamenti materni e si sa difendere fin troppo vigorosamente (ecco di nuovo prevalere l'esagerazione burlesca) dagli attacchi dei bellimbusti di provincia, espressione di una mentalità dura a morire specialmente nelle zone periferiche, dove il culto delle *bienséances* penetra a stento:

Les mains d'Angelique estoient quelquefois serrées ou baisées, car les provinciaux sont fort endemenez et patineurs; mais un coup de pied dans l'os des jambes, un soufflet ou un coup de dent, selon qu'il estoit à propos, la delivroient bien tost de ces galans à toute outrance. Ce n'est pas qu'elle fût devergondée; mais son humeur enjouée et libre l'empeschoit d'observer beaucoup de ceremonies; d'ailleurs, elle avoit de l'esprit et estoit tres-honneste fille²¹.

Ciononostante la Caverne sorveglia attentamente Angélique e la segue passo passo; Léandre racconta a Destin: « Depuis ce temps-là une maladie, qui fit garder la chambre à Mademoiselle de la Caverne pendant que vous fustes à la Flèche, facilita beaucoup les conversations que sa fille et moy eumes ensemble. Elle les auroit sans doute empeschées,

¹⁹ R C, I 3, p. 685.

²⁰ R C, I 23, pp. 666-667.

²¹ R C, I 8, pp. 550-551.

trop severe comme elle est pour estre d'une profession qui semble dispenser du scrupule et de la severité ceux qui la suivent »²².

Quest'ultima frase di Léandre può sembrare davvero assai strana e suonare vagamente offensiva nei confronti dell'amata e della madre di questa, ma se si tiene anche presente con quanto desiderio Léandre auspichi la morte del padre²³, si è indotti a ritenere che egli parli mentre è in preda ad una forte irritazione contro tutto ciò che rappresenta l'autorità familiare, che crea impedimenti continui ed ostacola in ogni modo le libere scelte dei giovani.

L'autore della *Suite d'Offray*, riprendendo più volte e con la solita mancanza di fantasia il tema della moralità delle attrici, fornisce puntualmente la controprova della sua capacità di recepire quali fossero, fra gli argomenti buttati sul tappeto da Scarron, quelli che suscitavano la maggior curiosità del lettore contemporaneo e valevano perciò la pena di essere sfruttati²⁴.

La Rappiniere, il brutale e malfido personaggio che nel *Romant* incarna l'uomo della legge, grottesca figura di bandito-poliziotto prepotente e vigliacco, che cerca di organizzare tiri che gli garantiscano però la impunità, così tenta di giustificarsi di fronte a la Garouffiere, paladino degli attori, quando pensa che questi voglia rimproverargli di aver cercato di prendere pesanti confidenze con l'Etoile:

La Garouffiere ferma la porte de la chambre par dedans et en-suite demanda au brave la Rapiniere s'il ne devinoit pas bien pour quoy il l'avoit envoyé querir.

²² R C, II 5, p. 689.

²³ R C, II 5, p. 689.

²⁴ Riportiamo alcuni passi significativi al riguardo estratti dalla III parte:

« Angélique ne répondit que comme une fille qui dependoit de la volonté de sa Mere » (III 3, p. 809).

La Rancune a Ragotin parlando dell'Etoile: « Et il semble, adjousta-t-il, que la profession qu'elle fait doive licencier les femmes et les filles de cet orgueil, qui est ordinaire à celles d'autre condition; mais il faut avouer qu'en toutes les caravanes de Comediens, l'on n'en trouvera point une si retenuë et qui ait tant de vertu, et elle a mis Angélique à ce pli-là, car de son naturel elle a une autre pente et son enjouement le témoigne assez » (III 17, p. 894).

La Caverne, ancora a proposito della madre: « (...) le Maistre de la Troupe, que l'on appelloit Bellefleur, parla de mariage à ma Mere; mais elle le remercia et le conjura à mesme temps de ne prendre pas la peine d'estre son Galant, parce qu'elle estoit desja avancée en âge et qu'elle avoit resolu de ne se marier jamais. Bellefleur, ayant appris une si ferme resolution, ne luy en parla plus depuis » (III 7, pp. 830-831).

Anche la *Suite de Préchac* conserva lo stesso tono sull'argomento: cfr. op. cit., V, p. 198; VII, p. 222.

N'est-ce pas à cause d'une Comedienne dont j'ay voulu avoir ma part? repondit en se riant le scelerat. Comment, vostre part! luy dit la Garouffiere, prenant un visage serieux. Sont-ce là les discours d'un juge comme vous estes et avez-vous jamais fait pendre de si mechant homme que vous? ²⁵.

L'honnête homme la Garouffiere non comprende o finge di non comprendere, per non peggiorare la situazione, che il prode la Rappiniere ha tentato la nobile impresa proprio perché la sua qualità di uomo di giustizia da un lato e la professione di attrice della vittima dall'altro gli avrebbero garantito il completo successo nel caso in cui nessuno di abbastanza influente si fosse levato a difendere l'Etoile.

Il nobile Saldagne, altro personaggio corrotto e sopraffattore, quello stesso che con le sue continue persecuzioni obbliga Destin e l'Etoile a cercare di non farsi riconoscere per quello che sono in realtà ed a vivere in continua apprensione, ha organizzato tutto un piano per rapire la bella attrice, il fratello Verville glielo manda all'aria e poi così gli spiega il suo operato:

(...) il [Verville] luy redoubla sa douleur, en luy disant que c'estoit luy qui avoit tramé cette piece pour luy eviter la plus mauvaise affaire qui luy pust jamais arriver; (...). Dites-moy un peu, que seriez-vous devenu si l'on avoit fait des informations contre vous pour un rapt, qui est un crime capital et que l'on ne pardonne point? Vous croyez peut-estre que la bassesse de sa naissance et la profession qu'elle fait vous auroient excusé de cette licence; et en cela vous vous flattez, car apprenez qu'elle est fille de Gentil-homme et de Demoiselle et qu'au bout vous n'y auriez pas trouvé vostre compte ²⁶.

Verville è un uomo completamente diverso dal fratello, è onesto e sensibile, se prospetta a Saldagne soltanto gli inconvenienti dell'azione delittuosa che aveva intrapreso e non la delittuosità in sé della sua azione è perché sa benissimo che l'altro rimarrebbe sordo a qualsiasi argomentazione a sfondo morale. Resta il fatto che rapire una donna di umili condizioni o un'attrice attenuava di molto o addirittura annullava il crimine.

La giustizia che non salvaguarda gli attori è in compenso prontissima a prestar loro, anche fondandosi solo su indizi, supposizioni o denunce interessate, ogni genere di intenzioni fraudolente. Anche in questo caso tanto il *Romant* che le *Suites* di esso prospettano la que-

²⁵ R C, II 15, pp. 755-756.

²⁶ R C, III 6, p. 824.

stione agganciandola a situazioni a sfondo amoroso, e, probabilmente, non per caso.

Léandre rivela a Destin il suo progetto di fuggire in Inghilterra con Angélique, per mettere il padre di fronte al fatto compiuto:

Il adjouta que, par le moyen de son Amy, il eseroit de passer facilement en Angleterre, et là de faire sa paix avec son Pere sans exposer à sa colere Mademoiselle Angelique, contre laquelle vraysemblablement, aussi bien que contre sa Mere, il auroit exercé toutes sortes d'actes d'hostilité avec tout l'avantage qu'un homme riche et de condition peut avoir sur deux pauvres Comediennes. Le Destin fit avoüer à Léandre qu'à cause de sa jeunesse et de sa condition, son Pere n'auroit pas manqué d'accuser de rapt Mademoiselle de la Caverne²⁷.

Sempre da Destin si reca, nella *Suite de Préchac*, il nobile La Guyardièrre, per chiedergli in moglie l'Étoile, che egli ritiene essere la sorella di Destin e di cui è innamorato:

Il l'appela en particulier et après un long préambule il lui dit que malgré l'inégalité de leurs conditions, il étoit si charmé de la beauté et de l'esprit de sa soeur, qu'il étoit resolu de l'épouser.

Destin, surpris de ce discours, lui répondit (...) qu'il n'y avoit pas d'apparence qu'un homme de sa qualité fit une alliance si inégale. (...). Le Noble se servit de toute son éloquence pour persuader au Comédien qu'il agissoit de bonne foi. (...) [Destin] lui déclara qu'il ne consentiroit jamais à ce mariage, parce qu'on ne manqueroit pas de dire dans le monde que les Comédiens l'avoient suborné²⁸.

Anche se è chiaro che Destin accampa tutte queste ragioni per non rivelare che l'Étoile non è sua sorella ma sua moglie, ciò non toglie loro una completa credibilità al di fuori del piano romanzesco, fondate come sono su perplessità e timori plausibilissimi nella concreta situazione in cui gli attori, quelli veri e non immaginarî, si muovono²⁹.

Dunque in entrambi i casi un'attrice giovane e bella ha conquistato

²⁷ R C, II 5, p. 691.

²⁸ *Oeuvres de Monsieur Scarron* cit., vol. III, XVII, pp. 276-277.

²⁹ Il rapt di cui parla Scarron e la *subornation* cui accenna Préchac sono la stessa cosa: « "Rapt se dit aussi de la subornation qu'on fait d'une personne, même pour l'épouser, quoy que ce soit par des voyes douces et agréables" (Furetière). L'inégalité d'âge ou de condition étoit un fondement suffisant pour une action en crime de rapt et de subornation » (R C, p. 1434, nota 1 di p. 691).

La definizione di Furetière chiarisce ulteriormente quel che Scarron intendeva probabilmente dire quando parlava della professione degli attori come di un'attività che « (...) semble dispenser du scrupule et de la severité ceux qui la suivent » (R C, II 5, p. 689), per bocca di Léandre.

un uomo di alta condizione, ricco. L'accusa di *subornation* incombe sulla donna di teatro rea di aver *charmé* un *homme de condition*. È evidente che si deve intendere e comprendere questo *charmé* non come affascinante ma come irretito; per la sensibilità del tempo infatti, propensa a temere la gente di teatro in quanto depositaria dell'arte pericolosa di fingere realtà inesistenti ma capaci di portare lo spettatore « *hors de soi même* », l'attrice, forse più che l'attore anche a causa della sua novità come personaggio sociale che esibisce la propria femminilità, esaltata dai bei costumi e dalla disinvolture del comportamento, fra persone come i ricchi borghesi ed i piccoli nobili di provincia, assai poco abituati alla comparsa di simili figure femminili, l'attrice viene dunque sentita come un potenziale pericolo per i patrimoni dei suoi spasimanti, si cerca di farla apparire come un'avventuriera senza scrupoli, in cerca di sistemazione, ai danni di uomini giovani ed ingenui.

L'idea di magia, di sortilegio connessa con la parola *charme* segue l'attrice anche al di fuori dell'illusione scenica, essa sa incantare, è pericolosa, bisogna sventare le sue mire che il borghese sente come tendenti a sottrargli le sostanze accumulate e gelosamente difese. Esse sono la sola cosa certa che egli possiede in questo mondo dell'incertezza, e se potrà anche consentire all'idea che gli attori lo affascinino e lo disorientino nel corso della rappresentazione, non consentirà mai ad ammettere che chi finge e lo illude sulla scena possa poi non fingere e non illuderlo nella vita reale³⁰.

³⁰ Del resto tutte le raffinate sfumature insite nel concetto di *attore-honnête homme* vengono meno se il discorso si sposta sull'altro sesso, perché l'*honnête femme* (che sia attrice o che non lo sia) è sempre soltanto la donna che segue le norme per lei espresse dalla società, direttamente o indirettamente riportabili alla vita sessuale.

VIII

GLI ATTORI E LE AUTORITÀ CIVILI

Le compagnie di giro non potevano dare spettacoli in una località se prima non avevano ottenuto dalle autorità competenti il permesso di recitare. La richiesta di questo permesso « (...) était une formalité à laquelle les magistrats de la ville attachaient une extrême importance et ils n'hésitaient pas à sévir quand les comédiens avaient l'insolence de s'en dispenser »¹.

A volte l'autorizzazione viene concessa dopo molto tempo, in certi casi perfino venti giorni dopo, oppure addirittura rifiutata, o ritirata dopo essere stata concessa, come capitò a Molière a Nantes, dove, essendosi ammalato il maresciallo de la Meilleraye, generale del re per la provincia, le autorità locali non ritennero opportuno permettere pubblici festeggiamenti². Magistrati e clero agivano spesso nei confronti delle compagnie teatrali con vero e proprio malanimo³

¹ G. Michaut, op. cit., p. 197.

² « Sans doute ce sont là des choses désagréables. Mais des incidents de ce genre ne doivent guère se prendre au tragique. Il est assez naturel après tout que des forains tel que l'étaient nos comédiens soient obligés de demander des autorisations régulières, comme les forains de non jours », ma non era l'autorizzazione in sé che poteva prestarsi a critiche quanto l'aleatorietà della sua concessione, spesso subordinata a motivi che appaiono senz'altro cavillosi (*ibidem*, pp. 198-199).

³ « Les magistrats et le clergé des villes de province voyaient de mauvais oeil ces bateleurs nomades qui venaient soutirer l'argent de la population et ils leur créaient le plus de difficulté qu'ils pouvaient. Souvent, quand la troupe entrait dans une ville, attirée par telle ou telle fête, dont elle se promettait une bonne recette, elle se trouvait arrêtée par quelque brusque interdiction: le Conseil devait se réunir pour examiner s'il était opportun d'accorder aux comédiens la permission de jouer. S'ils l'obtenaient enfin, c'était à la condition que leur première recette — c'est-à-

La concessione del permesso di recitare era di regola subordinata all'accettazione da parte delle compagnie di molte clausole, come:

- il pagamento del *droit des pauvres* o almeno il versamento dell'incasso di una recita a loro favore ⁴;
- la presentazione preventiva della lista dei lavori che intendevano rappresentare;
- l'impegno a non dare più di un ristretto numero di rappresentazioni per settimana;
- la concessione di biglietti di favore o di rappresentazioni private alle autorità municipali.

La municipalità si riservava talvolta persino il diritto di stabilire i prezzi dei posti. Non sono neppure infrequenti i casi in cui le compagnie di attori, invece di ottenere il permesso di recitare, vengono obbligate ad allontanarsi, in altre parole espulse ⁵.

Naturalmente la situazione delle compagnie che avevano un protettore era, anche da questo punto di vista, molto migliore: esse potevano contare sugli appoggi che il protettore era in grado di procurar loro nelle varie città e più difficilmente si vedevano negato il permesso di recitare ⁶.

Nel *Romant comique* il rapporto fra l'autorità giudiziaria e gli attori si configura come una riconferma della sostanziale iniquità degli uomini preposti alla difesa dei diritti dei sudditi, secondo la ferma convinzione che a questo riguardo nutriva ogni francese del '600 in possesso di un minimo di capacità di valutazione. La giustizia era tremendamente

dire sans doute la meilleure — irait à quelque couvent ou quelque maison de charité » (K. Mantzius, op. cit., pp. 64-65).

⁴ Gli attori che rifiutavano di pagare il *droit des pauvres* venivano condannati a pagare delle ammende e perfino incarcerati.

⁵ « Les expulsions de comédiens étaient même assez fréquentes. En 1630 on voit une troupe de comédiens expulsée d'Angers, par l'hôtel de ville. En 1662 le prince de Conti empêche de se fixer à Uzès une autre troupe qui passe le Rhône pour se retirer en Provence (...). Les registres municipaux de Dijon contiennent un assez grand nombre d'ordres de départ ou de refus d'admission à l'adresse des comédiens » (H. Chardon, *La troupe du Roman* cit., pp. 14-15, nota 1).

⁶ « On trouve plusieurs fois à Dijon, pendant la vie du père du grand Condé, la mention de passages de comédiens, mais sans que leur nom soit indiqué. Ainsi en 1643, le prince de Condé ayant mandé à Messieurs de la Chambre qu'ils devaient permettre les représentations de comédiens jusqu'à la mi-carême, il est répondu à son Altesse qu'il en sera fait selon son désir, mais qu'on le prie de consentir à ce que les comédiens ne jouent qu'une fois par semaine, et donnent quelque chose aux pauvres » (H. Chardon, *La troupe du Roman* cit., pp. 65-66, nota 4).

screditata, giudice era quasi sinonimo di ladro, poliziotto di prepotente malfattore⁷. Si può facilmente immaginare, in questa situazione, che cosa potessero aspettarsi gli attori dall'autorità giudiziaria. Se i normali cittadini erano in balia di una giustizia corrotta, quale trattamento poteva da questa essere riservato ad una categoria di persone considerate quasi come non facenti parte della società? Se non altro gli attori si trovano di fronte l'ostacolo per molti di loro insormontabile delle gravose spese di giudizio⁸. La proverbiale avidità dei *Chats Fourrés* trova riscontro anche presso gli altri notabili, non solo, ma persino i subalterni di costoro avanzano delle pretese per ottenere posti gratuiti a teatro, se non riescono a soddisfarle agiscono di prepotenza: è quello che dobbiamo sottintendere nel seguente episodio che Destin racconta a la Rappiniere:

Nostre troupe est aussi complete que celle du prince d'Oranges ou de son Altesse d'Epéron, luy respondit-il; mais par une disgrace qui nous est arrivée à Tours, où nostre estourdy de Portier a tué un des Fuzeliers de l'Intendant de la Province, nous avons esté contrainsts de nous sauver un pied chaussé et l'autre nud, en l'esquipage que vous voyez. Ces Fuzeliers de Monsieur l'Intendant en ont fait autant à la Flesche, dit la Rappiniere⁹.

Forti dell'autorità del loro capo questi *Fuzeliers* devono aver tentato di entrare nel teatro senza pagare, alla reazione del portiere è scoppiata una rissa nella quale uno dei soldati ha lasciato la pelle.

Il *Lieutenant de Prevost* la Rappiniere incarna nel *Romant* l'idea che della giustizia si era formato il suddito francese del '600. Ma egli ama pazzamente il teatro e si incarica lui stesso di far ottenere agli attori il necessario permesso per recitare¹⁰, evitando in tal modo a Destin

⁷ Citiamo due brevi passi dell'*Histoire comique de Francion* di Sorel, che bastano ad evocare tutta una atmosfera: (Charles Sorel, *Histoire comique* cit., pp. 108 e 115):

« Enfin parce qu'elle estoit amie du Lieutenant Civil de ce temps-là, duquel je ne veux rien dire, sinon qu'il estoit aussi homme de bien que les autres de son estoffe, elle fut séparée de biens ».

« (...) ils estoient en si bonne intelligence avec les Ministres de la Justice, qu'il n'arrivoit gueres qu'ils fussent punis, s'ils n'avoient quelque forte partie de qui la bourse fust mieux garnie que la leur ».

⁸ La Caverne, il cui marito è rimasto ucciso in una rissa, racconta: « Je fis enterrer le corps de mon Mary, après qu'il eut esté visité par la Justice, qui me demanda si je voulois faire partie. à quoy je répondis que je n'en avois pas le moyen » (III 8, p. 834).

⁹ RC, I 2, p. 534.

¹⁰ « La Rappiniere se chargea d'obtenir du Lieutenant General permission de jouer » (I 1, p. 533).

patteggiamenti, umiliazioni e forse anche rifiuti¹¹. Ma il suo interessamento non ha altra molla che l'egoismo, egli vuole che le rappresentazioni teatrali abbiano luogo e perciò spiana la strada agli attori¹², ma diventa il loro peggiore nemico quando essi ostacolano l'appagamento delle sue bramosie. Monsieur de la Garouffiere ha aiutato Destin a farsi restituire da la Rappiniere una preziosa scatola che quegli aveva rapinato e

Le Destin ne sçavoit comment remercier assez Monsieur de la Garouffiere quand il luy donna la boeste de diamans. Il se voyoit exempté par là d'avoir à se la faire rendre par force de la Rapiniere qui ne sçavoit rien moins que de restituer et qui cust pu se prevaloir contre un pauvre Comedien de sa charge de Prevost, qui est un dangereux baston entre les mains d'un méchant homme¹³.

Che cosa potrebbe mai spingere questo uomo immorale ad amare il teatro n u o v o , il teatro delle passioni nobili e generose, dell'eroe coerente fino allo spasimo? Che cosa può comunicare l'*attore-honnête homme* ad uno spettatore del genere?

Certo la Rappiniere è a suo modo anch'esso un attore, è un malfattore incallito che deve salvare almeno certe apparenze di equità, è un vigliacco che minaccia a destra e a manca fingendosi coraggioso, ma soprattutto è il rappresentante di un'altra generazione di spettatori, quelli che si beavano di farse a dir poco oscene e trovavano nelle scene di violenza delle tragedie alla Hardy pane per i loro denti. Del resto la farsa fa ancora parte della composizione degli spettacoli della compagnia di Destin e, non a caso, sono i due attori della vecchia guardia, la Rancune e la Caverne, che le danno vita¹⁴. Come la Caverne stessa fa notare altrove la provincia conserva per la farsa un gusto assai piú spiccato che non Parigi¹⁵ ed in questa provincia si possono ancora incontrare attori

¹¹ Per ottenere il permesso di recitare ci si può affidare alla consacrata pratica delle raccomandazioni: « Le lendemain les Comédiens s'assemblerent pour délibérer sur une lettre que Monsieur de la Garouffiere Conseiller de Bretagne avoit écrit au Destin, par laquelle il lui donnoit avis que la Noblesse de Bretagne s'assembleroit bientôt à Vitré pour y tenir les Etats, et que si la Troupe vouloit y aller il leur donneroit de bonnes recommandations auprès du Sénéchal qui étoit son parent » (*Suite de Préchac* cit., p. 274).

¹² Cfr. R C, I 12, p. 579.

¹³ R C, II 15, p. 757.

¹⁴ « (...) il (...) se farinoit à la farce » (I 5, p. 541); « La Caverne représentoit les Reines et les Mères, et jouit à la farce » (I 8, p. 550).

¹⁵ « Nostre Comedie eut l'applaudissement de toute l'assemblée. La farce di-

e spettatori accomunati dalla loro *malhonnêteté* di cui il gusto per la farsa è una manifestazione non trascurabile. Ma, questo è l'auspicio scarroniano, come è destinata a tramontare la farsa¹⁶ così sparirà assai presto l'*attore-filou* sul tipo di la Rancune e con essi lo spettatore di palato grosso che, come la Rappiniere, si reca a teatro o per divorare con gli occhi le belle attrici (in attesa di altre piú sostanziose soddisfazioni) o per vedere lusingati in uno spettacolo ormai bandito dai buoni palcoscenici i propri gusti deteriori. Non si crea in tal modo fra palcoscenico e platea quel circuito di comunicazione che rende parte attiva della rappresentazione tanto chi è di scena che il pubblico nella sala, uno spettatore come la Rappiniere « ne sçavoit rien moins que de restituer », non solo in senso proprio ma anche in senso lato, è uno spettatore sordo, che non raccoglie il messaggio che l'attore elabora per lui, che, immerso in un voyeurismo opaco percepisce l'attore (e specialmente l'attrice) come qualcosa che viene esibito, di cui egli può impadronirsi con lo sguardo senza che il suo spirito sia portato a restituire, rielaborato sotto forma di emozione superiore a quella puramente fisica, visiva, il fascino che pure la scena esercita su di lui.

vertit encore plus que la Comedie, comme il arrive d'ordinaire partout ailleurs hors de Paris » (II 3, p. 682).

¹⁶ Per il declino della farsa si veda II 8, pp. 705-706.

IX I NOBILI E GLI ATTORI

Il rapporto fra la nobiltà ed una monarchia che va diventando sempre piú assoluta è complesso. La nobiltà non perderà mai, fino alla Rivoluzione, la speranza di tornare a svolgere un ruolo politico, almeno nelle vesti di consigliera.

Anche se conserva alcuni diritti feudali sui contadini, ha ormai perso quasi tutte le sue prerogative politiche, amministrative e giudiziarie, ha visto rintuzzate le sue velleità di indipendenza; ciononostante, verso la metà del secolo la Fronda dimostra che l'alta nobiltà ha fatto ancora un disperato sforzo prima di sottomettersi definitivamente, pur non rinunciando a manifestare il suo scontento per tutto il corso dei secoli XVII e XVIII.

La nobiltà, come i curiali, quei semi-nobili ai quali essa rifiuta pertinacemente l'inserimento fra le sue file, desidererebbe essere protetta ed appoggiata essa sola dalla Corona, che cerca invece di mantenersi in equilibrio fra le due parti, pur effettuando una politica di riavvicinamento alla nobiltà (in questo arco di tempo la politica economica e sociale della monarchia mira a favorire l'aristocrazia, anche allo scopo di attirarla sempre piú nell'orbita della Corte) continua a incoraggiare la formazione della nobiltà di toga¹.

Dopo l'ultimo sussulto di ribellione della Fronda il pessimismo della nobiltà delusa troverà i suoi interpreti in grandi signori come La Rochefoucauld, Retz, Saint Simon, che provano un intimo rancore per

¹ Lo scontento dei curiali e quello nobiliare sommati assieme produrranno una effimera alleanza al tempo della Fronda, risultato delle accorte manovre di un Paul de' Gondi (futuro cardinale de Retz).

questa monarchia che li tiene in disparte e concede loro un prestigio tutto formale, alla difesa puntigliosa del quale dedicano le loro superstiti energie.

Chiudendosi in sé stessa di fronte all'ascesa borghese, cercando di fare dell'ordine dei nobili una vera e propria casta, facendo del clientelismo l'espressione più proficua della necessaria solidarietà fra aristocratici, la nobiltà reagisce, nel corso del secolo XVII, ai mutamenti sociali che minano la sua sicurezza di gruppo dominante.

Ma la bivalenza dell'atteggiamento della monarchia, volto a rendere inoffensiva la nobiltà senza intaccarne il prestigio sociale, ha contribuito a far sí che la nobiltà tradizionale continuasse a venir assunta come modello di comportamento da parte degli altri gruppi.

Evoluzione politica ed evoluzione economica, affermarsi dell'assolutismo e progredire delle forze borghesi in un momento in cui le rendite fondiarie, fondamento del potere economico dell'aristocrazia, tendono a produrre un gettito insufficiente al mantenimento delle abitudini di spesa dei nobili², a causa della contemporanea lievitazione dei prezzi, questo duplice ordine di considerazioni non basta, di per sé solo, a render ragione del mutamento della visione del mondo dell'aristocrazia quale si va profilando dal principio del secolo fino alla presa di potere di Luigi XIV, ma prospetta al riguardo motivazioni di primaria importanza.

Conviene distinguere in partenza la piccola nobiltà di provincia e la grande nobiltà, poiché esse reagiscono in modo alquanto diverso alla trasformazione politica e socio-economica o, per meglio dire, ai mutamenti di carattere culturale a queste riportabili.

Mentre la piccola nobiltà di provincia oppone una specie di resistenza passiva ai profondi cambiamenti che si vanno verificando in campo economico, politico e culturale, sforzandosi di tenere in vita i miti e le strutture di una società in via di liquidazione ma che le riserva una posizione di privilegio e di prestigio, la grande nobiltà, più vicina alle sorgenti del mutamento, la Corte e la ricca borghesia, tende allo stesso

² L'influsso delle Corti italiane sullo stile di vita dei re e dei gentiluomini francesi che avevano varcato le Alpi in occasione delle guerre d'Italia (1494-1515) fu, come si sa, determinante. I nobili, abituati ormai a considerare la magnificenza come diritto derivante dal loro *status* e nel contempo simbolo di esso, sono preoccupati all'idea non solo di non poterne più sostenere l'onere economico, ma di vederlo sostenere da altri che nobili non sono.

fine ma per realizzarlo preferisce l'azione; manifesta la sua insoddisfazione per ciò che non è più non fingendo a sé stessa che nulla sia mutato, ma cercando di opporre una resistenza il più possibile efficace contro una monarchia che l'ha esclusa dal governo, ed una borghesia che inebriata dal successo economico tende a scavalcare i sacri confini della *casta*, come se imitare uno stile di vita significasse poter raggiungere una superiorità che è data invece solo dal sangue.

I bellicosi rapporti che esistono fra la monarchia e la nobiltà fino all'annientamento della Fronda e che si tramutano in seguito in frustrante accettazione di una subordinazione cui è giocoforza abituarsi, hanno come corrispettivo ideologico il passaggio da una concezione eroica dell'esistenza nobile ad una concezione che culmina nel culto dell'*honnêteté*, l'eleganza morale di chi si deve adattare ad una situazione ingrata, in un momento in cui le contingenze politiche ed economiche stanno facendo sempre più rapidamente sbiadire la figura dell'eroe che afferma la supremazia del proprio « io » di fronte alle avversità.

Dall'« io » trionfante all'« io » teatrante, dall'« io » che si afferma come dominatore per forza intrinseca all'« io » che, privato di ogni concreta possibilità di agire nel senso desiderato, trova la sua perfezione nel sapiente adeguarsi ad una realtà predisposta al di fuori della sua volontà, nel trasformarsi da attore in spettatore, fingendosi però un ruolo di attore.

Il compromesso fra eroismo e piacere che aveva caratterizzato lo spirito cortese di una nobiltà ancor ricca di dinamismo, nei primi decenni del secolo, si va sempre più trasformando in pura e semplice ricerca di ciò che piace, sotto l'accorta regia di un monarca che incoraggia il farsi strada fra gli aristocratici di una filosofia edonistica che li privi di ogni reale capacità di reazione, trasformandoli in raffinati coreuti allineati sul palcoscenico della Corte in modo tale che la fortissima luce che cade sul Re-Protagonista si rifrangano su di loro solo a patto che non mutino il posto loro assegnato.

La nobiltà addomesticata è dunque la fase finale di un processo evolutivo cui contribuiscono in ugual misura evoluzione politica, evoluzione economica, ricerca di prestigio riflesso da parte dei nobili, volontà del monarca di essere degnamente circondato, ma da individui che abbiano interiorizzato appieno la norma della sottomissione completa al sovrano, unica fonte di prestigio, e siano perciò del tutto inoffensivi.

La fase che ci interessa è ovviamente precedente a questa, e ci

mette di fronte ad una nobiltà che si agita scompostamente per sfuggire ad un destino di subordinazione. Oltre al mito della superiorità dovuta alla nascita, un altro ve n'è che costituisce parte integrante della sottocultura nobiliare:

Au second rang de ces mythes vivants, se situe la leçon politique héritée des temps féodaux, leçon reprise, enrichie et élaborée derechef tout au long de ces deux siècles, à partir de l'image la plus simple: le noble, homme lige de son seigneur, autorisé à lui désobéir en cas d'injustice, libre jusqu'à la rébellion est l'image mère de ce courant de pensée politique si vivant jusqu'à la Révolution qui prône le retour à la monarchie féodale; certe monarchie tempérée, où le Roi gouverne avec le conseil de ses comtes et ducs³.

Sotto il regno di Luigi XIII orgoglio, gloria, generosità, sono ancora i capisaldi dell'etica nobiliare: « Un mouvement constant porte l'homme noble du désir à l'orgueil, de l'orgueil qui se contemple à l'orgueil qui se donne en spectacle, autrement dit à la gloire »⁴. È l'ostentazione di cui parla il Rousset⁵ a proposito degli eroi corneliani, portatori di una visione del mondo che si identifica con quella, eroico-cavalleresca, della nobiltà coeva.

I valori eroici di stampo ancor medioevale caratteristici della mentalità dei nobili di questo periodo sono anche all'origine della concezione che è loro propria riguardo all'amore, visto come incentivo alla grandezza morale. L'amore-servizio, l'inchinarsi del cavaliere di fronte alla dama in attesa dei suoi ordini, il suo spogliarsi dinnanzi a lei di quel tanto di brutalità di animo e di maniere che caratterizzava la sua immagine guerriera e vincitrice, offre, soprattutto attraverso la tematica etico-sociale del preziosismo, un altro elemento fondamentale della visione aristocratica del mondo nella prima metà del secolo.

Situare il preziosismo nel clima dell'antica tradizione cortese significa coglierne uno degli aspetti fondamentali: l'esaltazione dell'amore sublimato, il rifiuto dell'amore-istinto. Le aristocratiche animatrici dei salotti preziosi, artefici di un linguaggio da iniziati, utile anche per sot-

³ R. Mandrou, *La France* cit., pp. 148-149.

⁴ P. Bénichou, op. cit., p. 28.

⁵ « Corneille, à partir d'un double germe baroque, le change et la feinte, développe un théâtre contradictoirement chargé de baroque et d'antibaroque: sur le change, il édifie un héros qui tente de s'établir hors de l'inconstance et de se fixer dans l'inaltérable; mais cet effort même le conduit à accuser un caractère baroque: l'ostentation, qui est une valeur de décoration » (J. Rousset, *La littérature* cit., p. 218).

tolineare l'appartenenza ad un determinato ceto⁶, influirono in modo determinante sulle concezioni estetiche di quel periodo⁷, ma, ed è quello che qui soprattutto ci interessa, dal punto di vista etico.

La discussione sull'amore in sé e sull'oggetto d'amore implica un vivissimo interesse della preziosa per il divario esistente fra l'atteggiamento spontaneo della donna di fronte a questi problemi e quello che le viene invece imposto da una struttura sociale in cui la società coniugale vede la schiacciante preminenza del padre prima, del marito poi. Qui la concezione aristocratica è diametralmente opposta a quella borghese; la donna nobile gode di una certa indipendenza, può in una certa misura seguire le proprie tendenze e tener desta la propria intelligenza, è abituata a spendere, a divertirsi in compagnia maschile, sicura di essere trattata col dovuto rispetto; ma si tratta per l'appunto di una mentalità da *élite*, guardata con sospetto dai borghesi, da quegli stessi borghesi cui è preclusa la strada verso la conquista della perfetta *honnêteté* (poiché di una conquista si tratta), non per la mancanza di titoli di nobiltà⁸, ma per la completa chiusura che essi stessi oppongono ad una concezione del rapporto sociale fondato sulla cortesia, sul rispetto reciproco, che si manifesta anche nell'abbigliamento elegante, che (fatta eccezione per i ricchi borghesi), costituisce una specie di affronto al loro culto del risparmio.

L'*honnête homme* non deve dunque essere necessariamente nobile, ma è la nobiltà che ne ha tracciato i connotati ideali, che ha rifinito in ogni particolare l'immagine dell'uomo che raggiunge la perfezione nelle relazioni sociali.

Il cavaliere di Méré, che meglio di ogni altro teorizzò i principi dell'*honnêteté* e soprattutto li mise in pratica, così scrive:

(...) si quelqu'un me demandoit en quoi consiste l'honnêteté, je dirois que ce n'est autre chose que d'exceller en tout ce qui regarde les agréments et les bienséances de la vie; (...).

⁶ Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1955-56, vol. II, p. 311.

⁷ « Baroque et préciosité ont en commun le goût de l'artifice et du déguisement, mais la Préciosité ramenant tout aux dimensions de l'homme en société close: salons, cercle hermétique, où le plus souvent dominant les femmes du monde, le décor et l'ostentation baroques deviennent la parure et l'affecté des précieux, la Préciosité est la pointe mondaine du Baroque » (J. Rousset, *La littérature* cit., pp. 240-241).

⁸ Cfr. A. Hauser, op. cit., p. 288: « Il vero gentiluomo è ora l'*honnête homme* che appartiene all'aristocrazia di sangue ». Si tratta di un'affermazione inesatta.

Je ne comprends rien sous le Ciel au dessus de l'honnêteté; c'est la quintessence de toutes les vertus; (...) cette science est proprement celle de l'homme parce qu'elle consiste à vivre et à se *communiquer* d'une manière humaine et raisonnable.

C'est ce génie qui pénètre ce qui se passe de plus secret, qui découvre par un discernement juste et subtil ce que pensent les personnes qu'on entretient, et je suis persuadé qu'on ne sauroit être honnête-homme ni d'une aimable *conversation*, sans cette adresse de savoir deviner en beaucoup de rencontres. (...).

L'honnêteté, comme j'ai dit, est le comble et le couronnement de toutes les plus belles qualités du cœur et de l'esprit, et tout ce que l'on peut souhaiter pour être d'un aimable *commerce* tant parmi les hommes que parmi les femmes. (...).

(...) car la parfaite honnêteté se montre à prendre les meilleurs voies pour vivre heureusement, et pour rendre heureux ceux qui le méritent⁹.

Communiquer, conversation, commerce: l'honnête homme è innanzitutto un membro perfettamente integrato nella società, per il quale è un piacere e quasi un dovere favorire la socializzazione degli altri membri; il ruolo che egli volontariamente si assume di diffusore di modelli culturali lo apparenta con l'attore. Ci troviamo perciò d'accordo col Duvignaud quando afferma:

L'image de l'« honnête homme », forme de la personne humaine, idéal commun qui définit une « personnalité de base » de l'homme fréquentable, ne résulte pas seulement de la volonté des groupes d'aristocrates et de poètes; il n'apparaît pas seulement dans les « ruelles » et les salons. En grande partie il est le résultat du travail des acteurs, de leurs efforts pour créer une communication et une participation à des valeurs percevables par tous les groupes de la société¹⁰.

Il rapporto indubitabilmente esistente fra la funzione socializzatrice dell'attore e quella analoga dell'*honnête homme* porta il Méré a riflettere sul problema di una naturalezza che si allei alla capacità di adeguarsi alle più varie situazioni, ed è un problema teatrale¹¹.

Ciò che contraddistingue l'*honnête homme* è il senso della misura, cui l'uomo nobile arriva dopo aver superato la passionalità irruente dei tempi eroici, irrequieta adolescenza del futuro, impassibile uomo di corte.

Il gruppo dei nobili, il cui atteggiamento di fronte alla monarchia, soprattutto nel caso dell'alta nobiltà, oscilla dall'accettazione del po-

⁹ Chevalier de Méré, *Oeuvres complètes*, Paris, Belles Lettres, 1930, vol. III, pp. 70-71-72-77-79.

¹⁰ J. A. Duvignaud, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965, p. 81.

¹¹ J. Rousset, *La littérature* cit., p. 224.

tere sacrale del re alla ribellione contro un prestigio che tende a porre in ombra il suo proprio o quantomeno a farsene arbitro, conserva nei confronti del lavoro e del commercio un'attitudine carica di disprezzo, anche se la minaccia di decadenza dalla qualità di nobile per chi si dedicasse a qualsiasi forma di attività che non fosse il servizio del re (servizio militare) ha perso molta della sua gravità in un momento in cui il re non ha più stretto bisogno degli eserciti privati; continuare a disprezzare il lavoro ed il commercio dimostra, da parte dei nobili, la completa interiorizzazione di una norma che nemmeno la dipendenza economica dal sovrano, con tutte le implicazioni negative che essa comporta anche sul piano del prestigio, riesce più a scuotere.

Lo stile di vita della nobiltà oltre a subire il duro attacco della crisi economica verso il terzo-quarto decennio del secolo, viene modificato di autorità, dal Richelieu, in taluni suoi aspetti che più si prestavano ad essere strumentalizzati in senso negativo per l'autorità della Corona; l'ordine di demolire i castelli fortificati ed il divieto di battersi a duello furono fatti rispettare nonostante le resistenze incontrate.

Su di un punto i nobili possono restar fedeli alle tradizioni feudali senza irritare né il re né il suo primo ministro: nell'esercizio dell'attività venatoria; essa resta il passatempo favorito dei nobili di città e di provincia e consente di ricreare per qualche ora o per qualche giorno un'atmosfera d'altri tempi, quando il signore era l'unico padrone dei suoi domini e i divertimenti concessi a lui non erano concessi ad altri; di fronte alla volontà borghese di competere con loro anche nei divertimenti, i nobili reagiscono organizzando cacce che si svolgono secondo l'antico rituale, di cui essi soli sono i depositari e gli attori qualificati.

Proteggere una *troupe* di attori, vivere a contatto con la gente di teatro, vivere il teatro significa in questo particolare momento per alcuni nobili molte cose: significa riuscire a creare all'interno della società che tende a emarginarli economicamente e politicamente un rapporto di dipendenza fra sé e quei membri di quella stessa società che sono a loro volta degli emarginati, anche se per loro libera scelta a volte, ottenendo il duplice scopo di poter ancora esercitare in qualche modo una diretta influenza su una porzione del tessuto sociale e nel contempo di strumentalizzare i creatori di una realtà fittizia come quella teatrale, messaggeri della possibilità di intervento di ognuno sul corso della vita sociale, p u n e n d o in tal modo nell'uomo di teatro il rap-

presentante di quel nuovo modo di concepire la vita sociale che si è potuto instaurare solo al momento in cui inizia il tramonto della visione gerarchizzata della società. E, a conferma di tutto ciò, vivere il teatro significa per qualche nobile entrare nel gioco teatrale per trovare ancora una volta un surrogato di ciò che non ha più, possibilità di auto-decisione e potere soprattutto, l'illusione teatrale gli garantisce ciò che la realtà quotidiana sempre più gli viene negando.

Lo specialissimo rapporto che è sempre esistito fra Parigi, la città-faro, e tutto il resto della nazione, vede il predominio assoluto, in ogni campo, di Parigi, e l'accettazione da parte delle province di questa superiorità della capitale, accettazione che nasce da un duplice stato d'animo della provincia nei confronti di Parigi: di ammirazione incondizionata e di inferiorità; questi due atteggiamenti, fondendosi, danno origine ad un acuto desiderio, da parte dei provinciali, di imitazione; di emulazione non è nemmeno il caso di parlarne, dato che essi sono ben consci della distanza che li separa dal clima parigino.

Tutti i provinciali guardano a Parigi, ne seguono sia pure con ragionevole ritardo, le mode, vedono in un parigino autentico come il rappresentante di un'altra razza, un essere privilegiato, che vive nel cuore del mondo e della civiltà. A Parigi vive il re, circondato dalla sua corte; egli è il fulcro dell'interesse che avvolge sia la sua persona che i privilegiati che possono vivergli accanto. Ciò che piace al re piace alla corte, ciò che è di moda a corte viene accolto con avidità dai provinciali che, destinati a vivere di riflesso, non rinunciano tuttavia a tenere gli occhi appuntati su Parigi ed a fare commoventi (o comici) sforzi per dimostrare a sé stessi ed agli altri (anche se questi altri sono solo degli attori di giro) di essere persone aggiornate e ben informate.

Non solo la borghesia ed il popolo delle province, ma la stessa nobiltà provinciale provava questo sentimento misto di ammirazione, di orgoglio offeso e sotto sotto di rivalsa nei confronti della capitale o, più concretamente, della gente di Corte. Però ci sono due tipi molto diversi di nobiltà provinciale che troviamo entrambi chiaramente caratterizzati nel *Romant comique*. Ci sono i nobili appartenenti a grandi famiglie che vivono di solito a Parigi, ma trascorrono anche dei periodi più o meno lunghi nei loro possedimenti di provincia, portandovi un soffio

di aria parigina, come il *Marquis d'Orsé*¹² e vi sono i piccoli nobili, come Monsieur de la Garouffiere, che risiedono invece abitualmente in provincia, ma guardano a Parigi con desiderio intenso e non perdono occasione per cercare di uscire dalla monotonia della loro vita. Anche se Monsieur de la Garouffiere va di tanto in tanto a Parigi nell'intento di « sprovincializzarsi »: « (...) il avoit de l'esprit, comme je vous ay déjà dit et ne se croyoit point homme de Province en nulle maniere, venant d'ordinaire, hors de son semestre, manger quelque argent dans les Hauberges de Paris et prenant le deuil quand la cour le prenoit; (...) »¹³; nonostante le sue capatine nella capitale egli, come tanti altri piccoli nobili di provincia, sarà riuscito a farsi un'idea abbastanza esatta delle idee e delle mode in auge a Parigi non tanto recandovisi periodicamente quanto approfittando dei lunghi soggiorni dei nobili di corte nelle loro tenute del Maine, perché allora si creavano delle occasioni di concreto contatto con la quasi mitica nobiltà di corte, ed a questi contatti diretti i provinciali bramosamente aspiravano, ben consci del fatto che nemmeno molti viaggi a Parigi avrebbero potuto procurarne loro di analoghi, perché là quella stessa nobiltà con cui essi in provincia venivano a trovarsi quasi gomito a gomito viveva invece in una specie di limbo irraggiungibile ai piú. Troviamo nel *Romant* indicazioni precise su questo punto:

(...) en ce temps-là, la ville du Mans se trouva pleine de Chasseurs que le bruit de cette grande feste y attira, la pluspart avec leurs femmes qui furent ravies de voir des dames de la cour pour en pouvoir parler le reste de leurs jours aupres de leur feu. Ce n'est pas une petite ambition aux Provinciaux que de pouvoir dire quelquefois qu'ils ont veu en tel lieu et en tel temps des gens de la Cour dont ils prononcent tousjours le nom tout sec, comme, par exemple: Je perdis mon argent contre Roquelaure; Crequi a tant gagné; Coatquin court le cerf en Touraine; (...). Le Mans donc se trouva plein de Noblesse, grosse et menuë. Les hostelleries furent pleines d'hostes et la plus-part des gros Bourgeois qui logerent des personnes de qualité ou des Nobles Campagnards de leurs amis (...). Les Dames de la ville et de la Province estoient ravies d'y voir tous les jours des Dames de la Cour, de qui elles apprirent à se bien habiller (...) ¹⁴.

Ora, uno degli aspetti della vita dei cortigiani nelle loro residenze di campagna, che deve aver colpito in modo particolare i piccoli nobili

¹² « (...) le Marquis d'Orsé (...) fut pressé de s'en aller en Cour » (III 1, p. 802).

¹³ R C, II 8, p. 705.

¹⁴ R C, II 17, p. 767.

del posto, e non solo loro del resto, è il loro atteggiamento nei riguardi delle compagnie di attori di giro e dei singoli attori che ne facevano parte.

I signori della corte non chiedevano di meglio che di poter mantenere anche nel corso dei loro lunghi soggiorni in provincia le abitudini, anche mentali, parigine. Favoriscono piú che possono e salutano con entusiasmo l'arrivo delle *troupes* e intrattengono con i membri di esse rapporti di una familiarità tutta particolare, nutrita tanto dalla sensazione di trovarsi di fronte a veicoli di una comunicazione culturale che è di stampo parigino quanto dalla convinzione radicata, ma inconfessata ed implicita, che l'attore sia il *famulus* del grande signore, cui si lascia quel tanto di libertà che è necessaria perché lo spettatore di rango possa veramente divertirsi alle sue esibizioni; il culto dell'*honnêteté*, abbracciato dall'una e dall'altra parte perfeziona il quadro, immergendo nella medesima aria di famiglia i nobili spettatori e gli attori.

L'illusione scarroniana nasce dal fatto di aver colto l'*embrassons-nous* rivolto dai potenti alla gente di teatro senza averne approfondito le motivazioni.

Gli attori ambulanti, dal canto loro, sono preda piú che facile alle lusinghe strumentalizzatrici della nobiltà provvisoriamente trapiantata in provincia, grazie ad un particolare aspetto della loro mentalità: essi si sentono parigini anche se sono costretti a trascorrere la maggior parte dell'anno in giro per le province, e questo per almeno due motivi, il primo è che essi trascorrevano almeno il periodo quaresimale (in cui era loro proibito in linea di massima di dar spettacolo) nella capitale, il secondo motivo è di ordine psicologico, ogni attore di giro accarezza in cuor suo il sogno di stabilirsi un giorno definitivamente a Parigi e di salire sui suoi prestigiosi palcoscenici; questa perenne aspirazione, unita al soggiorno abbastanza lungo che essi facevano ogni anno nella capitale, bastava loro per sentirsi spiritualmente molto piú vicini ai signori ed alle dame della corte che si trattenevano per qualche tempo in provincia, che non ai provinciali, fra i quali pure si trovavano a vivere per la maggior parte dell'anno.

Della permanenza a Parigi durante la quaresima gli attori approfittavano, oltre che per rinnovare le scritture, anche per aggiornare il repertorio e mettersi al corrente delle mode della capitale, cioè anche delle mode di corte; c'è un punto del *Romant* in cui si legge che durante una festa di nozze « L'on dansa à la mode du país et les Comédiens et Come-

diennes danserent à la mode de la Cour. »¹⁵, davanti agli occhi ammirati della nobiltà campagnola e dei ricchi possidenti del luogo.

La piccola nobiltà radicata in provincia, che si vedeva offerto dagli attori di giro il modo di sentirsi meno tagliata fuori dalla vita parigina, era anch'essa incline a considerare gli attori ambulanti come dei quasi-parigini, aumentando il prestigio degli attori all'unico scopo di ottenerne, di riflesso, un'attenuazione della sgradevole sensazione di vivere perennemente in zona d'ombra.

Questa è la situazione quale il *Romant comique* ce la prospetta: grande nobiltà parigina e piccola nobiltà campagnola da una parte, attori di giro dall'altra, sono tutti uniti dal comune desiderio di mantenere il contatto con Parigi, perché è viva in tutti la consapevolezza che si tratta dell'unico rapporto che sia veramente vitale e stimolante.

In provincia, come a corte, uno spettacolo è dunque considerato il più degno coronamento di ogni festeggiamento e svago (matrimoni, cacce etc.)¹⁶.

Il Marchese d'Orsé¹⁷, che ha invitato molti amici ad una partita di caccia nelle sue terre, approfitta della presenza a Le Mans della nostra compagnia per offrire ai suoi ospiti un piacevole intermezzo:

La pauvre troupe n'avoit pas encore bien fait ses affaires dans la ville du Mans, mais un homme de condition, qui ayroit fort la Comedie, suplea à l'humeur chiche des Manceaux. Il avoit la plus grande partie de son bien dans le Mayne, avoit pris une maison dans le Mans et y attiroit souvent des personnes de condition de ses amis, tant Courtisans que Provinciaux, et mesme quelques beaux esprits de Paris, entre lesquels il se trouvoit des Poëtes du premier ordre; et enfin, il estoit une

¹⁵ RC, III 12, p. 855.

¹⁶ Il continuatore di Scarron ne offre un esempio: « (...) arrivée d'un carrosse remply de Noblesse campagnarde. C'estoit un Gentil-homme qu'on appelloit Monsieur de la Fresnaye. Il marioit sa fille unique et il venoit prier les Comediens de représenter chez luy le jour de ses nopces » (III 9, p. 840). Il *Romant* testimonia anche che questa consuetudine della nobiltà era imitata dalla ricca borghesia: la nobiltà di provincia segue le orme della corte e della nobiltà parigina (che costituisce il veicolo del passaggio dei modelli culturali della capitale nelle province), la ricca borghesia provinciale imita a sua volta le abitudini della nobiltà locale, secondo una trafila abbastanza prevedibile; « Ce jour-là les Comediens avoient esté retenus pour représenter une Comedie chez un des plus riches Bourgeois de la ville, qui faisoit un grand festin et donnoit le bal aux Nopces d'une Demoiselle de ses parentes dont il estoit tuteur » (I 19, p. 641).

¹⁷ Il marchese d'Orsé è un personaggio fedelmente ispirato al conte di Belin, grande protettore del teatro e degli artisti, in concorrenza col Richelieu; Scarron ebbe occasione di frequentarlo durante il suo soggiorno a Le Mans.

maniere de Mecenas moderne. Il ayroit passionnément la Comedie et tous ceux qui s'en méloient et c'est ce qui attiroit tous les ans dans la capitale du Mayne les meilleures troupes de Comediens du Royaume. Ce Seigneur que je vous dis arriva au Mans dans le temps que nos pauvres Comediens en vouloient sortir, mal satisfaits de l'auditoire Manceau; il les pria d'y demeurer encore quinze jours pour l'amour de luy et, pour les y obliger, leur donna cent pistoles et leur en promit autant quand ils s'en iroient. Il estoit bien aise de donner le divertissement de la Comedie à plusieurs personnes de qualité de l'un et l'autre sexe qui arriverent au Mans dans le mesme temps et qui y devoient faire séjour à sa priere. Ce Seigneur, que j'appelleray le marquis d'Orsé, estoit grand chasseur et avoit fait venir au Mans son équipage de chasse qui estoit des plus beaux qui fust en France¹⁸.

Sborsando cento pistole il marchese compie un vero e proprio atto d'acquisto, che ha per oggetto non solo la prestazione professionale della compagnia ma anche la soddisfazione che gli deriva dalla sensazione che tutto un gruppo di persone lavori per lui assecondando i suoi desideri, dandogli l'impressione di disporre a suo piacimento di un microcosmo sociale, immaginario surrogato di un reale potere nella società quasi del tutto svanito per lui e per i suoi simili, esaltazione del suo libero agire analoga a quella che assapora quando sguinzaglia le sue mute di cani sulle sue terre durante le battute di caccia¹⁹. Tutto questo non appare ovviamente in superficie, l'*honnêteté* non lo consentirebbe, ed è essa che regola i comportamenti dei personaggi che si trovano di fronte, datore di lavoro e prestatore d'opera, smussando le angolosità di taluni antagonismi sotterranei forse ma non per questo meno operanti; il marchese protegge gli attori, questo è ciò che conta e che attira la attenzione di tutti, che cosa questa protezione sottintenda non se lo chiedono gli attori, non i provinciali e forse anche il marchese se se lo domandasse si darebbe in buona fede una risposta insincera.

A parte dobbiamo considerare, perché nell'ipotesi romanzesca l'azione fa un balzo indietro di alcuni decenni, il caso di quel barone di Sigognac che, con la sua corte serrata, aveva creato gravi problemi alla madre della Caverne. Questo barone misantropo che vive rintanato nel suo castello, si dimostra però assai riguardoso nei confronti della malca-

¹⁸ R C, II 17, p. 766.

¹⁹ Léandre, raccontando la sua fuga per raggiungere la compagnia dice: « J'en pris le chemin après vous et vous attrapay à Duretail, où plusieurs personnes de condition qui y couroient le Cerf vous arresterent sept ou huit jours » (II 5, p. 690), frase in cui si può scoprire un'interessante analogia con la situazione più su prospettata.

pitata compagnia che gli viene trascinata dinnanzi perché scambiata per una banda di zingari²⁰ e dirama inviti a tutta la nobiltà della regione perché anch'essa venga a godere dell'imprevisto divertimento:

(...) et mon Pere et ses camarades, pour se montrer reconnoissans, autant que de pauvres Comediens le pouvoient faire, du bon traitement qu'on leur avoit fait, offrirent de jouer la Comedie dans le Chasteau tant que le Baron de Sigognac l'auroit agreable. (...). Le bruit se repandit dans le Pays qu'une troupe de Comediens devoit représenter une Comedie chez le Baron de Sigognac. Force noblesse Perigourdine y fut conviée (...) ²¹.

L'entusiasmo del barone trova prontissima eco in tutti gli altri nobili dei dintorni; per l'uno e per gli altri il rapporto con gli attori è tanto fonte di svago che occasione di manifestare la propria adesione e fedeltà ad un modello di comportamento orientato verso una magnanimità ed una liberalità di sapore ancora cavalleresco:

Nostre Comedie eut l'applaudissement de toute l'assemblée. (...). Le Baron de Sigognac et les autres Gentils-hommes ses voisins y prirent tant de plaisir qu'ils eurent envie de nous voir jouer encore. Chaque Gentil-homme se cottisa pour les Comediens, selon qu'il eut l'ame liberale; le Baron se cottisa le premier pour montrer l'exemple aux autres et la Comedie fut annoncée pour la premiere feste. Nous jouâmes un mois durant devant cette Noblesse Perigourdine, regalez à l'envy des hommes et des femmes, et mesme la troupe en profita de quelques habits demi-usez. Le Baron nous faisoit manger à sa table, ses gens nous servoient avec empressement et nous disoient souvent qu'ils nous estoient obligez de la bonne humeur de leur Maistre (...) ²².

Anche il fatto che i gentiluomini di corte dettino legge ai provinciali in materia di atteggiamenti mentali e di modi di fare, e che i piccoli nobili ed i grandi ricchi di provincia imitino ed in una certa misura assimilino il loro atteggiamento riguardoso verso gli attori, anche tutto ciò è deducibile da taluni episodi narrati nel romanzo: « (...) ils sceurent que la femme du seigneur du village où Mademoiselle de l'Estoile s'estoit

²⁰ « (...), il [le baron de Sigognac] demanda à mon Pere qui il estoit et n'eust pas plustost appris que nous estions de malheureux Comediens qu'avec une impetuositè qui nous surprit, et jurant de la plus furieuse façon que j'aye jamais oüy jurer, il chargea à grands coups d'épée ceux qui nous avoient pris (...). Un homme (...) nous vint faire des excuses de la part de son Maistre de ce qui s'estoit passé » (II 3, p. 679).

²¹ R C, II 3, p. 680.

²² R C, II 3, p. 682.

blessée, luy avoit rendu visite et l'avoit fait conduire au Mans avecque grand soing »²³, e, piú in là, a confermare l'esistenza della mentalità che ha reso possibile questo episodio, Scarron scrive ancora:

Mademoiselle de l'Estoille leur apprit aussi les assistances qu'elle avoit receuës d'une Dame de Tours, (...); et comme par son moyen elle avoit esté conduite jusqu'à un village proche de Bonnestable, où elle s'estoit demis un pied en tombant de cheval. Elle adjousta qu'ayant appris que la troupe estoit au Mans, elle s'y estoit fait porter dans la litiere de la Dame du village qui la luy avoit libéralement prestée²⁴.

Le nobili signore che usarono tutte queste cortesie alla dolce, riservata e sfortunata Etoile possono certamente aver agito per puro e semplice buon cuore, indottevi anche dall'ammirazione per il garbo e la fierrezza al tempo stesso della giovane attrice, parrebbe però che questa non debba essere l'unica ragione del loro interessamento, ma che esse abbiano agito per vera e propria *c o r t e s i a*, sotto l'influenza del clima esistente a corte nei riguardi degli attori ed a maggior ragione delle attrici, alle quali, in quanto donne, andavano maggiori riguardi: un clima di benevola protezione voluto dal re ed a cui i cortigiani si affrettavano ad adeguarsi per fargli piacere, come Chappuzeau fa notare.

La Dama del villaggio in cui l'Etoile si era slogato il piede le aveva *libéralement* dice Scarron, prestato la portantina: c'è probabilmente dietro a questo avverbio un significato piú ricco di quanto possa a prima vista apparire, tendente a rivelare la presenza, nell'animo della nobile dama di provincia, di una ben caratterizzata volontà di adeguarsi, cercando di favorire un'attrice che si trova a passare per i suoi domini, a quegli schemi di liberalità e di mondana protezione nei confronti della gente di teatro che vivevano a corte e di cui l'eco doveva esser giunta anche nella pacifica provincia in cui la dama passava i suoi giorni.

Non sarà inutile tornare brevemente ad occuparsi di un personaggio-chiave, del consigliere al Parlamento di Rennes la Garouffiere, del quale Scarron mette maliziosamente in risalto l'innocente mania di prendere il lutto quando la corte lo prendeva²⁵. Questo signore è un curiale, un rappresentante di quella seminobiltà che è la *noblesse de robe*, ciò

²³ R C, I 7, p. 549.

²⁴ R C, I 12, pp. 575-576.

²⁵ R C, II 8, p. 875.

che rende piú piccante lo schizzo di questa figura tutto sommato abbastanza frivola e completamente soggiogata dalla cultura di corte (come non pensare infatti che un uomo che si uniformava cosí pedissequamente agli aspetti piú esteriori della vita della corte non ne fosse enormemente influenzato anche nei gusti e nelle predilezioni?).

E, appunto, fra le figure dei provinciali che appaiono nel romanzo egli è quello che dimostra piú amore ed interesse al teatro, che piú si dà da fare per giovare agli attori, a cui offre i suoi servigi, con i quali si intrattiene piacevolmente; egli sa conservare nei confronti delle attrici quella misura che fa difetto alla maggior parte dei provinciali che le avvicinano ²⁶.

L'episodio che ha per protagonista la Dama di Tours e i molti imperniati sul ruolo svolto da la Garouffiere sono i piú indicativi del clima in cui Scarron ha voluto situare i rapporti fra la sua compagnia di giro e la nobiltà provinciale, ma ve ne sono altri, ugualmente volti ad attestare un'atmosfera di perfetta intesa e di grande cordialità fra attori e notabili delle città e paesi che li ospitano: il popolo ama gli attori col cuore e perché se ne ripropone un divertimento, i ceti elevati pensano al divertimento che gli attori loro procureranno non meno del popolo, ma il loro comportamento nei confronti della gente di teatro è dettato non tanto da una pura e semplice simpatia quanto da un atteggiamento mentale complesso che ha la sua matrice nella cultura di corte e che li induce a vedere nell'attore, anche se povero e vagante, il rappresentante ideale di un mondo ideale fatto di eleganza, di cortesia, in cui la cultura e lo spirito trionfano.

²⁶ Per i servigi che la Garouffiere rende agli attori vedi II 15, p. 758.

X
IL « TERZO STATO » E GLI ATTORI

Le differenziazioni che si sono prodotte in seno alla massa di membri della società che, nella prima metà del secolo XVII in Francia, costituisce la marea montante dei borghesi, la pluralità di atteggiamenti e di comportamenti che contraddistingue questo gruppo sociale rivelano l'esistenza di una molteplicità di problemi diversi, alla cui soluzione ogni sottogruppo cerca di arrivare con le proprie forze, poiché se la mancanza di una solida cooperazione di gruppo significa, per ogni sottogruppo in questo compreso, nel clima di mobilità sociale che caratterizza la Francia di questo periodo, dover rinunciare a veder sostenute le proprie iniziative ed ambizioni dagli altri sottogruppi, essa significa pure la possibilità di portare avanti liberamente una propria politica, che può essere, come ad esempio nel caso della nobiltà di toga o dei ricchi borghesi, una politica di negazione dei valori accettati dagli altri sottogruppi.

Ne deriva che parlare di una sottocultura borghese in questo periodo richiederebbe un discorso lungo ed articolato, atto a cogliere ed esprimere quanto di fluido e di incerto o addirittura di contraddittorio racchiude la vita culturale di un gruppo non omogeneo, percorso da continue tensioni ed i cui strati più dinamici sono pervasi da una tenace volontà di sganciarsi dalla sua orbita, per entrare in quella, magica e proibita, della nobiltà.

Ci limitiamo perciò ad accennare ad alcuni degli orientamenti più significativi di una sottocultura che solo in senso negativo si può definire borghese, in quanto cioè non è né popolare né aristocratica. Infatti, ad esempio, i modelli culturali dei ricchi borghesi o quelli dei nobili di toga, borghesi trasformati, sono certamente nutriti di tradizione culturale borghese, non potrebbe essere altrimenti, ma rivelano una tale

ansia di differenziazione e di superamento rispetto a questa da diventare, in certo modo, in entrambi i casi, una sottocultura di tipo particolare, l'una assai diversa dall'altra, cioè una sottocultura-ponte per quanto riguarda i ricchi borghesi, che unisce le componenti della genuina tradizione borghese all'acquisizione di alcuni altri elementi appartenenti alla tradizione aristocratica, ed una sottocultura al contrario orgogliosamente isolata, per quanto riguarda i nobili di toga, nei quali il fallito tentativo di veder sanzionata la propria promozione sociale ha favorito il sorgere di un atteggiamento di negazione tanto nei confronti dei modelli culturali borghesi, di cui pur esasperano taluni aspetti, che nei confronti di quelli aristocratici, portatori di una concezione della società che li relega nel Terzo Stato, per distinguersi dal quale si sono tanto adoperati.

Il comportamento dei ricchi borghesi è caratterizzato da un orientamento di imitazione-emulazione nei confronti della nobiltà, non complicato dal senso di frustrazione che viene ad un certo punto a colpire la nobiltà di toga, col risultato di favorirne la chiusura in sé stessa e il formarsi in essa di focolai di ribellione polemica.

L'aristocrazia accomuna il borghese arricchito o il borghese trasformato nel medesimo disprezzo, ma mentre il primo trova il modo di compensare in una certa misura il senso di inferiorità che gli deriva dall'inaccessibilità del prestigio nobiliare col fare esibizione della propria ricchezza e nell'ostentare il genere di vita che questa gli consente di sostenere, in gara con la nobiltà, il secondo, che si sente defraudato di un diritto che ritiene acquisito, non imbecca, per tentare di equipararsi alla classe dominante la strada dell'imitazione del suo stile di vita né quella dell'emulazione sul piano del lusso e dell'ostentazione, ma sceglie di differenziarsi da essa sul piano dell'impegno morale e religioso.

La possibilità di vivere in ozio, nel senso latino della parola, cardine di una situazione di ceto invidiabile, che si identifica da sempre con quella dell'aristocrazia, è ormai una conquista fatta per larghi strati della borghesia ricca e trasformata, che ne approfitta per inserirsi con entusiasmo e vergini energie nella vita culturale, modo nuovo di manifestare la propria creatività, mezzo per aver accesso e ben figurare nei circoli mondani o, ancora, sostegno di una inquieta meditazione sull'uomo e sulla società nella quale esso vive.

In effetti il giansenismo, al cui affermarsi contribuì largamente il disagio provato dalla borghesia trasformata nel momento in cui il processo di affermazione dell'assolutismo si manifestò irreversibile e con-

trario all'appagamento delle sue aspirazioni, col suo rifiutare ogni aggan-
cio o contaminazione con l'idealismo cristiano, tanto strettamente im-
parentato all'idealismo aristocratico, mette al bando sia la sottocultura
aristocratica che la sottocultura della borghesia arricchita, di quella am-
piamente debitrice, pur nella profonda disparità delle matrici.

L'idealismo aristocratico così come si presenta all'inizio del secolo
e quale si viene configurando, profondamente trasformato, col passare
dei decenni sotto la spinta congiunta delle innovazioni di tipo econo-
mico e politico, evolvendo dall'eroismo di marca corneliana alla *hon-
nêteté* vissuta e teorizzata dal cavaliere di Méré, sottintende una valu-
tazione positiva dell'umana natura e la ferma convinzione che, se ben
indirizzata, essa possa portare l'uomo alla conquista di un'autentica
grandezza morale o per lo meno ad una eleganza morale che faciliti la
vita di relazione, esigenza principe quando l'individualismo entra in
crisi.

Niente di piú opposto a questo ottimismo idealeggiante del pessi-
mismo giansenista: quei valori umani che costituiscono il presupposto
del primo, recisamente negati dal secondo¹, vengono anzi da esso pre-
sentati come schermi colpevolmente usati per impedirsi ed impedire di
constatare che quella cui si dà il nome di grandezza rappresenta invece
il maggior ostacolo al raggiungimento della sola grandezza cui l'uomo
possa attingere, quella che nasce dalla consapevolezza di sapersi irrimedi-
abilmente decaduto.

La prima delle tre epoche che fanno da sfondo alla tormentata vi-
cenda dell'ideologia giansenista ricopre quasi esattamente il limitato
arco di tempo sul quale abbiamo fissato la nostra attenzione, fatto inter-
essantissimo, poiché ci è dato assistere al sorgere ed all'affermarsi, in
un certo ambiente, pur fra le persecuzioni, di una visione del mondo
che influirà enormemente sulla formazione degli orizzonti mentali della
borghesia dell'epoca immediatamente successiva, fornendole la giustifi-
cazione ideologica di alcuni dei principî sui quali essa fonda i suoi con-
vincimenti riguardo alla natura umana².

La stretta relazione stabilita dal Goldmann fra il passaggio dalla

¹ Lapidariamente il Bénichou: « L'homme n'est pas grand. Le désir qu'il a
de se grandir ne le grandit pas. Telles sont les deux vérités sous lesquelles doit
succomber la morale glorieuse » (op. cit., p. 172).

² « Le jansénisme a fortement contribué à accréditer les deux postulats, émi-
nemment bourgeois l'un et l'autre, de la toute puissance de la nature et de la néces-
sité de la contenir durement » (P. Bénichou, op. cit., p. 184).

monarchia temperata a quella assoluta e l'apparizione del primo gianse- nismo, il suo considerare il disagio dei nobili di toga messi in disparte dalla monarchia come elemento sufficiente a spiegare l'adesione di molti di essi ad una visione tragica dell'esistenza, anche se costituisce una semplificazione probabilmente eccessiva di uno stato di cose assai piú complesso, è nondimeno utile a stabilire un primo, solido punto di rife- rimento nel sovrapporsi ed incrociarsi di linee di forza delle quali si deve tener conto nel delineare un grafico approssimativo che illustri le relazioni esistenti fra la sottocultura borghese ed i diversi orientamenti in essa coesistenti, e fra questa e le sottoculture degli altri gruppi sociali.

La visione gianse- nista, destinata ad influenzare in modo conside- revolissimo la cultura francese del secolo XVII è nata e si è sviluppata nei primi decenni del secolo soprattutto fra l'alta borghesia trasformata, riflette il rifiuto da parte di questa della visione aristocratica del mondo, stabilisce una sorta di alternativa a proprio favore rispetto a questa nel campo dei valori morali: se il v e r o nobile aderisce ad un cristiane- simo che ha perso ogni aggancio con l'intransigenza morale, sarà il nobile r i f i u t a t o a vivere il v e r o cristianesimo, che tutto si af- fida alla volontà del Padre e guarda con orrore ai compromessi ed ai patteggiamenti della politica terrena.

Il resto della borghesia che vive la fede degli avi tentandone la armonizzazione col nuovo verbo cartesiano, ma senza drammi, non si ribella né avrebbe motivo di farlo, contro il processo di rafforzamento dell'assolutismo centralizzatore, così come non coglie i sintomi del raf- forzamento, nello stesso senso, dell'autorità papale, i due poderosi in- granaggi contro il cui correlato ruotare il cuneo gianse- nista saggia la propria capacità di resistenza, attiva e passiva.

Si è detto piú su della sottocultura nobiliare: non è che da rove- sciarne i termini per ottenere qualche valida indicazione sull'orienta- mento delle concezioni che guidano le masse borghesi in questo pe- riodo. Il gusto delle grandi spese volte a fini non utilitaristici ma s p e t t a c o l a r i , la facilità nel dissipare grandi somme come con- creta manifestazione di una grandezza che si ostenta, trovano adepti ed imitatori solo fra i ricchi borghesi in cerca di promozione sociale, per ogni altro borghese risparmio ed odio per gli sprechi sono elevati al rango di virtù cardinali.

Lo sforzo di accumulazione deforma i connotati del carattere bor- ghese, facendo valere la sua legge di accaparramento anche nel campo dei sentimenti che, come quello amoroso, sembrerebbero dover essere

governati da leggi totalmente diverse³. Il borghese-tipo contraddice in ogni suo atteggiamento nei confronti della donna i postulati dell'*honnêteté* intesa in senso ampio, come rispetto della persona umana; la sua gelosia è quella di un proprietario che teme di essere derubato, assurda gli appare l'idea che la donna possa disporre liberamente del suo denaro o del suo tempo; frustrato nel suo desiderio di prestigio sociale si crea un facile compenso nella tirannia domestica. I romanzi come l'*Astrée* che sono tutto un inno alla gloria della donna, ispiratrice e guida di ogni magnanima impresa, trovano proprio nell'ambiente borghese legioni di appassionate lettrici, per le quali essi rappresentano la tipica letteratura di evasione, mentre nei salotti altre donne piú fortunate si preparano a dar battaglia sul terreno della rivendicazione sociale.

Se il ricco borghese assume nei confronti del teatro e della sua gente atteggiamenti che ricalcano il modello culturale aristocratico, gustando o mostrando di gustare l'arte teatrale e rispettandone almeno formalmente gli interpreti, gli altri borghesi operano una netta distinzione fra il teatro come mezzo di divertimento o di comunicazione sociale e perciò apprezzabile e chi fa teatro (autore o attore), essere anomalo per sua stessa scelta e perciò doppiamente disprezzabile. Già si è visto in che cosa consiste per il borghese l'anomalia dell'attore, quale sia il tipo di pericolosità che senza accorgersene percepisce in esso, quali reazioni difensive egli metta in atto inconsapevolmente con l'alibi cosciente della difesa dei valori morali in cui crede.

Già alle prime battute del *Romant*, quando il carretto su cui si trova appollaiata la Caverne, scortato da la Rancune e da Destin, fa il suo ingresso in Le Mans il lettore partecipa alla trasformazione della curiosità del pubblico che si è assiepato intorno ai tre strani personaggi in autentico entusiasmo quando scopre di trovarsi di fronte a degli attori, disposti per di piú a dare spettacolo anche subito. Tutti si agitano e dimostrano il loro interesse nei modi piú disparati: « (...) la Maistresse du Tripot, qui aimoit la Comedie plus que Sermon ni Vespres, par une generosité inouïe en une Maistresse de Tripot, permit au Charretier de

³ « (...) c'était une tradition que l'incompatibilité du caractère bourgeois et de la galanterie. (...) Les traits habituels de la mentalité marchande passaient pour mortels à l'amour (...) [les bourgeois] ne savent pas aimer: ils mettent dans l'amour

faire manger ses bestes tout leur saoul »⁴. La locandiera che vince la sua abituale taccagneria perché resa euforica dalla prospettiva di poter andare a teatro è un po' il simbolo di questa piccola borghesia provinciale che ama il teatro in maniera rozza, se si vuole, ma non per questo meno autentica, che festeggia gli attori anche se è pronta a insultarli ferocemente al primo sgarro vero o presunto.

Anche la Rappiniere del resto, che si colloca socialmente ad un livello analogo, pur di non rinunciare allo spettacolo « (...) *offrit une vieille robe de sa femme à la Caverne* »⁵, dal momento che la compagnia si trovava in quel momento sprovvista di costumi.

I borghesi di Le Mans non sono da meno dei nobili nella passione per il teatro: « *Le Mans donc se trouva plein de Noblesse, grosse et menuë. (...) Les Comediens ouvrèrent leur theatre en humeur de bien faire comme des Comediens payez par avance. Le bourgeois du Mans se rechauffa pour la Comedie* »⁶.

Tutti, proprio tutti vanno a teatro, compresi donne e bambini, infatti quando scoppia un litigio fra Ragotin e un certo la Bagueuodièrre e tutta una fila di seggiole si rovescia: « *Le bruit des tombans, des Dames foulées, de celles qui avoient peur, des enfans qui crioient, des gens qui parloient, de ceux qui rioient, de ceux qui se plaignoient et de ceux qui battoient des mains fit une rumeur infernale* »⁷. Usando della sua solita tecnica, consistente nel sottoporre al lettore una realtà immaginaria costruita con quegli elementi della realtà concreta che egli ritiene più idonei a dare della situazione teatrale del momento un quadro non utopistico ma senz'altro ottimistico, l'autore segnala la presenza qui fra il pubblico di numerose donne, come se la cosa fosse del tutto ovvia e naturale, mentre invece solo in epoca assai recente erano state vinte ma non eliminate del tutto le più aspre resistenze ad una partecipazione femminile alle rappresentazioni teatrali, altro strascico della licenziosità degli spettacoli all'inizio del secolo.

I buoni borghesi scarroniani che vanno a teatro per divertirsi, commuoversi, ammirare i bei costumi e le belle attrici si dimostrano tutto

la même jalousie, le même instinct d'accaparement qu'en toutes choses » (P. Bénéchou, op. cit., pp. 292-293).

⁴ R C, I 1, p. 534.

⁵ R C, I 2, pp. 534-535.

⁶ R C, II 17, p. 767.

⁷ R C, II 17, p. 769.

meno che ostili alla gente di teatro, non dobbiamo però dimenticare che l'autore di questo romanzo è anche un uomo di teatro che miete i suoi maggiori successi proprio fra il pubblico borghese e se non gli sfuggono i lati negativi della vita dell'attore non arriva però nemmeno a sospettare quanto profonda sia, sotto sotto, la frattura esistente fra l'attore ed il borghese-spettatore, così profonda che neppure l'*honnêteté* di Destin riuscirà mai a colmarla se non illusoriamente, superficialmente.

La resistenza sorda che il borghese oppone all'accettazione del personaggio sociale dell'attore è annebbiata nel *Romant* dalla descrizione della mania con cui questo stesso borghese esige dall'attore evasione, disponibilità continua, aggancio ad una cultura piú ampia e libera, che vuol conoscere ma allo stesso tempo rifiuta come potenziale elemento di squilibrio, negativo per la costruzione di quel mondo saldo e ben ordinato cui egli aspira e che è già da piú parti minacciato.

Tutti si fanno un punto d'onore di saper parlare con competenza di teatro: « Quand nos Comédiens arriverent, la chambre des Comédiennes estoit desja pleine de plus eschauffez godelureaux de la ville (...). *Ils parloient tous ensemble* de la Comedie, des bons vers, des Autheurs et des Romans »⁸. Ma c'è un passo in cui l'autore prospetta nettissima (anche perché vi si sente direttamente coinvolto) la contraddizione in cui cade chi afferma di apprezzare una certa manifestazione creativa dello spirito salvo poi disprezzarne l'artefice:

(...) tout le monde presque se pique d'estre sensible aux divertissemens de l'esprit, tant ceux qui les connoissent que les Ignorans presomptueux ou brutaux qui jugent temerairement des vers et de la prose, encore qu'ils croient qu'il y a du deshonneur à bien écrire et qu'ils reprocheroient, en cas de besoin, à un homme qu'il fait des livres, comme ils luy reprocheroient qu'il feroit la fausse monnoye. Les Comédiens s'en trouvent bien. Ils en sont carressez davantage dans les villes où ils representent, car, estant les Perroquets ou Sansonets des Poëtes, et mesme quelques-uns d'entre eux qui son nez avec de l'esprit se mêlant quelquesfois de faire des Comedies, ou de leur propre fonds, ou de parties empruntées, il y a quelque sorte d'ambition à les connoistre ou à les hanter⁹.

Le due anime del borghese, quella che lo spinge piú o meno consapevolmente ad imboccare la strada di una promozione sociale fondata sull'acquisizione di una buona cultura moderna e quella che mantiene vive in lui le prescrizioni ed i tabú di una cultura di stampo ancora me-

⁸ R C, I 8, p. 550.

⁹ R C, II 8, p. 705.

dioevale, entrano in conflitto quando egli si trova di fronte ad un personaggio problematico, attore o autore di teatro che sia.

Nel clima sociale della Francia pre-assolutistica il secondo aspetto è il meno appariscente, quello che rimane piú nascosto, ma esso riappare virulento non appena i modelli culturali nuovi mettano in crisi o non offrano piú sufficienti punti di appoggio a chi li aveva abbracciati per trarne, al contrario, una sensazione di sicurezza.

Un abisso separa ormai le masse popolari urbane e rurali da quella borghesia con la quale continuano ad essere accomunate nel concetto estensivo ed anacronistico di Terzo Stato. La borghesia non vuol essere confusa col popolo che a sua volta vede nel borghese un privilegiato. Le rivolte cieche e furenti comprese grosso modo nel periodo 1630-1650 possono essere interpretate come manifestazione del farsi strada di una coscienza ancora piuttosto oscura da parte delle masse oppresse della parte essenziale che esse svolgono all'interno di un sistema sociale che vive del loro lavoro¹⁰. L'antipatia profonda che divide le masse laboriose dal mondo degli irregolari, vagabondi, ladri, sbandati, che pure interferisce costantemente con loro, ne è forse la riprova. Si tratta comunque di un processo di autoidentificazione ancora agli albori: sarebbe prematuro parlare, ad esempio, di una coscienza di classe per i contadini i quali, tuttavia, costituiscono un gruppo sociale ben definito sia per l'organizzazione parrocchiale in cui sono inseriti che per la loro sottomissione al signore e le loro tradizioni.

Esistono forti differenze fra le masse urbane e le masse rurali, fra i contadini e gli artigiani (sia di città che di campagna) riguardo alle opportunità che loro si offrono di entrare in contatto con taluni aspetti della cultura globale: la sottocultura popolare segue nelle sue variazioni sincroniche delle discriminanti di tipo topografico o professionale. L'accentuarsi e sempre piú accentuantesi divergenza di interessi e di vedute che oppone le città alle campagne influisce profondamente sugli orizzonti mentali degli abitanti delle une e delle altre, ciò che, d'altra parte, non si verifica solo fra le masse popolari, ma anche fra i gruppi borghesi e la nobiltà.

¹⁰ Anche i curati di campagna appoggiano le insurrezioni contadine, essendo essi stessi schiacciati da un'organizzazione civile che, modellata in larga misura sui rapporti socio-economici, ne riflette gli squilibri e le patenti ingiustizie.

Le masse urbane, che vivono in un ambiente culturalmente dinamico, vivificato dal convergere e misurarsi su di uno stesso terreno di elementi culturali di vario tipo, beneficiano del contatto con fonti di informazione non univoche, che non si identificano cioè quasi esclusivamente, come succede per le masse rurali, colla mediazione culturale esercitata dal parroco ma che sono invece notevolmente differenziate; i manifesti murali, gli spettacoli volanti degli attori nelle strade piú frequentate, abituanò il popolo delle città a prendere in considerazione stimoli e punti di vista che non siano quelli assorbiti in famiglia, in chiesa o nell'ambiente di lavoro. Per le masse rurali infatti famiglia, parrocchia e solidarietà professionali, nel caso degli artigiani soprattutto, costituiscono i punti fermi di una concezione del mondo quasi del tutto chiusa a contatti, per la verità scarsamente probabili, con climi mentali differenti, chiusura che si trasforma facilmente in diffidenza di fronte alle novità, specialmente nel campo dei rapporti sociali, di fronte allo straniero, al viaggiatore ed ai vagabondi assai numerosi in quel tempo e temutissimi dalla gente delle campagne.

Dal punto di vista che ci interessa il popolo appare quasi assente nella narrazione scarroniana o per lo meno non ne vengono in nessun modo messi in evidenza la partecipazione agli spettacoli teatrali o lo stabilirsi di contatti significativi con gli attori. Il popolo appare sullo sfondo col suo timore dei vagabondi (vedi l'episodio narrato dalla Caverne a proposito della compagnia di suo padre, quando essa viene scambiata per una banda di zingari), colla sua fede ingenua e semplice, come quando si legge di quei contadini che scambiano Ragotin per un predicatore itinerante: « (...) il se prit à reciter de dessus son mulet des vers de Pyrame et Thisbé, du Poëte Theophile. Quelques paisans qui accompagnoient une charrette chargée et qui faisoient le mesme chemin, crurent qu'il préchait la parole de Dieu, le voyant declamer comme un forcené. Tandis qu'il recita, ils eurent tousjours la teste nuë et le respecterent comme un Predicateur de grands chemins »¹¹: i contadini credono di riconoscere nel personaggio declamante parole che non afferrano un rappresentante dell'unico tipo di teatralizzazione con cui siano mai venuti a contatto, un predicatore che r e c i t a il suo sermone con forti sottolineature di tono e di gesto per colpire la fantasia dello sprovveduto uditorio.

¹¹ R.C., II 2, pp. 676-677.

XI
IL CLERO E GLI ATTORI

Nella Francia di questo periodo la frattura fra alto e basso clero è nettissima, sono due mondi che in larga misura non comunicano, messi in relazione solo dal fatto di inserirsi, anche se in posizioni talvolta inconfondibili, nella stessa struttura gerarchica. Il dovere di residenza dei vescovi nella loro diocesi, solennemente sancito dal Concilio di Trento, viene regolarmente eluso e così anche l'impegno di fondare seminarî per la formazione del clero: solo nella seconda metà del secolo si comincia lentamente a crearne alcuni.

Fra i vescovi, gli abati dei conventi importanti, i padri provinciali dei vari ordini, i canonici ed i curati delle ricche parrocchie urbane, quasi tutti nobili, ed i curati di campagna e delle piccole città di provincia esiste la stessa incomprendimento che divide la aristocrazia dagli altri gruppi sociali. I primi sono poche centinaia e vivono piú a corte che là dove i doveri del loro ministero li chiamerebbero, i secondi costituiscono una massa opaca, ignorante e rozza, abbandonata a sé stessa, che vive ed opera come può nella regione stessa che li ha visti nascere.

La stretta collaborazione esistente fra la Corona francese e la Santa Sede, incamminate entrambe verso la definitiva imposizione della centralizzazione assolutistica è il fatto fondamentale per la comprensione del clima nel quale vanno calati, onde meglio afferrarne il significato, alcuni fenomeni religiosi, chiara espressione della contraddittorietà delle interpretazioni date in questo periodo di profondi mutamenti al messaggio cristiano. La convinzione che sia piú fruttuoso, per il fine che ci proponiamo, considerare da una angolazione politico-ideologica il problema dei rapporti fra Corona francese e Papato, ci induce a dar maggior risalto, rispetto alle manifestazioni di rifioritura del piú genuino amore

cristiano, ad un altro avvenimento, di enorme portata per i destini futuri del cattolicesimo francese: la riammissione dei Gesuiti, avvenuta nel 1604.

Strenui difensori del principio di autorità i membri della Compagnia prendono in breve tempo saldamente in pugno uno dei piú importanti gangli nervosi della società, l'educazione della gioventú che conta, i figli dei nobili e dei ricchi borghesi; l'assolutismo avanzante trova in loro dei preziosi alleati, dei plasmatori di sudditi fedeli e perfettamente addestrati alle funzioni loro richieste, nei quali l'agilità della mente si allea a quella del corpo, l'eleganza dell'atteggiamento alla raffinatezza della cultura umanistica.

Rispetto al clero secolare, che svolge la sua funzione in modo del tutto insoddisfacente, l'alto clero per mancanza di risorse spirituali, il basso clero perché ignorante e privo di guida, ed è portatore di una visione ritardataria del mondo, fondata sull'infallibilità della Tradizione, ancora una volta solennemente ribadita a Trento, insieme con la autorità di S. Tommaso, rispetto ad un clero secolare cosí male armato per affrontare i nuovi problemi che si son venuti creando, la Compagnia appare come una compagine moderna e perfettamente conscia della natura della realtà sociale nella quale deve operare.

La stratificazione sociale del clero secolare in Francia in questo periodo in fondo non è altro che il riflesso della doppia natura di quel cattolicesimo, religione di *élite* e religione di massa nello stesso tempo. Il fiuto politico dei Gesuiti ha immediatamente indirizzato il loro operare nella direzione piú proficua al consolidamento dell'autorità papale, fine supremo; assecondare la politica centralizzatrice della monarchia equivale a favorire l'analogia politica papale. Trovano, è vero, i giansenisti sulla loro strada, ma il loro cristianesimo conciliante, se ispira meno ammirazione incute anche meno timore dell'intransigenza dei sostenitori dell'indipendenza delle coscienze, la casuistica che tutto giustifica appare, sul momento, meno corrosiva di un radicale pessimismo; i germi di disgregazione che essa contiene verranno messi in luce piú tardi, da Bossuet.

Fra un basso clero ancora incapace di far ascoltare la propria voce, un alto clero quasi completamente mondanizzato, i giansenisti guardati con sospetto dall'autorità centrale, come ostacolo all'affermarsi del potere assoluto tanto in campo politico che in campo religioso, i Gesuiti sono quelli che meglio si adeguano alla situazione e che contribuiscono

a creare la caratteristica atmosfera teatrale che pervade tutto il secolo¹, dalla creazione preziosa di un linguaggio e di una serie di rapporti che non hanno riscontro immediato nella realtà sociale al culto dell'*honnêteté* come arte di presentarsi sempre sotto la migliore luce possibile per render più gradevoli i rapporti con gli altri membri della società. Quando il Rousset scrive che

(...) la Compagnie ne se borne pas à utiliser à ses fins les moyens que lui offre la culture baroque, elle joue le jeu avec tant d'entrain et de réussite qu'il faut bien admettre entre l'une et l'autre certaines connivences: ainsi l'importance attribuée aux vertus décoratives, le goût de l'effet, le sérieux apporté au jeu, le sens aigu de la mobilité, de la variabilité infinie de l'être qui requiert du moraliste un dispositif d'une égale ductilité: la casuistique².

ci aiuta a meglio comprendere il tipo di religiosità di cui i Gesuiti si fanno banditori, non volta a compiere un'assidua ricerca per approfondire la conoscenza della sfuggente natura umana, ricerca che può portare lontano, fino alla negazione dell'esistenza di valori umani, ma, al contrario, accettazione e valorizzazione di questa stessa natura che si deve il più possibile assecondare. Questa visione positiva riguardo alla natura umana, propria dei Gesuiti, trascende il campo morale per sconfinare in quello politico, poiché è evidente che essa va intesa come approvazione di un certo tipo di ordinamento sociale, che fa da sfondo ai movimenti dei personaggi, il cui compito consiste nel sostenere bene la propria parte, mettendo in risalto la propria bravura, facendo fronte ad eventuali imprevisti senza scomporsi, poiché l'obbedienza degli attori (dei protagonisti naturalmente, delle comparse non val nemmeno la pena di parlare) al regista è il presupposto del buon andamento della rappresentazione, anche se il regista stesso sa che è saggio lasciar un margine di sfogo alla loro creatività personale.

Il cardinal de Richelieu, oltre ad esser primo ministro, era anche il capo spirituale di Francia, ciò spiega perché nessuna voce di dissenso

¹ « Grande est l'importance des "Salles d'actions scolastiques" pour l'histoire du théâtre français. Dans nombre de villes elles constituent jusqu'avant dans le XVII^e siècle, l'unique salle de fêtes de la cité comme le répertoire des pièces qu'on y jouait était le principal divertissement des habitants » (François de Dainville, S. J., *Lieux de théâtre et salles des actions dans les collèges de Jésuites de l'ancienne France*, in « Revue de la Société d'histoire du théâtre » II [1950], p. 190).

² *La littérature* cit., p. 239.

si levò fra le file del clero contro l'Editto reale del 1641, voluto dal cardinale in persona, anzi il clero ne fu meno sorpreso di altri.

Il re e tutta la corte erano invitati alle rappresentazioni del Palais-Cardinal; vi si invitavano i vescovi ed un banco dei meglio situati era sempre loro riservato, lo si chiamava anzi esplicitamente *banc des évêques*³. Alcuni dei piú alti dignitari della Chiesa proteggevano pubblicamente il teatro⁴.

Ma il divario di mentalità fra alto clero parigino e clero di provincia crea condizioni ben diverse per gli attori che si muovono prevalentemente nell'ambito della capitale e per quelli che invece trascorrono gran parte dell'anno nelle provincie. Se infatti dal punto di vista civile essi erano stati ufficialmente sollevati dall'indegnità colla dichiarazione del '41, dal punto di vista canonico invece nulla era cambiato. Le antiche leggi erano cadute in disuso ma continuavano ad essere in vigore. Bastava dunque un'interpretazione rigorosa ed uno spirito intollerante per esporre gli attori ai trattamenti piú dolorosi (la scomunica contro gli attori fu formalmente abrogata dalla Chiesa solo nel 1850). Felix de Viarlard, vescovo e conte di Châlons-sur-Marne, nel rituale della sua diocesi, nel 1649, non vuol ammettere per padrini i *bateleurs* e gli attori: dichiara che bisogna respingere dalla sacra mensa coloro che ne sono indegni, prostitute, concubini, attori.

Anche in Francia, dove il gallicanismo manteneva con piú rigore la scomunica degli attori, i vescovi erano comunque liberi di seguire i loro usi particolari. La scomunica degli attori non è mai stata una regola assoluta, ma è sempre stata una questione di tempo, di luogo, di persone⁵.

³ « Richelieu fit plus encore; il donna sur la scène du Palais-Cardinal des drames et des ballets où les princes et les plus grands seigneurs tenaient des rôles, et où toute la cour assistait. Pour plaire au ministre des prélats ne dédaignaient pas de prendre part à ces divertissements. Son ami et son fidèle compagnon, l'abbé de Boisrobert, se montrait tellement assidu aux spectacles, qu'on appelait le théâtre la paroisse de l'abbé Boisrobert » (G. Maugras, op. cit., pp. 85-86).

« A la solennité de "Mirame" Richelieu invita tous les évêques présents à Paris et tous vinrent. Un d'eux, même, servit de majordome! ce qui parut excessif » (Léopold Lacour, *Richelieu dramaturge et ses Collaborateurs*, Paris, Ollendorf, 1926, p. 18).

⁴ Montdory, ad esempio, poteva contare sulla protezione sia del card. de Richelieu che del card. de la Valette.

⁵ Henri Lyonnet nel suo articolo *La paroisse des comédiens aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in « Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre », febbraio-aprile 1908, pp. 113-139, espone le conclusioni cui è arrivato, riguardo ai rapporti del clero con gli attori, consultando i registri della chiesa di Saint-Sauveur, la chiesa piú

Gli attori lottano tenacemente contro i divieti e le sanzioni che li colpiscono, cercano in ogni modo di ottenere dalle autorità religiose un trattamento analogo a quello riservato a tutti gli altri sudditi, danno l'impressione di considerare la condanna religiosa come il nemico da piegare, figli del loro secolo in questo considerare le disgrazie della gente di teatro come quasi unicamente imputabili al sopravvivere, riguardo alla loro professione, del giudizio etico negativo tradizionale. Non esitano perciò nemmeno a ricorrere ai sotterfugi per aggirare l'ostacolo dell'esclusione dai sacramenti. Per potersi sposare in chiesa, ad esempio, alcuni si recavano in una parrocchia in cui erano sconosciuti, altri riuscivano ad ottenere una dispensa, altri ancora, ed era il caso più frequente, dichiaravano di rinunciare alla professione (salvo risalire sul palcoscenico subito dopo aver ricevuto il sacramento).

La situazione è estremamente fluida, i rapporti del clero con gli attori sono lasciati all'interpretazione personale degli individui che di volta in volta venivano a trovarsi gli uni di fronte agli altri⁶, ma se l'attore si trova di fronte ad un nemico si può star sicuri che la lotta sarà condotta a fondo⁷.

Il periodo in cui si svolgono le avventure degli attori del *Romant comique* coincide con quel periodo di tregua che precede lo scatenarsi degli attacchi dei giansenisti e delle polemiche di *Tartuffe*. Sebbene tregua non voglia dir pace, Scarron ha dato un'interpretazione abbastanza ottimistica anche ai rapporti fra clero e attori, pur restando anche questa volta sostanzialmente fedele alla realtà del suo tempo così come egli l'ha conosciuta.

Fin dall'inizio della narrazione l'autore comincia, con abili accorgimenti, ad acclimatare il lettore in quell'atmosfera di reciproca simpatia fra ecclesiastici ed attori a cui egli ed il suo pedissequo continuatore hanno improntato tutto il romanzo. Per esempio leggendo queste due

frequentata dagli attori di Parigi. Il Lyonnet sostiene che gli attori francesi e italiani erano dei parrocchiani molto fedeli ed in ottimi rapporti col clero della parrocchia, come provano inconfutabilmente i registri di questa chiesa.

⁶ Cfr. Albert Reyval, *L'Église et le théâtre au XVII^e siècle*, in « Revue du XVII^e siècle », 39 (1958), pp. 218-227.

⁷ « Un Pavillon par exemple n'est pas l'ami des comédiens: il a usé au contraire de tout son pouvoir pour les discréditer et les chasser; et il y a réussi. Et tous ceux qui se piquent de dévotion, ou simplement de religion sincère, font de même; entre 1645 et 1655, dans le Midi, à Narbonne, à Béziers, à Carcassonne, un pieux laïque comme M. de Montaigu entreprend une lutte ouverte contre les "farceurs" et il leur enlève leur auditoire » (G. Michaut, op. cit., p. 201).

frasi: « Le curé malade descendit en la mesme hostellerie des comediens, qui estoit la sienne »⁸, « Ce Curé donc, qui s'estoit logé dans la mesme hostellerie de nos Comediens »⁹, sorge spontanea questa riflessione: considerato che agli effetti della narrazione il fatto che il Curato di Domfront (è di lui che si tratta) alloggi nella stessa locanda degli attori ha scarsa importanza, il valore di questa ripetizione deve essere individuato nella volontà da parte dell'autore di sottolineare una realtà da lui creata che evidentemente non corrisponde alla realtà di tutti i giorni, con ogni probabilità i curati dovevano cercar di evitare, nei loro spostamenti, di trovarsi sotto lo stesso tetto di una compagnia di attori.

Il balzo indietro di almeno trent'anni che il lettore deve compiere con la sua fantasia ogni volta che la Caverne rievoca fatti e persone della sua giovinezza non ha lasciato traccia sull'interpretazione scarroniana del rapporto uomo di teatro-uomo di chiesa: il curato che viene a contatto con la madre della Caverne ha nei confronti di questa attrice sconosciuta e venuta chissà di dove lo stesso atteggiamento rispettoso e sollecito che Scarron attribuisce ai suoi colleghi di alcuni decenni dopo:

Le jour d'après, le Curé d'une des paroisses dont il¹⁰ estoit Seigneur nous vint voir dans nostre chambre. Il estoit accompagné de sa Niepce, une bonne et agreable fille avec qui j'avois fait grande connoissance. Nous laissâmes son oncle et ma Mere ensemble et allâmes nous promener dans le jardin du chasteau. Le Curé fut longtemps en conversation avec ma Mere et ne la quitta qu'à l'heure du souper. Je la treuvay fort réveuse; je luy demanday deux ou trois fois ce qu'elle avoit sans qu'elle me répondît; je la vis pleurer et je me mis à pleurer aussi. Enfin, après m'avoir fait fermer la porte de la chambre, elle me dit, pleurant encore plus fort qu'elle n'avoit fait, que ce Curé luy avoit appris que le Baron de Sigognac estoit éperduément amoureux d'elle et luy avoit de plus assuré qu'il l'estimoit si fort, qu'il n'avoit jamais osé luy dire ou luy faire dire qu'il l'aimast qu'en mesme temps il ne luy offrit de l'épouser¹¹.

Questo racconto della Caverne prospetta una situazione in cui un uomo di chiesa accondiscende a far opera di persuasione presso un'attrice perché sposi un nobile, mentre sarebbe tanto piú facile immagi-

⁸ R C, I 7, p. 549.

⁹ R C, I 14, pp. 595-596.

¹⁰ Il barone di Sigognac.

¹¹ R C, II 3, p. 684.

narlo infervorato a dissuadere il barone in questione dalla folle intenzione di sposare una donna di teatro della quale, a parte ogni altra considerazione, ignora tutto. Ci si trova di fronte, insomma, ad un vero e proprio rovesciamento di posizioni; per di piú il curato ha lasciato che sua nipote diventasse amica della figlia dell'attrice, cosa abbastanza stupefacente anche questa, se ci riportiamo alla mentalità provinciale di allora, ed è la figlia dell'attrice che esprime un giudizio sulla *fille rangée* di provincia, definendola *bonne et agréable*, parole che sarebbero piú adatte sulle labbra della nipote del curato, come giustificazione della sua amicizia con una figlia di attori di giro.

Di questi accorgimenti narrativi Scarron si serve per creare una solida piattaforma alla sua idillica visione dei rapporti attori di giroclero di provincia. L'autore del *Romant*, sia pure attraverso la lente deformante dell'intonazione burlesca, fornisce quasi sempre un'immagine della realtà teatrale del tempo che è, almeno nelle sue grandi linee, ampiamente confermata da fonti contemporanee e quello dei rapporti clero-attori è uno dei pochi casi in cui la rappresentazione scarroniana si discosta sensibilmente dalla realtà storicamente documentabile ma, è importante notarlo, la narrazione coinvolge esclusivamente ecclesiastici che conoscono personalmente gli attori protagonisti del romanzo e che ne rimangono in certo qual modo conquistati. L'autore effettua nel romanzo la trasposizione di uno stato di cose quale egli lo ha conosciuto e che è ben reale (anche se non corrisponde alla realtà piú generale): quello di una provincia in cui vivono raggruppati alcuni potenti personaggi amanti del teatro, che determinano o con la loro azione diretta o con la loro sola presenza il « tono » che le autorità sia civili che religiose assumono nei confronti di tutto ciò che ha connessione con il teatro, persone ed idee; l'ex *domestique* di Mgr de Beaumanoir, il vescovo grande amico del conte di Bélin, famoso protettore del teatro, vissuto per lunghi anni in un ambiente provinciale in cui uomini di chiesa ed uomini di teatro vivevano familiarmente con pieno rispetto reciproco, era la persona piú adatta per proporre al lettore l'immagine di un curato che invece di tuonare dal pulpito contro gli attori offre loro i suoi servigi¹²; anche nell'affrontare questo problema Scarron è

¹² « Le Curé suivit le Destin dans sa chambre, luy faisant des offres de service; il en fit autant à Léandre et ils le retindrent à manger avec eux » (II 6, p. 694). « Il prit congé des Comédiens après leur avoir encore offert son service » (II 6, p. 696).

perfettamente coerente con sé stesso, fedele alla sua convinzione che, una volta create le condizioni adatte, una situazione ottimale come quella che egli ha personalmente sperimentato nei suoi anni di vita provinciale, ogni equivoco e motivo di contrasto nei rapporti uomo di chiesa-attore verrà a cadere; non è infatti un caso che i vari ecclesiastici che proteggono gli attori siano in relazione con Destin e con Léandre, i due attori nuovi, colti, onesti, di buona compagnia; è ancora una volta il modello parigino dell'*honnête homme* quello che, trapiantato nelle province, riuscirà a smantellare le incomprensioni esistenti, anche quelle che oppongono gente di chiesa e gente di teatro, ma con una differenza fondamentale, che dimostra quanto profondamente l'autore avesse penetrato il mondo a lui estraneo della mentalità provinciale: l'uomo di chiesa che invece di disprezzare gli attori li apprezza non avrà nulla di mondano, sarà invece un buon parroco di larghe vedute, con un forte ascendente sui suoi parrocchiani¹³. L'aperta mentalità di corte innestata in provincia dall'alta nobiltà e dall'alto clero parigino potrà affermarsi e mettere radici solo se riuscirà in primo luogo a conquistare il clero locale e poi i ceti di maggior peso sociale. Tutto è pronto per la comparsa dell'attore-uomo dabbene e dell'attrice-donna onesta, e nessuno si scandalizzerà più se essa viene addirittura ospitata dalla sorella del curato: « Mademoiselle Angelique pria qu'on fit en sorte qu'elle se pût coucher, mais, l'hostellerie se trouvant pleine, le bon Curé luy fit donner une chambre chez sa soeur qui logeoit dans la maison voisine (...) »¹⁴.

Nel riprendere il tema scarroniano l'autore della *Suite d'Offray*, se non smentisce il suo buon fiuto, afferrando l'eccezionalità dell'atmosfera creata da Scarron, palesa però puntualmente la sua incapacità di cogliere la reale portata del discorso che si accinge a continuare e l'intenzione che gli è sottesa, ma, cosa per noi assai interessante, commenta l'impostazione scarroniana del discorso, ed a forza di non afferrarne che i dati superficiali finisce col fornirci una sua personale interpretazione di esso, espressione di un punto di vista assai più limitato di quello scarroniano:

¹³ « (...) il estoit homme d'esprit et avoit grand credit parmy ses paroissiens » (II 7, p. 702); Scarron non sottovaluta l'importanza della solidarietà fondamentale parroco di provincia-parrocchiano.

¹⁴ R C, II 11, p. 716. L'autore, come usa fare ogni volta che descrive una situazione che può lasciare incredulo il lettore, la ribadisce poco oltre: cfr. II 11, p. 719.

(...) mais il arriva qu'un homme d'Eglise, qui n'estoit pas de ceux qui font scrupule de tout et bien souvent de rien (car il frequentoit les honorables Compagnies et ayroit si fort la Comedie qu'il faisoit connoissance avec tous les Comediens qui venoient à Alençon et l'avoit fait fort étroitement avec ceux de nostre Illustre Troupe) (...) ¹⁵.

Si tratta del Prieur de Sant-Louis, personaggio nuovo nel romanzo che, insospettito da alcuni indizi, sventa il rapimento dell'Étoile tramato dal malvagio Saldagne, guadagnandosi così la gratitudine degli attori:

Le Destin avec l'Olive allerent le lendemain chez le Prestre, que l'on appelloit Monsieur le Prieur de saint-Louis (...), pour le remercier de ce que, par son moyen, ils avoient évité le plus grand malheur qui leur pust jamais arriver et qui en-suite les avoit mis dans un parfait repos, puisqu'ils n'avoient plus rien à craindre après la mort funeste du miserable Saldagne qui continuoit toujours à les troubler. Vous ne devez pas vous étonner si les Comediens et Comediennes de cette Troupe avoient reçu ce bienfait d'un Prestre puisque vous avez pû voir, dans les aventures Comiques de cette illustre Histoire, les bons offices que trois ou quatre Curés leur avoient rendus, dans le logis où l'on se battoit la nuit, et le soin de loger et garder Angelique apres qu'elle fut retrouvée, et autres que vous avez pû remarquer et que vous verrez encore à la suite. Ce Prieur, qui n'avoit fait que simplement connoissance avec eux, fit alors une fort étroite amitié, en sorte qu'ils se visiterent depuis et mangerent souvent ensemble. Or, un jour que Monsieur de saint-Louis estoit dans la chambre des Comediennes (c'estoit un Vendredy que l'on ne representoit pas), le Destin et l'Estoile prièrent la Caverne d'achever son Histoire ¹⁶.

L'autore anonimo di questo lungo passo si appoggia sul precedente creato dalle prime due parti del *Romant* con tanta insistenza da ingenerare nel lettore la sensazione che egli non si sia reso affatto conto che Scarron non ha voluto creare una situazione che può sembrare anormale per puro gusto romanzesco, ma che ha invece attinto dalla sua reale esperienza, ed ha persistito nell'impostazione scarroniana in modo tanto completo quanto inconsapevole della sua reale natura. La fedeltà al prototipo è controbilanciata dalla necessità che l'anonimo prova di dare spiegazioni al lettore, di portargli pezze d'appoggio, atteggiamento che, volto a prevenire lo stupore del lettore, diventa di per sé stesso palesemente di una perplessità e di uno stupore che sono in primo luogo del-

¹⁵ R C, III 6, p. 826.

¹⁶ R C, III 7, pp. 828-829.

l'estensore della *Suite d'Offray* e che si rivelano anche nell'enfasi con cui questi carica taluni atteggiamenti esemplari dei personaggi¹⁷.

Il continuatore conosce forse altrettanto bene di Scarron la reale posizione dell'attore nella società del suo tempo, ma non ponendosi, come quegli invece si poneva, l'obiettivo di creare una realtà ideale che, sfruttando dati di partenza reali, convincesse il lettore circa una sua possibile universalizzazione, segue la traccia scarroniana con una esitazione che si rivela nell'intrusione nel suo discorso di riflessioni, spiegazioni, ragionamenti che tendono a far riassorbire gli ostacoli concreti che l'attore trova nella sua vita extra-professionale dall'intonazione ottimistica di stampo scarroniano, privata però ormai del suo presupposto teorico. Vediamo ad esempio come affronta il problema del matrimonio religioso degli attori:

(...) conference secrette où il fut conclu que l'on celebreroit les deux mariages, sçavoir, du Destin avec l'Estoile, et de Leandre avec Angelique.

Toute la difficulté consistoit à sçavoir quel Prestre les espouseroit. Alors le Prieur de saint-Louis (que l'on avoit aussi appellé à la conference) leur dit qu'il se chargeoit de cela et qu'il en parleroit aux Curés des deux paroisses de la ville et à celui du Faux-bourg de Mont-Sort; que, s'ils en faisoient quelque difficulté, il retourneroit à Seez et qu'il en obtiendrait la permission du Seigneur Evesque; que, s'il ne vouloit pas la luy accorder, il iroit trouver Monseigneur l'Evesque du Mans, de qui il avoit l'honneur d'estre connu, d'autant que sa petite Eglise estoit de sa juridiction et qu'il ne croyoit pas d'en estre refusé¹⁸.

Le difficoltà connesse al tentativo di ottenere il permesso per il matrimonio religioso fra coppie di attori sono ben chiare tanto al sacerdote che ai diretti interessati. Il puntiglioso continuatore ha inserito nella narrazione anche il resoconto di tutti i passi che il Prieur ha in effetti dovuto compiere prima di riuscire a risolvere la questione:

Messieurs de Verville, de la Garouffiere et de saint-Louis furent les témoins. Ce dernier alla parler aux Curés, mais aucun d'eux ne voulut les espouser, alleguant beaucoup de raisons que le Prieur ne pût surmonter parce qu'il n'en estoit peut-estre pas capable, ce qui le fit resoudre d'aller à Seez. Il (...) alla trouver le Seigneur Evesque, lequel repugna un peu à luy accorder sa requeste, mais le Prieur luy remontra que ces gens-là n'estoient veritablement de nulle paroisse car ils estoient

¹⁷ Il Prieur de Saint-Louis così esprime la sua gioia di aver fatto conoscenza con la compagnia di Destin: « (...) je me retiray dans cette Ville où vous me voyez maintenant ravy du bonheur de la connoissance d'une si charmante Compagnie et d'avoir esté assez heureux de luy rendre quelque petit service » (III 13, p. 875).

¹⁸ R C, III 14, pp. 877-878.

aujourd'huy dans un lieu et demain dans un autre; que pourtant l'on ne pouvoit pas les mettre au rang des vagabonds et gens sans aveu (qui estoit la plus forte raison sur laquelle les Curés avoient fondé leur refus), car ils avoient bonne permission du Roy et avoient leurs mesnages et, par consequent, estoient censez sujets des Evesques dans le diocese desquels ils se trouvoient lors de leur residence en quelque Ville; que ceux pour qui il demandoit la dispense estoient dans celle d'Alençon où il avoit juridiction, tant sur eux que sur les autres habitans, et que, partant, il les pouvoit dispenser, comme il l'en supplioit tres-humblement parce que d'ailleurs, ils estoient fort honnestes gens. L'Evesque donna les mains et pouvoir au Prieur de les espouser en quelle Eglise qu'il voudroit ¹⁹.

L'epigono di Scarron mostra dunque il modo di aggirare gli ostacoli di una situazione di fatto laddove Scarron stesso prospettava una situazione ideale in cui gli ostacoli erano spontaneamente venuti meno, essendo venute meno le ragioni della loro esistenza.

¹⁹ R C, III 14, p. 878.

CONCLUSIONE

« (...) La vie Comique n'est pas si heureuse qu'elle le paroist »¹: chi in questo periodo si fa attore nella speranza di imboccare in tal modo la strada della liberazione cade in un grande equivoco. L'autore del *Romant*, pur prospettando a piú riprese situazioni comprovanti l'esistenza presso tutti i ceti considerati di un acceso gusto per il teatro, sia pure a vari livelli di comprensione e di partecipazione, non tralascia però di accennare qua e là e con una certa insistenza ad almeno due degli aspetti negativi della vita errabonda e pubblica condotta dagli attori. Il primo, gravissimo, riguarda il continuo pericolo corso dai membri della compagnia di trovarsi coinvolti nelle risse, anche mortali, che facilmente si accendevano all'interno del teatro o fuori di esso, favorite nel loro divampare da quell'incapacità di un efficace autocontrollo che il Mandrou stima essere uno dei caratteri distintivi dell'uomo medio francese di questo periodo; l'altro lato negativo, assai meno preoccupante, ma che incide sensibilmente sulla vita dell'attore (e soprattutto dell'attrice) è costituito dalla petulanza molesta con cui una parte del pubblico stringe d'assedio i membri della compagnia dotati di maggior fascino, pretendendo da essi che facciano anche della loro vita privata materia di spettacolo o per lo meno di passatempo per tutti.

L'idea che per entrare nella sala si dovesse pagare un biglietto riusciva ostica alla maggioranza degli spettatori, ma specialmente a quelli che, investiti di un'autorità qualsiasi, sia pur minima, si credevano in grazia di quella esentati anche da questo genere di tributo. Questa era

¹ R C, II 3, p. 678.

L'origine dei continui incidenti, spesso sanguinosi, che avvenivano alle porte dei teatri; la situazione divenne così preoccupante che il re intervenne con un divieto a chiunque di entrare senza pagare; gli attori, dal canto loro, tentavano di difendersi mettendo all'ingresso del teatro un portiere dotato di solidi muscoli e di una buona dose di coraggio col compito di « convincere » i renitenti a pagare come gli altri. Belle-Ombre, il portiere della *troupe* protagonista della *Comédie des comédiens* di Scudéry figura sul frontespizio della commedia con un enorme spadone, infatti il pericolo corso dal portiere di essere ferito o addirittura ucciso era ben reale.

Sono per lo più nobili e militari coloro che vogliono entrare di prepotenza, squallidi epigoni di una tradizione eroico-cavalleresca, di comportamento insofferente di ogni limitazione che non sia dettata dal personale senso dell'onore, decaduta ormai alla difesa di un ipotetico diritto a entrare gratis in una sala di spettacolo! Alla giusta reazione del portiere nascono furibonde zuffe ed il portiere deve uccidere per non essere ucciso: « (...) mais par une disgrâce qui nous est arrivée à Tours, où nostre estourdy de Portier a tué un des Fuzeliers de l'Intendant de la Province, nous avons esté contraints de nous sauver un pied chaussé et l'autre nud, en l'esquipage que vous voyez. Ces Fuzeliers de Monsieur l'Intendant en ont fait autant à la Flesche, dit la Rappiniere »².

La situazione all'interno del teatro non era molto più allegra: « Elle [la Comédie] est aujourd'huy purgée, au moins à Paris, de tout ce qu'elle avoit de licentieux. Il seroit à souhaiter qu'elle le fut aussi des Filoux, des Pages et des laquais et autres ordures du genre humain que la facilité de prendre des manteaux y attire encore plus que ne faisoient autresfois les mauvaises plaisanteries des farceurs »³. Da Bruscabille a Sorel a d'Aubignac tutti sono concordi nel condannare il comportamento della platea, affollata di individui di ogni risma, tenuta nella penombra fino all'inizio dello spettacolo (solo allora venivano accese le candele) e molte volte costretta anche a restare in piedi perché

² R C, I 2, p. 534. Anche à La Flèche i fucilieri di *Mr. l'Intendant* dovevano aver cercato di entrare di prepotenza nel teatro di collegio dei gesuiti; ma se non erano i soldati erano a volte gli scolari stessi dei collegi a commettere violenze e persino delitti: « Vostre valet fut tué à la porte de la Comédie par des escoliers Bretons, qui firent cette année-là beaucoup de desordre dans la Flèche parce qu'ils y estoient en grand nombre et que le vin y fut à bon marché » (II 5, p. 689).

³ R C, II 8, p. 705.

il teatro è sprovvisto di sedili; gli animi sono eccitati e le baruffe scoppiano per un nonnulla ⁴.

Il tono vibrato della protesta di Scarron rivela tutto lo sconforto di chi è costretto a prender atto che, una volta tracciata la figura dell'attore ideale, è necessario anche tener conto del contesto concreto in cui esso deve muoversi, della reale fisionomia del pubblico cui l'*attore-bonnête homme* si rivolge, un pubblico ancora estremamente rozzo e malfido che si accosta al teatro con la confusa sensazione di venire in tal modo a contatto con un ambiente « anormale » perché nessuna norma rigida e costrittiva ne regola il funzionamento, tutto al contrario di quel che succede fuori di esso, un ambiente di persone libere di scegliersi un comportamento piuttosto che un altro. Tutto ciò lo disorienta perché non vi è preparato e lo mette in uno stato di eccitabilità estrema, di estrema suscettibilità, quasi che, venendo a contatto con questo mondo che è sentito come un mondo di libertà ad esso negate il grosso pubblico si imbizzarrisce come il cavallo cui viene tolto il paraocchi.

Sull'argomento della mancanza di discrezione del pubblico nei confronti degli attori e delle attrici troviamo nel *Romant* un costante tono di presa in giro dei provinciali, colpevoli, agli occhi dell'autore, di essere ancora o completamente digiuni o a livello di principianti nella difficile arte di comportarsi *honnêtement*, cioè di cercare costantemente una misura ed una piacevolezza di comportamento che renda la propria presenza e compagnia gradita agli altri, l'arte di sapersi ritirare al momento opportuno, di non privare mai gli interlocutori della loro libertà. Impresa addirittura disperata per un provinciale quando si trova a contatto con la gente di teatro, perché allora lo coglie una specie di frenesia, una smania di sfruttare a fondo l'occasione che gli si presenta di rompere la monotonia della sua vita, di mettersi in mostra, di far sfoggio della sua vera o presunta cultura, di dimostrare a sé stesso ed agli altri di saper sostenere una conversazione brillante con i depositari di una cultura che, ad onta di ogni esilio provinciale, resta sempre di stampo parigino ⁵.

Una parte del pubblico cerca con gli attori un contatto più diretto che non sia quello consentito dalla loro esibizione sul palcoscenico, da molti ormai il mostrare una certa cultura ed un certo interesse per le

⁴ Il marito della Caverne è rimasto ucciso proprio in circostanze come queste (III 8, pp. 833-834).

⁵ Cfr. R C, II 8, p. 705.

opere d'arte e per gli artisti viene sentito come mezzo di promozione sociale, come modo di inserirsi in un circuito piú vasto di idee che, anche se non perfettamente assimilate, alleviano il senso di isolamento che affligge il provinciale, il quale però rivela ad ogni momento la sua incapacità di interagire civilmente con gli altri data la sua assoluta incapacità di ascoltare:

Quand nos Comediens arriverent, la chambre des Comediennes estoit desja pleine des plus eschauffez godelureaux de la ville dont quelques-uns estoient desja refroidis du maigre accueil qu'on leur avoit fait. *Ils parloient tous ensemble de la Comedie, des bons vers, des Auteurs et des Romans.* Jamais on n'ouït plus de bruit en une chambre, à moins que de s'y quereller (...). Mademoiselle de la Caverne et Mademoiselle Angelique sa fille arrangeoient leurs hardes avecque une aussi grande tranquillité que s'il n'y eust eu personne dans la chambre. Les mains d'Angelique estoient quelquefois serrées ou baisées, car les provinciaux sont fort endemenez et patineurs; mais un coup de pied dans l'os des jambes, un soufflet ou un coup de dent, selon qu'il estoit à propos, la delivroient bien tost de ces galans à toute outrance. (...). Mademoiselle de l'Estoile estoit d'une humeur toute contraire: (...) et elle fut lors si complaisante, qu'elle n'eut pas la force de chasser tous ces gracieux hors de sa chambre, quoyqu'elle souffrist beaucoup au pied qu'elle s'estoit demis et qu'elle eust grand besoin d'estre en repos. Elle estoit tout habillée sur un lit, environnée de quatre ou cinq des plus doucereux, estourdie de quantité d'equivoques qu'on appelle pointes dans les Provinces, et sousriant bien souvent à des choses qui ne luy plaisoient gueres. Mais c'est une des grandes incommoditez du mestier (...). Revenons à la pauvre Mademoiselle de l'Estoile, obsédée de Provinciaux, la plus incommode nation du monde, tous grands parleurs, quelques-uns très impertinens, et entre lesquels il s'en trouvoit de nouvellement sortis du College⁶.

Fra gli inconvenienti della professione c'è anche quello di dover sopportare pazientemente che taluni fra gli spettatori pretendano di rovesciare le parti, trasformando gli attori in pubblico, in una platea che presenza senza poter reagire allo spettacolo che i provinciali danno di sé stessi, trinciando giudizi su argomenti che non conoscono, volendo fare dello spirito a tutti i costi, nel tentativo di conquistare a loro volta quegli stessi attori che li hanno affascinati dal palcoscenico, per convincersi di avere una reale presa su questi rappresentanti di un mondo che sentono diverso dal loro ma che gli sfugge nei suoi contenuti essenziali; il provinciale vuole sperimentare a sua volta una tecnica di seduzione ma l'esperimento è votato al fallimento, la sua cultura è in ritardo rispetto a quella di cui gli attori sono portatori e il bisogno di

⁶ RC, I 8, pp. 550-551.

se communiquer genera in provincia comportamenti che non l'arte della *conversation* non hanno nulla a che vedere. Ad un modello di comportamento da *honnête homme*, tutto fondato sulla reciprocità e sulla ricerca di armonizzazione con l'altro, il provinciale oppone una rozza tecnica di autoaffermazione aggressiva di cui il *parler tous ensemble* è la clamorosa dimostrazione.

Scarron, pur accennando qua e là *pour diversifier* alla condizione degli attori in modo da costruire una rete, discontinua forse, ma non per questo meno solida, di riferimenti ai fattori che ritardano l'inserimento di questo personaggio bivalente nella società del suo tempo, pur non nascondendosi le difficoltà che si oppongono al raggiungimento di questo scopo, porta avanti, non esplicitamente né con teorizzazioni pedantesche, ma giocando sottilmente e tenacemente su situazioni esemplari, la sua proposta di soluzione al problema, senza rendersi troppo conto di quanto il clima socio-politico che lo circonda lo illuda sulla bontà della soluzione escogitata, di quanto il suo ideale di *attore-honnête homme* lasci insoluto il problema di fondo.

Proprio perché la sua proposta è sommersa e non comporta nessuna codificazione, frutto com'è di un ottimismo che non ha nulla di programmatico, Scarron assume costantemente nei confronti dei suoi attori un atteggiamento che sfiora spesso la vera e propria commisera-zione. Egli è convinto che i Destin nel mondo del teatro siano ancora troppo pochi ma che il giorno in cui la maggioranza degli attori sarà modellata sul suo esempio il mondo del teatro non sarà più la cenerentola ma la guida della società.

Stampato presso la Tipografia
Edit. Vittore Gualandi di Vicenza