

scrisse «i poeti mode-
antichi usavano il de-
una situazione orna-
di Vanbrugh, come C
la compremessa situazi-
dove «la Luna illumina il divano». «Aiuto, aiuto - Invoca Be-
rinthia con voce sommessa - sono presa, rovinata, perduta.»
The Relapse (Il recidivo, 1696) garantì notevoli entrate a Col-
lier.

L'incertezza, per i teatri londinesi, crebbe all'approssi-
marsi del nuovo secolo, quando si fecero numerose le perse-
cuzioni contro gli attori accusati di «empietà». La volontà di
resistere si rivelò più salda nei teatranti di rango inferiore,
discendenti di Richard Tilton. William Pinkethman recitava
alle fiere estive dove, secondo Downes, «guadagnò in... do-
dici anni più di quanto avesse fatto in cinquanta quelli che
si erano affannati ai remi della recitazione». Thomas Dog-
gett, che con la sua eccentrica interpretazione di Ben in *Love
for Love* aveva contribuito allo spalorditivo successo di quella
brillante messinscena, intraprese una tournée nelle città di
provincia. Jo Haynes, la cui variegata carriera aveva pensa-
so Tobias Thomas a pubblicare la prima biografia di un at-
tore inglese nel 1701, rifiutò di legarsi a chitichessa. Abbia-
mo un'immagine di lui che si prende gioco del decoro del
Drury Lane recitando un epilogo in groppa ad un asino. Il
processo di ridimensionamento della figura dell'attore era
però avviato e sarebbe continuato. Cibber ci dice che, dopo
le modifiche apportate al Drury Lane nel 1699, « si fa reci-
tare gli attori in posizione molto più arretrata rispetto al
pubblico di quanto non avvenisse in passato». Era comincia-
to l'attacco al proscenio come luogo dell'interazione fra atto-
ri e spettatori. Col tempo, pubblico e attori avrebbero occu-
pato spazi diversi.

do STORIA DEL TEATRO
a cura di J.R. Brown, Jr. Mulino

Capitolo settimo

Il teatro del Rinascimento e del Neoclassicismo in Francia

Considerare la storia del teatro in Francia, nel periodo
che va dal 1550 al 1715, come una riproduzione in scala
della storia politica e sociale del paese di quegli stessi anni -
anni cruciali per lo sviluppo del moderno stato francese -
probabilmente non sarebbe un'esagerazione. Ciò cui assistia-
mo è una transizione dalle sopravvivenze disorganiche e
anarchiche del teatro medievale, tenuto in vita dalle glide re-
ligiose e da un calendario dominato dalle feste liturgiche, ad
un teatro nazionale, centralizzato e altamente organizzato; un
teatro che non solo rispecchiava la struttura politica interna
della Francia di Luigi XIV, ma serviva anche, a suo modo,
quale strumento di una politica assolutista. Per l'intera dura-
ta delle guerre di religione (1562-98), con le grandi casate
feudali in lotta per il controllo reale del regno, vi erano ben
poche opportunità che potesse svilupparsi una stabile vita
culturale nella capitale; una volta che il regno di Enrico IV,
però, ebbe garantito la pace e posto le basi per un futuro di
prosperità, divenne possibile per Richelieu avviare l'ambizio-
so e lungimirante piano che doveva condurre ad una Francia
sicura e unita all'interno dei propri confini, e in grado altresì
di giocare un ruolo sempre più importante sullo scacchiere
europeo. E al conseguimento di questa posizione dominante,
pianificata da Richelieu e raggiunta da Luigi XIV, l'egemo-
nia culturale francese era destinata a dare un contributo tut-
t'altro che irrilevante. L'ostentato sostegno assicurato alle ar-
ti dal Re Sole, presso la corte e nella capitale, puntava anche
a trasmettere ad un'ammirata - o forse invidiosa - Europa il
messaggio che, come Luigi aspirava ad essere il nuovo Ales-
sandro o il nuovo Cesare, così Parigi sarebbe stata ricono-
sciuta l'equivalente di Atene o dell'antica Roma.

I primi tasselli, seppur imperfetti, di un movimento or-

ganico favorevole alla costituzione in Francia di un moderno teatro nazionale si possono individuare nella singolare, quanto fortunata, concatenazione di due eventi occorsi alla metà del XVI secolo. Nel 1548, la potente magistratura parigina, il parlamento di Parigi, emanava un decreto con il quale veniva bandito dal territorio sotto la sua giurisdizione ogni tipo di rappresentazione che avesse come soggetto «la passione di Nostro Signore e qualsivoglia altro sacro mistero»: la Confraternita della Passione, la gilda religiosa che deteneva il monopolio degli spettacoli teatrali nella capitale, avrebbe dovuto limitarsi «alle altre opere teatrali secolari, oneste e decorese purché in esse non fossero contenuti insulti o offese contro chicchessia». In effetti, i «misteri» erano divenuti oggetto di critiche sempre più pressanti: sia da parte dei cattolici osservanti, perché il loro stile popolare sviliva il soggetto sacro trattato; sia da parte dei protestanti, orientati verso una condanna ideologica del teatro in generale e, nello specifico, dei misteri religiosi quale naturale corollario. L'anno seguente, il 1549, vedeva la luce un importante manifesto teorico, *La Défense et illustration de la langue française* (Difesa e illustrazione della lingua francese) opera della penna del giovane umanista Joachim du Bellay. Questo testo, in cui Du Bellay assumeva il ruolo di portavoce del gruppo di poeti noto come Pléiade, sollecitava l'avvio di una campagna per affermare la preminenza della letteratura francese tra quelle dell'Europa moderna; e, con particolare riguardo alla scrittura drammatica, per sostituire i generi medievali dei «misteri», dei «miracoli» e delle farse con la tragedia e la commedia che potevano contare sull'autorità e il prestigio del dramma antico. Questi giovani umanisti provavano a percorrere la strada già tentata dai loro pari italiani. Per cominciare, molto evidente si dimostrava l'imitazione del dramma italiano, e l'influenza degli scrittori latini (Plauto, Terenzio e Seneca), ben più considerevole di quella dei tragediografi greci. Comunque, per la fine del secolo si era costituito un primo corpus di tragedie francesi, con adattamenti dai capolavori greci e imitazioni di Seneca: un gruppo di testi fortemente debitori verso il passato, che riflettevano però gli ideali espressi da du Bellay nella *Défense*.

Ad ogni modo, mentre la loro importanza per lo sviluppo futuro del dramma neoclassico francese è tutt'altro che

trascurabile — la *forma* di tragedia (cinque atti in versi alexandrini) e il *modo* retorico e declamatorio che la caratterizzano giunsero così a definizione — è anche vero che tutto ciò ebbe luogo in larghissima misura al di fuori dei confini del teatro di professione. I poeti della Pléiade, i loro contemporanei e successori, costituivano un ristretto circolo di studiosi indipendenti; le opere che componevano erano destinate a essere rappresentate nei collegi o nelle corti reali o principesche — almeno fino a quando i loro protettori non richiesero spettacoli più leggeri per distrarsi dagli orrori delle guerre civili. Le fortune del teatro professionale a Parigi erano ad un livello assai basso. La Confraternita della Passione continuò a godere del monopolio delle rappresentazioni teatrali, tenute presso l'Hôtel de Bourgogne dove si era trasferita nel 1548; solo a partire dal 1578, avrebbe cominciato a cedere la struttura in affitto, di tanto in tanto, a qualcuna delle compagnie itineranti che si succedevano in città. Abbiamo notizia di diverse di queste compagnie presenti in quegli anni nelle province; esse recitavano (di preferenza nelle città universitarie) la nuova tragedia umanistica, ma anche, per pubblici più popolari, i drammi religiosi allora vietati a Parigi.

Alla fine del Cinquecento, la forma della tragedia neoclassica era in Francia abbastanza ben sviluppata, così come in linea di massima definiti erano i soggetti che essa doveva trattare. Gli argomenti potevano essere atinti dalla mitologia, per esempio *Hippolyte* di Robert Garnier (Ippolito, 1573) dalla storia antica: come *Cléopâtre* di Étienne Jodelle (Cleopatra, 1552); solo eccezionalmente dalla storia recente come *L'Écosvaire* (La Scozzese, 1601) ispirata a Maria, regina di Scozia, di Antoine Montchrestien; o infine dalla Bibbia come *Les Juives* (Le ebrei, 1583) di Garnier, o dalle vite dei santi. La maniera episodica, onnicomprensiva, spettacolare, propria dei «misteri», aveva ceduto il passo ad un tipo di composizione che possedeva già l'unità di tono e la capacità di illuminare un singolo evento tipici della forma tragica del XVII secolo, pur mancando ancora della forza drammatica che questa avrebbe poi assunto. La tragedia del Rinascimento è statica, oratoria e didascalica, troppo spesso fatta di lamentazioni su un evento che ha già avuto luogo.

La commedia, largamente debitrice verso Plauto e Te-

renzio, frequentemente basata su modelli italiani, conservò elementi d'intreccio e caratteri dei personaggi che erano stati della farsa; e certamente la commedia del Rinascimento si mostra ben più vitale della tragedia coeva. La costruzione varia da forme assai semplici ad altre estremamente complesse, in rapporto al modello scelto: in una singolare imitazione di Aristofane (*Gli uccelli*, per esempio) Pierre Le Loyer presenta una cornucopia di piacevolezze visive e verbali (*La Néphélococurie*, 1578), mentre *Eugène* di Jodelle (Eugenio, 1552) conserva tutta la schietta immediatezza (e la licenziosa fragranza) della farsa medievale; *Les Esprits* (Gli spiriti) di Pierre de Larivey (1579) è più tipica del genere, ispirandosi all'*Aridosia* di Lorenzino de' Medici, a sua volta sintesi di elementi tratti da Plauto e Terenzio. Dove e come queste opere fossero rappresentate — e, in alcuni casi, se mai lo furono (l'interrogativo vale anche per le tragedie di quegli anni) — è terreno per congetture non essendovi alcun dato certo: sebbene si possa ritenere con una qualche fondatezza che esse venissero messe in scena nei collegi e nelle dimore private di ricchi mecenati, tuttavia manca del tutto una qualunque prova documentaria (e in particolare qualunque evidenza visiva).

La situazione cambia, comunque, quando ci volgiamo a considerare il contributo, davvero speciale, fornito dalle compagnie teatrali italiane che si esibirono a Parigi a partire dagli anni settanta del Cinquecento. Ad aprire la strada fu la compagnia di Alberto Ganassa, famoso per aver vestito tra i primi i panni di Arlecchino, invitato a Parigi, nel 1571, a tenere uno spettacolo per il matrimonio di Carlo IX. Non gli fu concesso di restare in Francia perché il Parlamento giudicò troppo alto il costo dei biglietti d'ingresso ai suoi spettacoli; tuttavia, egli tornò nel 1572 per recitare al matrimonio di Enrico IV e Margherita di Valois. Più volte prese in Francia fu poi la compagnia dei Gelosi, diretta da Flaminio Scala (interprete egli stesso del personaggio di Flavio, il giovane amante, e famoso autore di canovacci). Da allora in avanti, divenne possibile pensare nei termini di una forma di teatro dal forte impatto visivo; con una certa sicurezza si può cominciare a parlare di costumi e maschere, distinguendo Arlecchino, Pantalone e gli altri personaggi fissi; ed è possibile infine farsi un'idea attendibile dell'impianto

scenico e ricavare qualche occasionale indizio sulla mimica e sugli effetti comici.

Una preziosa fonte iconografica, che fornisce informazioni sui ruoli e i costumi della commedia italiana alle sue prime esibizioni in Francia, è la *Revueil Fovard*, una raccolta di incisioni e xilografie scoperta nel corso di questo secolo a Stoccolma. Altro elemento di sicuro interesse della raccolta è che essa contiene, oltre a riproduzioni dei più tipici caratteri della Commedia dell'arte, un certo numero di incisioni che ritraggono l'attore francese Agnan Sarat, uno dei primi attori professionisti il cui nome sia stato tramandato ai posteri; le sue attività sono riportate in un contratto firmato dalla Confraternita della Passione, che concedeva in affitto l'Hôtel de Bourgogne a Sarat e alla sua compagnia nel 1578. Queste incisioni suggeriscono che ad essere rappresentate dovevano essere opere di soggetto farsesco simili a quelle italiane; ma è possibile ricavare un indizio seppur labile sull'esistenza di un repertorio più vario dai versi burleschi, del 1600 circa, indirizzati ad un cortigiano i cui eleganti vestiti erano finiti su un palcoscenico, dopo esser passati per le mani di uno straccivendolo:

Quante volte i tuoi abiti di seta o Amadis
hanno vestito il re di Troia e i suoi cavalieri,
quando Agnan con la sua brutta faccia
recitava all'Hôtel de Bourgogne
qualche storia di tanto tempo fa?

A parte questo, nulla. Il primo autore francese ad aver lasciato qualcosa di simile ad una testimonianza coerente della propria carriera di attore è Valleran Lecomte. Valleran, la cui compagnia, a quanto risulta, si esibì a Parigi per la prima volta nel 1598, era già un attore affermato quando recitò a Bordeaux nel 1592; subito dopo divenne *chef de troupe* e trascorse alcuni anni ancora in provincia prima di fare il suo esordio all'Hôtel de Bourgogne nel 1598, quando la compagnia viene nominata «Troupe du Roi». Fino al 1600, anno in cui difficoltà finanziarie lo costrinsero a tornare nuovamente sulla strada, e dal 1605 al 1612, quando egli alla fine lasciò la capitale per andare a recitare in Olanda, la carriera parigina di Valleran è ben documentata da fonti diverse: i molteplici contratti stipulati con l'Hôtel de Bourgo-

gine; gli atti di associazione sottoscritti con altre compagnie francesi o con compagnie italiane in visita; le assunzioni di giovani attori che Valleran aiutava a formarsi. In fondo, la sua è la storia di un'incerta battaglia condotta per arrivare a costituire un repertorio misto di tragedia e di farsa, ma è chiaro che i contendenti se la cavavano molto meglio quando potevano offrire ai settori meno acculturati del loro pubblico parigino un pasto a base di sola farsa. Ciò nonostante, a Valleran e alla sua compagnia può essere riconosciuto il merito di aver sostenuto agli inizi la carriera di Alexander Hardy, attore per un breve periodo ma anche, e soprattutto, il primo drammaturgo professionista legato ad un teatro. Non vi è dubbio che di Hardy fossero le opere che un documento del 1599 indica come «i romanzi, le tragicommedie, le pastorali e le commedie» che dovevano essere rappresentate dalla compagnia di Valleran. A quegli stessi anni risalgono le prime attestazioni certe della presenza di attrici sui palcoscenici di Parigi; mentre sempre allora i due principali attori della nuova generazione — Pierre Le Messier (in arte Bellerose) all'Hôtel de Bourgogne e Guillaume des Gilleberts (in arte Mondory) al Théâtre de Marais — venivano avviati alla loro carriera da Valleran.

Hardy avrebbe fornito i suoi drammi all'Hôtel de Bourgogne fino al 1630 circa. Fu un autore di teatro prolifico, del medesimo stampo del suo contemporaneo Lope de Vega, e le trenta e più opere da lui pubblicate non sono che una parte minima di quanto egli in realtà scrisse. Se paragonato ai poeti della Pléiade, mancava di finezza e perizia letteraria; possedeva però il senso del teatro, oltre ad una certa formazione classica, e fu capace di portare nel dramma serio azione drammatica e spettacolo, in luogo delle elegiache lamentazioni dei suoi predecessori. Con Hardy, i suoi contemporanei e gli immediati successori — Théophile de Viau, con la tragedia *Pyrame et Thisbé* (Piramo e Tisbe, 1622); le pastorali di Honorat de Racan e Jean Mairet; i primi lavori di Corneille: la tragicommedia *Clitandre* (Clitandro, 1632) e *l'illusion comique* (L'illusione comica, 1636) — vediamo fiorire quello stile che oggi noi chiamiamo barocco: vigoroso, esuberante e immaginifico contrappunto francese al teatro inglese elisabettiano e giacobita e alla *comedia* di Lope e Calderón. Trattati distintivi erano: alcuni meccanismi di trama —

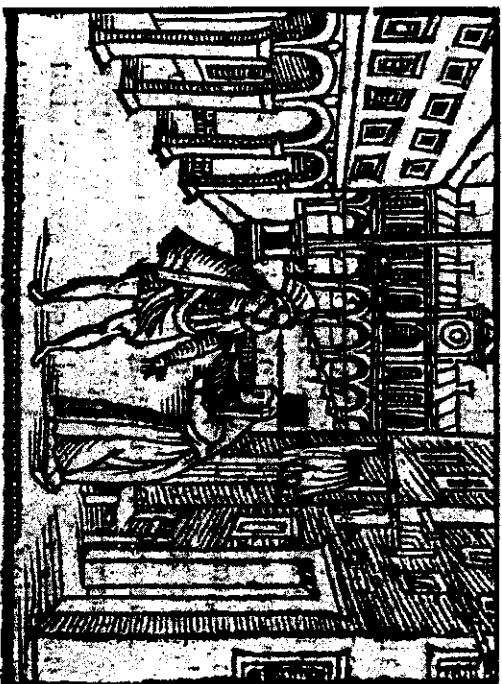


Fig. 14. Illustrazione per l'edizione a stampa di una *commedia erudita*. Una ballata le proprie rimozioni a una innamorata travestita, nella *Prigione d'amore* di Oddi (1591). È una delle trentuno incisioni usate dagli editori veneti per illustrare diverse commedie regolari fra il 1591 e il 1592 (Bodleian Library, Università di Oxford).



Fig. 15. La musica nella Commedia dell'Arte. Parraloue esegue una serenata per una dama: lo accompagnano Arlecchino e Zanni, il marito becco. La scena è tratta dalla *Recueil Fossard*, raccolta tardo-cinquecentesca di immagini di attori italiani e francesi al tempo di Enrico III (Nationalmuseum, Stoccolma).



FIG. 26. Molière nel ruolo di Cesare nel *Pompeé* di Corneille. Come attore tragico Molière non ebbe grande successo e fu oggetto anche di aperte critiche. In un testo dell'epoca, per esempio, leggiamo: «quando recita Molière si ride, sia che si tratti di una commedia che di una tragedia» (Collections de la Comédie Française).

travestimenti e imboscate, per esempio; azioni violente sulla scena — stupri e assassinî; sorprendenti variazioni di tono, dall'elevato al familiare; irregolarità di costruzione; un certo indulgere alle complicazioni del teatro nel teatro; un gusto compiaciuto per l'ornamento letterario e il concettismo poetico — per riassumere: un evidente piacere per la teatralità. Se tali elementi caratteristici del dramma di Shakespeare e dei suoi contemporanei furono propri anche del teatro più rappresentativo di un'intera generazione in Francia, viene da chiedersi come mai essi furono rapidamente accantonati in favore di forme di composizioni drammatiche più castigate, disciplinate e intellettualizzate.

In primo luogo, si potrebbe porre l'accento su fattori legati alla sociologia del teatro, cioè al rapporto tra questa forma espressiva e la situazione politica generale. I mutamenti nella composizione dei pubblici teatrali, in termini di classe e di sesso, rispecchiavano il sempre maggior peso assunto dalle donne nella vita sociale della corte e della capitale, fenomeno che produsse effetti anche sulle arti, favorendo una vena di maggiore delicatezza: la frequentazione dei teatri divenuta pratica via via più rispettabile, durante il regno di Luigi XIII; soprattutto, forse, grazie alla deliberata politica di Richelieu. Nella sua determinazione a consolidare la stabilità della monarchia, incoraggiando l'ortodossia in ogni aspetto della vita dei francesi, il Cardinale si dimostrò ben consapevole dell'importante contributo che la letteratura e le arti in genere potevano fornire. Egli fondò l'Académie Française nel 1635; e il suo particolare interesse per il teatro, unito all'ambizione di lasciare una personale impronta in quell'ambito, portarono alla creazione di una «Compagnia dei cinque autori» (di cui faceva parte Corneille) che lavorò sotto la sua direzione. Il fatto che Richelieu favorisse un certo tipo di teatro finì inevitabilmente con l'influenzare l'evoluzione dei generi drammatici in Francia negli anni trenta del Seicento; e al tempo delle controversie su *Le Cid* di Corneille egli operò un decisivo intervento per affidare la tragedia al giudizio dell'Accademia.

Gli aspetti strettamente letterari sono più semplici da valutare: qui, il movimento verso una maggiore raffinatezza e autodisciplina si riflette nello sviluppo di una forma versificata più flessibile e consapevolmente «poetica», destinata a

diventare un veicolo ideale per esprimere dispute razionalistiche, monologhi analitici, vigorosi scambi di punti di vista: in sintesi, per la tragedia, dal 1640 in avanti il genere maggiormente frequentato da Cornelle e dagli altri drammaturghi. Il desiderio di un tipo di composizione drammatica ordinata traspare nel dibattito che contrappone forme drammatiche «regolari» e «irregolari», e ancora nel trionfo non solo delle tre unità di tempo, luogo e azione ma pure nell'obbedienza ad una quarta unità ugualmente importante, sebbene non codificata esplicitamente: l'unità di tono.

Comunque, le unità non erano — come spesso è stato suggerito — subire controversia da drammaturghi riluttanti ma prони ai desideri dei loro influenti mecenati; né questi mutamenti formali hanno luogo in una sorta di *vacuum* teorico lontano dai problemi pratici del teatro vero. Al contrario, essi erano terreno di volenterose sperimentazioni da parte di un gruppo di giovani autori — l'avanguardia del tempo, potremmo dire — tutti tra loro aspiramente in lotta per assicurarsi il successo di cassetta; d'altro canto, l'articolazione di una teoria del dramma regolare basato sulle tre unità fu accompagnata da una parallela evoluzione nei modi della messinscena. I due aspetti si integrano: l'emergere di una «doctrine classique» come base teorica per una forma di dramma serio, capace di rispondere in modo soddisfacente ai bisogni razionali di un pubblico colto, corrisponde alla transizione dalle scenografie multiple, retaggio del teatro medievale, alla scenografia prospettica unica, a imitazione dei modelli italiani, che una volta accettati sarebbero rimasti vitali per oltre duecento anni.

Da questo e da altri punti di vista, *Le Cid* può essere visto come la «cerniera» tra vecchio e nuovo. Una forma modificata della scena multipla convenzionale, divisa di solito in cinque scompartimenti, era sopravvissuta fino al 1640 (per tutti gli anni trenta del Seicento), e ad essa sono ispirati i quarantasette disegni di scenografie contenuti nel prezioso quaderno di appunti manoscritto di Laurent Mahelot, *décorateur* dell'Hôtel de Bourgogne. Fino a quando la convenzione della scenografia multipla — allusione simbolica, piuttosto che rappresentazione reale del «luogo in cui» — fu accettata da commediotografi, scenografi e pubblico, essa si conservò vitale; ma intorno al 1637 vari fattori sembrarono

concorrere a metterla in discussione. Alcuni schizzi di Mahelot testimoniano l'affermarsi di una tendenza a «comporre» gli elementi in un insieme unitario; gli spettatori meglio informati sicuramente sapevano, dalle incisioni a stampa, dei progressi fatti dagli italiani nel campo del disegno prospettico, e auspicavano una scenografia più referenziale; d'altro canto, la crescente accettazione dell'unità di luogo (corollario della regola delle 24 ore) era un ulteriore elemento in favore della scena unica.

Le Cid non fu rappresentato all'Hôtel de Bourgogne, ma (come le altre opere giovanili di Cornelle) dalla compagnia rivale di Mondory, che si esibiva al Théâtre du Marais. La straordinaria fortuna di Mondory, nella doppia veste di attore e impresario (era divenuto *chef de troupe* nel 1634), fu in parte dovuta al suo talento, in parte alla qualità dei compagni che egli riceveva da Cornelle e da altri. Grande entusiasmo suscitò la sua interpretazione di Erode nella tragedia *Marianne* di Tristan l'Hermite (Mariana, 1636); e un'idea dell'energia e passione che egli metteva nel suo stile di recitazione può darcela il fatto che, durante una riedizione proprio di quest'opera nel 1637, egli venisse colto da un colpo apoplettico in seguito al quale fu costretto a ritirarsi anticipatamente dalle scene. Anche se il Marais è meno documentato dell'Hôtel de Bourgogne, sappiamo che esso aveva la forma stretta e allungata tipica degli altri teatri ricavati dalle sale della Pallacorda in disuso; in assenza di prove contrarie, con un certo grado di sicurezza si può inoltre affermare che i modi della messinscena non dovevano di molto discostarsi da quelli illustrati da Laurent Mahelot per il teatro rivale. La confusione circa l'esatta collocazione dell'azione in ciascuna scena rispetto ai diversi comparti scenografici può aver contribuito ad alimentare la controversia circa il valore del *Cid*, in larga misura dettata dalla gelosia dei commediotografi rivali. Il vero oggetto del contendere era lo scontro fra teatro regolare e teatro irregolare, fra tragicommedia e tragedia, in una parola fra vecchio e nuovo. La tragedia di Cornelle, nella versione del 1637, si conformava alle unità aristoteliche, pur pagando un prezzo: la sua trama densa di azioni solo a fatica si concilia con la temporalità delle ventiquattrore. L'opera rimane un capolavoro della tragicommedia barocca, pur se Cornelle avrebbe poi risposto al furore critico

dei suoi avversari cercando di inguadagnarla nella cornice dei precetti della tragedia classica.

Sotto un altro aspetto, *Le Cid* è entrato nella storia del teatro nel 1637. Il successo dell'opera fu tale che, con un espediente provvisorio, fu fatto posto agli spettatori anche sul palco. La soluzione d'emergenza sarebbe durata più di cento anni. Questi posti estremamente privilegiati (e assai costosi) divennero una generosa fonte di entrate: le compagnie non potevano permettersi di interrompere quella che era divenuta una consuetudine e i nuovi teatri finirono col prevedere i palchi speciali come elementi permanenti della loro struttura. La presenza di giovani nobili esibizionisti sul palcoscenico mal si coniugava con l'effetto di realtà che si voleva dare, perfino quando a essere usata era una sola scenografia. L'innovazione contribuì senza dubbio a dare il colpo di grazia alla scena multipla: non poteva esserci futuro per la scena divisa in comparti una volta che gli spettatori erano seduti tra lo spazio dell'azione e i diversi sfondi cui l'azione stessa di volta in volta si riferiva.

In seguito alle controversie sorte intorno al *Cid*, Corneille decise di passare alla tragedia, attingendo per i suoi soggetti alla storia romana, con rare eccezioni. La gran parte dei contemporanei fecero lo stesso; e la tragicommedia, che negli anni trenta del Seicento, era stata di gran lunga il genere drammatico più frequentato, nel decennio successivo venne rapidamente scalzata dalla tragedia, continuando a registrare un costante declino nella seconda metà del secolo, quando dal numero delle opere pubblicate si deduce che essa era stata completamente soppiantata dai generi più reggolari della tragedia e della commedia. Se fino all'uscita del *Cid* Corneille rientrava in un gruppo di una mezza dozzina di giovani aspiranti drammaturghi, con *Le Cid* veniva sancita, senz'ombra di dubbio la sua preminenza. Anche se ormai era pronto ad adottare uno stile più sobrio e trattenuto, egli continuò a creare, in tragedie quali *Horace* (Orazio, 1640), *Cinna* (1640), *Polyeucte* (Polifuto, 1642), *La mort de Pompée* (La morte di Pompeo, 1643), *Rodogune* (Rodoguna, 1644), o *Nicomède* (Nicomede, 1651), una forma di dramma eroico in cui i personaggi principali appaiono dotati di una forza di volontà incrollabile che li porta a sfidare le avversità piuttosto che, come accadeva nelle tragedie più convenziona-

li, a chinare il capo dinanzi ad un fato maligno; in effetti, egli avrebbe riaffermato la propria decisa preferenza per l'ammirazione suscitata dai suoi eroi, rispetto alle tragiche emozioni di paura e pietà prescritte dalla teoria aristotelica ortodossa.

La tragedia neoclassica, come la conosciamo, era stata rapidamente — in non più di dodici anni — accettata dai commediografi e dal loro pubblico come la forma di dramma serio più adatta a offrire un piacere estetico raffinato e razionale, in grado al tempo stesso di veicolare un messaggio politico e morale. Nel caso del dramma comico, invece, gli esempi del genere coprivano uno spettro alquanto ampio, andando dai cinque atti in versi, formula fissata da Corneille negli anni trenta del Seicento, e che Molière avrebbe fatta propria nei suoi capolavori, fino agli atti unici, dati all'*Hôtel de Bourgogne* come farse d'apertura o di chiusura, o alle scenette interpretate dai salimbanchi nei teatrini montati all'aperto. La farsa popolare fu mantenuta viva all'*Hôtel de Bourgogne* da un trio di attori di grande talento che, mentre recitavano nelle tragedie usando i nomi d'arte (La Fleur, Fléchnelles, Belleville), si costruirono una solida reputazione interpretando i repertori farseschi della compagnia nei panni di Gros-Guillaume, Gautier-Garguille, Turlupin. Tutti e tre morirono alla metà degli anni trenta, non prima però che il giovane Jean-Baptiste Poquelin, meglio noto come Molière, fosse stato da suo nonno condotto a vederli, ricavandone il gusto prezioso per questo tipo di intrattenimento. Julien Benda, Jodellet sulla scena, fu attore comico di notevole talento, famoso per la sua faccia infarinata; fu lui a mantenere in vita la commedia farsesca al Marais. Nel 1659, poco prima di morire, sarebbe stato chiamato a far parte della compagnia di Molière.

Se consideriamo in quale misura la storia del teatro comico in Europa sia caratterizzata da tensioni critiche, e creative, tra due contrastanti concezioni teoriche della commedia: la mimetica (che la vuole rappresentazione della realtà) e la ludica (secondo la quale essa deve essere esagerazione e deformazione della realtà), appare chiaro che la scena teatrale sulla quale Molière stava per fare il suo ingresso, alla metà del secolo, si prestava particolarmente a essere occupata da un autore di commedie. Abbiamo poi anche le prove del

successo degli attori di farse nel teatro popolare, e della frequente presenza a Parigi degli attori italiani verso i quali Luigi XIII mostrò particolare riguardo: sopravvivere documentazione della ricca corrispondenza intercorsa tra il re e il duca di Mantova, loro patrono. Dopo le visite negli anni venti e trenta, vi fu una permanenza più lunga dal 1639 al 1648 di una compagnia di cui faceva parte Tiberio Fiorilli, il famoso Scaramouche; nel 1653 ebbe luogo una seconda visita, quindi nel 1660 la Troupe de la Comédie Italienne si stabilì a Parigi in modo permanente, sotto la guida di Scaramouche. Per la maggior parte, il loro repertorio continuava a essere costituito da *pièces à canevas* (drammi a canovaccio), recitazioni a soggetto che gli attori della Commedia dell'arte avevano largamente sperimentato e praticato in patria. Esibendosi dinanzi ad un pubblico straniero, essi inevitabilmente tendevano a enfatizzare gli aspetti visivi dello spettacolo, e in numerose corrispondenze e memorie è possibile trovare commenti ammirati riferiti ai loro tradizionali lazzi.

Il contributo dato dagli italiani allo sviluppo della commedia francese in questo periodo fu tale da integrare i tradizionali materiali ereditati dalla farsa francese indigena. Ma mentre questa offriva in modo particolare il semplice studio di una relazione — di solito, in un contesto familiare, la contrapposizione tra un marito bistrattato e la moglie bisbetica — un tipico scenario italiano presentava una trama molto più complessa, costruita intorno agli ostacoli frapposti al matrimonio di una coppia di giovani amanti aiutati dal loro servo a mettere nel sacco la tradizionale figura paterna. Molière avrebbe attinto alla farsa popolare tanto nella variante italiana che nella versione francese. Ma egli sarebbe riuscito a piegare ai propri intenti anche la forma in cinque atti della commedia mimetica in versi, che Corneille aveva trasportato nel contesto della vita sociale della Parigi contemporanea, con lo scopo dichiarato di fare «un ritratto dei costumi e della conversazione delle persone di buona educazione». L'esclusione da questa definizione di ogni riferimento a quei materiali che si è portati a considerare autenticamente «comici» è in pieno accordo con la netta distinzione tra commedia e farsa stabilita dai teorici rinascimentali, per i quali vero scopo del drammaturgo comico era imitare la realtà, non suscitare il riso. Inoltre, esistono prove molteplici che questa

distinzione venisse di fatto tenuta ben presente dai puristi, parte della schiera di colti frequentatori dei teatri nella Parigi di metà secolo, i quali mostravano di disprezzare il riso, giudicato una concessione alla parte meno nobile e più volgare della natura della persona. Non possono quindi esservi dubbi su cosa volesse dire Molière quando scriveva che «è una vera impresa far ridere un nobilotto». Egli tuttavia riuscì nell'impresa di fondere commedia letteraria e farsa popolare, facendone rispettivamente la struttura portante e il principio animatore di una forma di dramma comico totale originale.

Dopo aver ricevuto una buona educazione, Molière volò le spalle nel 1643 alla sicurezza professionale garantitagli dalla sua famiglia borghese per condividere la sorte con i Béjart, una famiglia di attori, con i quali fondò l'illustre Théâtre. Il disesto finanziario lo costrinse comunque a lasciare Parigi e a peregrinare in provincia dal 1645 al 1658, soprattutto (stando alle testimonianze in nostro possesso) tra il sud e l'ovest del paese. Alla fine di questo periodo essi si sentirono sufficientemente pronti per rientrare la fortuna a Parigi, recitando dapprima al Théâtre du Petit-Bourbon (parte del Louvre) sotto la protezione del re, per trasferirsi poi al Palais Royal (già Palais Cardinal, dove Richelieu aveva fatto costruire un teatro). Nel breve arco di quindici anni, fino cioè alla morte che lo colse all'età di appena cinquantuno anni, Molière giunse a essere salutato dai suoi contemporanei come straordinario uomo di teatro, e ad essere presto riconosciuto dai posteri come il più grande scrittore comico di tutti i tempi. Nelle province, e nei primi tempi del ritorno a Parigi, Molière e la sua compagnia misero in scena un repertorio convenzionale, misto di tragedia, tragicommedia, commedia e farsa. Molière nutriva l'ambizione di rifalgerne come attore tanto nella tragedia che nella commedia, ma non era lì che risiedeva il suo vero talento — o piuttosto (a giudicare dai commenti che ricaviamo sia da fonti obiettive che dai pamphlet satirici sul suo conto sformati da esponenti della compagnia rivale dell'Hôtel de Bourgogne) il modo di interpretare i ruoli tragici non era sufficientemente stilizzato e declamatorio da incontrare il gusto del tempo. Per la commedia la questione era affatto diversa. È stato spesso affermato che egli sviluppassse la sua vena comica assumendo a

modello e imitando Scaramouche, con la cui compagnia divideva il teatro e col quale instaurò uno splendido rapporto. Sia come sia, la presenza di tragedie nel suo repertorio in rapporto alle commedie diminuì costantemente, al pari delle commedie di altri autori. Al progressivo confermarsi di Molière attore e commediografo nel favore del pubblico, la compagnia divenne veicolo per la messinscena delle opere da lui scritte per esaltare il talento dei colleghi, e in particolare per sollecitare le loro abilità comiche.

Molière cominciò specializzandosi nel ruolo italianizzato di Mascarille, un servo estroverso, astuto e pieno di risorse. Ma nel 1660 questo personaggio venne permanentemente sostituito (con rare eccezioni: per esempio lo Scapino di *Les Fourberies de Scapin*, *Le furberte di Scapino*, 1671) da una maschera che molto doveva alla farsa indigena, così come alla diretta osservazione dei compagni di scena fatta dal suo creatore. Sganarello — personaggio più introspettivo, passivo, incline, persino quando non è vittima degli inganni altrui, a ingannare se stesso — avrebbe dato modo di esprimersi pienamente al talento di Molière; una riprova è il tributo pagato da un commentatore contemporaneo:

Non si è mai assistito a nulla di più divertente delle pose che assume Sganarello muovendosi alle spalle della moglie. La mimica della faccia e del corpo danno una rappresentazione della gelosia tanto convincente che in lui chiunque riconoscerbbe, anche se non aprisse bocca, il più geloso degli uomini... Occorrerebbe il pennello di Poussin, Le Brun o Mignard per rendere giustizia alla dimensione grottesca dei suoi gesti. Mai si è sentito parlare un simile sempliciotto; mai si è vista una tale faccia da sciocco e non si sa, in tutta sincerità, se ammirare l'autore per il modo in cui è stata scritta la commedia o per il modo in cui egli stesso la recita.

Ancor più importante, questa figura semplice, debitrice verso la tradizione farsesca, conteneva in sé nuove possibilità di sviluppo: in effetti, oltre ad apparire con il proprio nome in una dozzina di commedie, Sganarello fornisce la base per una serie di creazioni molto particolari, che ritroviamo nel teatro maturo di Molière, quando l'autore comico sfruttò a pieno le potenzialità dell'attore comico di talento. È stato sostenuto che l'intera opera di Molière è caratterizzata dalla interazione di due tipi di immaginazione: mentre il tipo Ma-

scarille/Scapino rappresenta l'ingegno fantasioso dell'imbroglione consumato, i personaggi derivati da Sganarello cercano di imporre a chi li circonda il peso di una mania soggettiva parlo della propria immaginazione. Di questa categoria, gli esempi più noti sono senza ombra di dubbio Arnolfo ne *L'École des femmes* (La scuola delle mogli, 1662), Orgone in *Tartuffe* (Il tartuffo, 1664), Alceste ne *Le Misanthrope* (Il misantropo, 1666), Arpagone ne *L'Avare* (L'avaro, 1668), Monsieur Jourdain in *Bourgeois gentilhomme* (Il borghese gentiluomo, 1670) e Argante ne *Le Malade imaginaire* (Il malato immaginario, 1673).

Molière non raggiunse il successo senza farsi dei nemici tra attori e drammaturghi rivali, e molte delle sue commedie, in particolare *Tartuffe* e *Don Juan* (Don Giovanni, 1665) incontrarono una feroce opposizione da parte delle autorità ecclesiastiche; addirittura *Tartuffe* venne bandita dal 1664 e la rappresentazione pubblica fu autorizzata solo nel 1669. Nel corso di questi anni, comunque, Molière poté contare sulla protezione del re; e la sua compagnia venne regolarmente invitata a esibirsi a corte o nelle grandi dimore aristocratiche. Conseguenza del favore regale, Molière elaborò molto presto, accanto alle commedie composte per il teatro cittadino, un genere specificamente pensato per rispondere alle esigenze dell'intrattenimento di corte. Questa nuova forma d'arte, la *comédie-ballet*, aveva qualche punto di contatto con il balletto di corte (e con il *masque* inglese) assai popolare presso i precedenti sovrani. L'originalità risiedeva nell'integrazione degli interludi di musica e danza nel testo narrativo della commedia. Il maestro di musica del re, l'italiano Gian Battista Lulli, collaborò con Molière ad alcuni di questi lavori, tra i quali spicca *Le Bourgeois gentilhomme*, vero capolavoro del genere; per l'ultima sua opera, invece, *Le Malade imaginaire*, altra *comédie-ballet*, Molière si avvalse della collaborazione di Marc-Antoine Carpentier.

Se lo sviluppo di questo genere misto esalta la capacità di Molière di tradurre le preferenze di Luigi e dei suoi cortigiani in positivi effetti artistici, egli si rivelò parimenti capace di esercitare una decisiva influenza anche sulla corrente principale del teatro comico, di indirizzare il gusto del pubblico parigino, riaffermando una concezione della commedia ugualmente originale — e questo a dispetto della pungente

gelosia dei nemici e dei pedanti, i *précieuses*, e dei bigotti che egli fa oggetto della sua satira nella brillante — e molto dibattuta — *Critique de l'École des femmes* (Critica della Scuola delle mogli, 1663). Qui, attraverso Dorante, suo portavoce, Molière difende se stesso dalle critiche mosse a *l'École des femmes*, giudicata, nonostante il successo, una mistione insoddisfacente di due stili. O era una farsa, sostenevano i suoi pedanti critici, e allora Arnolfo non doveva presentare quei tratti piacevoli che ne facevano un personaggio a tutto tondo; oppure era una commedia costruita «secondo le regole» e allora era fuori luogo che il personaggio andasse così sopra le righe, «con sospiri ridicoli e rottear d'occhi davvero stravagante» (preziosa testimonianza di prima mano sul modo in cui Molière interpretava «l'amante geloso»). Certi aspetti dell'opera, in altre parole, erano considerati troppo «comici» per poter essa meritare un posto tra le «commedie». La risposta di Molière, affidata all'illuminato Dorante, è semplice ma di grande respiro: non c'è ragione, egli afferma, per la quale un personaggio non possa essere per molti versi un rappresentante sensibile e credibile delle donne e degli uomini comuni, e per altri una figura umoristica. Fedele a questa regola fondamentale, in una prima fase della sua carriera Molière consapevolmente percorre la strada della funzione della commedia letteraria raffinata, allora in voga, con il principio estetico della farsa popolare. Nel caso di Arnolfo, tutto è subordinato alla sua ossessione di divenir becco e alle arzigogolate precauzioni prese per proteggersi contro le sfortune coniugali: egli è il tipico marito gabbato della farsa, trasformato in un cittadino degno e rispettato, con una *idée fixe* che lo rende simpatico e divertente. E, al pari degli altri eroi di Molière, egli fornisce una straordinaria illustrazione della teoria di Bergson sul riso: personaggi simili sono comici in virtù della loro rigida visione della vita, la meccanica inflessibilità delle loro rispose comportamentali. Sono ritratti caricaturali, è vero, ma nella loro creazione interviene quel tanto di immaginazione che consente di riderne; d'altronde, la realtà che essi prendono in giro non è così remota da farne mere creature di fantasia.

Il problema critico posto dalla formula che Molière adotta per la commedia basata su di un personaggio siffatto — e cioè fino a che punto il commediografo può spingersi nel

presentare una figura conclusa, sensibile, che al tempo stesso è anche la fonte principale dell'effetto comico del testo? — raggiunge il suo limite estremo nel caso de *Le Misanthrope*. Qui, la struttura comica del personaggio, i cui atti pratici contraddicono palesemente la sua teorizzazione dottrinarica, è talmente intellettualizzata e resa leggera da far dimenticare le affinità che essa conserva con il meccanismo della farsa. Quando noi ridiamo di Alceste, per usare una felice espressione del tempo, forse lo facciamo con il «riso della mente»; ma ciò non dovrebbe oscurare la parentela che unisce questo personaggio dogmatico e irascibile, perso in un mondo irreali in cui è solo lui ad avere ragione e tutti gli altri torto, a Sganarello come appare nelle altre opere di Molière. Non vi è dubbio che una lettura critica che porti alla luce tale vincolo di sangue sia più vicina allo spirito col quale fu originariamente concepita la commedia, di quanto non siano certe interpretazioni prevalentemente ottocentesche che vedono in Alceste la vittima di una società spietata e ipocrita.

Un tratto distintivo della scrittura teatrale di Molière che non va dimenticato è il fondamentale contributo da lui fornito «trasferendo la commedia all'interno». La commedia nel mondo antico aveva sempre utilizzato ambientazioni esterne e le sue azioni — amori, liti, trame, affari — si erano sempre svolte nella piazza-mercato. Molière aveva aderito a questa convenzione senza problema in una commedia come *L'École des femmes*, ma nelle maggiori commedie della maturità egli aveva tentato una strada diversa e aveva deciso di far svolgere l'azione in *interni*. Non era questa una novità assoluta (Molière vi aveva già fatto ricorso in uno o due atti unici); non vi è però dubbio che la sua adozione sistematica in testi articolati in cinque atti rifletta una consapevolezza ormai formata delle suggestive potenzialità della scena unica. Il ritratto di una società salottiera che troviamo ne *Le Misanthrope* oppure ne *Les Femmes savantes* (Le donne saccenti, 1672) di certo trae enorme vigore dalla caratterizzazione di un preciso ambiente sociale. Parimenti le reazioni provocate da *Tartuffe* non sarebbero state così polemiche se il confronto dialettico tra il religioso ipocrita e il suo avversario Cleante non fosse stato rafforzato dall'evocazione visiva di una casa borghese.

Benché Molière potesse contare, una volta tornato a Pa-

rigi, sulla protezione del giovane re: benché alla sua compagna fosse garantito il titolo di «troupe du Roi au Palais Royal», con un appannaggio ragionevolmente generoso; benché infine vi fosse motivo di essere soddisfatti per il sostegno ricevuto da Luigi nel caso di *Tartuffe*, tuttavia il favore reale era sempre incerto. Il re preferiva gli spettacoli e gli intrattenimenti musicali al teatro puro e semplice: in parte perché queste spettacolari rappresentazioni di corte potevano più facilmente essere presentate come forme di omaggio adulatorio al Re Sole; in parte perché egli davvero amava i balletti di corte, parte centrale di tali ricchi spettacoli. La rappresentazione di *Le Bourgeois gentilhomme* a Chambord, nel 1670, portò la serie di *comédies-ballets* di Molière al culmine del successo; ma segnò anche la fine della collaborazione tra i due «G Giovan Battista», dopo che essi avevano lavorato assieme in non meno di dieci opere. Fu Lulli a catturare il favore del re: la creazione dell'Opéra di Parigi, unita ad un inganno perpetrato da Lulli stesso, determinarono questo esito. Nel 1699 il Ministro delle Finanze Colbert era stato persuaso a dare vita all'Académie Royale de Musique (denominazione ufficiale dell'Opéra di Parigi) di cui venne nominato direttore un poeta e librettista di secondo piano. Un impresario, il marchese de Sourdéac, costruì un nuovo teatro e fu qui che Perrin diede la prima opera francese, *Pomone* (Pomona), nel 1671. Non era però egli un uomo d'affari, e quando fu imprigionato per debiti, nel 1672, il privilegio passò a Lulli, il quale, stando ad un resoconto, si sarebbe dapprima accordato con Molière su un'offerta comune, per poi scavalcarlo agendo a sua insaputa. Il privilegio comportava anche una privativa: con un'immediata ingiunzione gli altri teatri venivano interdetti dal valersi di orchestre o cori completi. Lulli continuò a rappresentare opere che aveva composto in collaborazione con Molière senza riconoscergli alcun diritto; il suo trionfo fu completo quando, alla morte di Molière, avvenuta nel 1673, persuase il re a fare del teatro Palais Royal la sede dell'Opéra di Parigi. Nella premessa alla lettera patente che autorizzava la creazione dell'Opéra si osservava che «per diversi anni gli italiani hanno fondato varie *Académie*, chiamate *Opera*, in cui vengono allestite rappresentazioni musicali»; la nascita di un corrispettivo a Parigi non solo metterà i francesi alla pari con italiani, tedeschi e

inglesi, ma la nuova struttura godrà di uno statuto diverso da quello dei teatri non musicali, perché «è nostro sincero piacere che tutti i gentiluomini, dame e altre persone possano cantare in dette Opere senza per ciò ledere il proprio nobile rango, o privilegi, uffici, diritti e immunità».

Il testo ha implicazioni di notevole portata, nel momento in cui suggerisce, come fa, che la professione dell'attore nei teatri non musicali continuava ad attirare su di sé il marchio del «discredito» sociale, con tutto quanto implicava in termini di perdita dei diritti civili. Senza contare che a ciò si aggiungeva la minaccia di scomunica prevista dalla Chiesa, minaccia che divenne in tutto evidente quando furono fatti tentativi, alla morte di Molière, per impedire che fosse sepolto in terra consacrata. Un editto emesso da Luigi XIII nel 1641 fornì un autorevole suggello alla teoria che gli attori non dovessero essere discriminati:

nella misura in cui detti attori esercitano sulle azioni messe in scena in teatro un controllo per cui esse restano completamente monode da empietà, Noi desideriamo che la loro professione, che è in grado di offrire un innocente diversivo al nostro popolo allontanandolo da certe riprovevoli attività, non debba portare discredito a chi la esercita né pregiudizio alla loro reputazione nei rapporti sociali.

In realtà, certe sanzioni civili restarono in essere; ma era l'atteggiamento tenuto dalle autorità ecclesiastiche verso il teatro la minaccia maggiore per l'accettazione a pieno titolo degli attori come membri della comunità. Esistevano, comunque, notevoli diversità di opinioni nel mondo della chiesa: alcuni vescovi erano disposti ad assistere a spettacoli teatrali, soprattutto a corte, e il più famoso attacco contro il teatro, sferrato nel 1694 da Bossuet con le *Maximes et réflexions sur la comédie* (Massime e riflessioni sulla commedia, 1694) era una risposta alla difesa licenziata quello stesso anno da Padre Caffaro nel pamphlet *Lettre d'un théologien illustre...* (Lettere di un teologo illustre). Tuttavia, il rigorismo morale degli anni novanta del Seicento — ben chiaro a corte come altrove quando l'influenza di Madame de Maintenon portò ad un nuovo clima di austerità fortemente ostile all'intrattenimento teatrale — acuì la pressione sugli uomini di teatro; e quando l'attore Michel Baron si ritirò, nel 1691, prima

dei quarant'anni, il suo gesto venne interpretato dalla duchessa d'Orléans come una vittoria dei bigotti:

Devo informarti che il nostro attore di punta ha deciso di ritirarsi dalle scene. I fanatici gli hanno messo addosso una tale paura, convincendolo che presto la professione sarebbe stata messa fuori legge e sostenendo invece che al primo che avesse rinunciato sarebbe stata riconosciuta una pensione...

Nonostante l'editto del 1641, e ciò che pensavano le menti più illuminate, l'interdizione politica e sociale contro gli attori sarebbe rimasta viva fino alla Rivoluzione.

Per gran parte del secolo, l'Hôtel de Bourgogne mantenne una posizione di preminenza fra i teatri della capitale. Persino quando la compagnia di Mondory fu insignita del titolo di «Troupe du Roi au Marais», negli anni trenta del Seicento, e quando il medesimo titolo di «Troupe du Roi» fu attribuito, circa venticinque anni dopo, alla compagnia di Molière che recitava stabilmente al Palais, la «Troupe Royale» — i «Grands Comédiens» dell'Hôtel de Bourgogne — mantenne una posizione di privilegio: una preminenza sottolineata dai sussidi più generosi riconosciuti a quel teatro. Dopo la scomparsa del suo celebre trio di *farceurs*, negli anni trenta, la compagnia continuò a prosperare sotto la guida di Bellesse, che succedette, come direttore, a Gros-Guillaume — un ruolo da lui ricoperto per venticinque anni; ad assicurare una solida reputazione fu la messinscena di tragedie: quelle di Jean de Rotrou, contemporaneo di Corneille. Le opere più tarde dello stesso Corneille, così come i suoi primi capolavori, una volta divenuti di «pubblico dominio», vale a dire una volta pubblicati, visto che non esisteva alcuna restrizione collegata al diritto d'autore.

Molière fu il consumato uomo di teatro. Corneille, sebbene in primo luogo uomo di lettere, visse una lunga carriera di drammaturgo assai varia e innovativa. Oltre alle prime commedie e alle tragedie per le quali è normalmente ricordato il suo nome, egli scrisse una tragedia molto ingegnosa, *L'Illusion Comique*, un'apologia del teatro presentata nella forma del teatro nel teatro (più propriamente, considerato il modo in cui si dipana, del teatro nel teatro nel teatro); e fu la sua tragedia mitologica, *Andromède* (Andromeda) a fornire il soggetto a Giacomo Torelli per la *pièce à machine* di

maggior successo degli anni a cavallo della metà del secolo (Théâtre du Petit-Bourbon, 1650).

Con Jean Racine, ci troviamo dinanzi ad un drammaturgo che fu essenzialmente un poeta tragico: il più grande poeta tragico di tutti i tempi, a giudizio di molti. Con una singolare deviazione dalla vena a lui più congeniale, compose una piacevole commedia satirica di stampo aristofanesco, *Les Plaideurs* (I litiganti, 1668); è noto come egli fosse solito istruire l'attrice Marie Champmeslé, che per un periodo amò, sul modo appropriato di recitare i versi delle sue opere, del cui successo del resto era tanto convinto da decidere di togliere *Alexandre le grand* (Alessandro il Grande, 1665) alla compagnia di Molière al Palais, per affidarla ai «Grands Comédiens» dell'Hôtel de Bourgogne. D'altro canto, egli mantenne sempre una distanza fra sé e il mondo del teatro, al punto di abbandonare la scrittura drammatica al culmine di un periodo di trionfi pressoché ininterrotti delle tragedie da lui composte: da *La Thébaïde* (La Tebaide, 1664), a *Phèdre* (Fedra, 1677) il suo capolavoro. La disillusione seguì agli intrighi orditi per favorire la *Phèdre et Hippolyte* (Fedra e Ippolito) del rivale Jacques Pradon, a danno della sua *Phèdre*, e la conversione religiosa ebbero il loro peso in questa decisione; ugualmente forte, senza alcun dubbio, fu comunque il pungolo della sua ambizione sociale e il desiderio di abbandonare una carriera che ancora implicava un certo qual grado di «discredito», per privilegiare quella di poeta di corte (nel 1677 veniva nominato Storigrato del re), nel ristretto entourage del sovrano. In seguito ritornò brevemente al teatro; cedendo alle sollecitazioni di Madame de Maintenon, compose i drammi religiosi *Esther* (1689) e *Abthalie* (Atralia, 1691), destinati a rappresentazioni private per le giovani dame che frequentavano il collegio del Convento di Saint-Cyr.

Vi è stato chi ha guardato alle tragedie di Racine come ad una forma di «teatro da scaffale», adatto più a essere studiato che a essere portato in scena. Niente di più errato; a smentire tali interpretazioni è il successo delle sue opere mantenutosi costante di generazione in generazione alla Comédie Française e altrove. In particolare, alcuni ruoli femminili — Ermione in *Andromaque* (Andromaca, 1667), Agrippina in *Britannicus* (1669), Monime in *Mithridate* (Mitrifate,

1673) e soprattutto l'eroina eponima di *Phèdre* — sono semipre stati considerati il banco di prova per antonomasia per un'attrice francese. I ritratti di donna che Racine realizza sono davvero straordinari e la sua analisi della gelosia come forza rapace e distruttiva — Ermonione, Roxane in *Bajazet* (1672), Erifile in *Iphigénie* (Ifigenia, 1674) e Fedra — ha un'intensità che appare invece assai educorata nei protagonisti maschili (Nerone in *Britannicus*, Mitridate), le cui motivazioni muovono da considerazioni di ordine politico oltre che sessuale. La sua *Phèdre*, basata sulla tragedia di Ippolito nelle versioni di Euripide e Seneca, non può che essere classificata tra le più notevoli riduzioni teatrali di un soggetto tratto dalla mitologia greca; e in particolare, nelle sue tragedie «greche», Racine dimostra un'ineguagliata comprensione dello spirito della tragedia aristotelica.

Sarebbe però sbagliato credere che Racine attingesse esclusivamente alla mitologia ellenica. Le prefazioni da lui scritte evidenziano uno spirito estremamente combattivo; e la competizione con Corneille presto lo portò a sfidare il più anziano rivale sul terreno del dramma storico romano da questi prediletto, con esiti di grande rilievo in *Britannicus* e in *Mithridate*. Nel 1670, invece, veniva rappresentata all'Hôtel de Bourgogne la *Bérénice*, esattamente una settimana prima che *Tite et Bérénice* (Tito e Berenice, 1670) di Corneille fosse messa in scena al Palais Royal. Il soggetto delle due opere, nonostante radicali differenze nel modo di trattarlo, è manifestamente il medesimo e presto cominciò a circolare la leggenda che i due drammaturghi fossero stati incaricati dalla duchessa d'Orléans di adattare entrambi quella storia per il teatro. Molto più probabile è che si sia trattato di un caso — non raro in quel periodo — di rivalità fra teatri, in seguito al quale uno dei due autori (Racine, c'è da presumere) fu spinto ad appropriarsi del soggetto sul quale l'altro stava lavorando. Sia come sia, non vi sono dubbi su quale delle due versioni incontrò il successo maggiore. Come è stato notato, il genere tragico andava meglio all'Hôtel de Bourgogne, dove Floridor (Josias de Soulas), che aveva seguito Bellesœur come *chef de troupe*, e Mlle de Champmeslé seppero dare vigoroso sostegno alla vena semplice ed elegiaca del verso di Racine.

Racine avrebbe abbandonato il teatro nel 1677; l'ultima

tragedia di Corneille, *Suréna*, fu rappresentata nel 1674; nei dieci anni di diretta rivalità, a prevalere, tanto nel giudizio del pubblico teatrale che dei salotti, era stato Racine — sebbene Corneille conservasse il devoto sostegno di parte del pubblico più anziano. La tragedia di maggior successo del tempo, comunque, non fu scritta da nessuno dei due: a comporla fu Thomas Corneille, fratello minore di Pierre. L'opera, il *Timocrate*, ebbe una prima serie di ottanta rappresentazioni al Marais, tra il 1656 e il 1657, oltre alle contemporanee messinscena, non autorizzate, fatte all'Hôtel de Bourgogne. In effetti, Thomas Corneille può ben dirsi il drammaturgo più autenticamente popolare della seconda metà del secolo. Scrittore fecondo, abile nel cogliere le mode letterarie e teatrali, egli nel *Timocrate* seguì il gusto per i racconti di avventure tipico degli anni cinquanta del Seicento. La tragedia ha una trama molto complicata e completamente di fantasia; tra l'altro il nobile anelito alla gloria personale che anima gli eroi creati dalla penna del fratello maggiore è qui ridotto al perseguimento triviale di conquiste galanti. Comunque, egli compose anche tragedie più ortodosse: alcune, come *Ariane* del 1672, di sicuro valore, e altre, come *Le Comte d'Essex* (Il Conte di Essex, 1678), orientate in direzioni relativamente nuove. Thomas Corneille scrisse molte commedie, di ispirazione spagnola o di tipo più sentimentale, di gusto *précieux*; compose libretti per le opere musicali di Lulli e, in collaborazione con Jean Donneau de Visé, diede forma ad un certo numero di elaborate *pièces à machines*. Thomas Corneille fu sicuramente il più versatile drammaturgo del suo tempo; tuttavia, le varie soluzioni che gli assicuraron il successo popolare, nella maggior parte dei casi si rivelarono di scarso interesse per le generazioni successive.

La morte di Molière, nel febbraio 1673, fu seguita non solo dal passaggio a Lulli del suo teatro al Palais Royal, ma anche dalla minaccia di uno scioglimento d'autorità della compagnia che aveva diretto. In realtà, furono alcuni attori a lasciarla per passare all'Hôtel de Bourgogne, subito sostituiti però da elementi provenienti dal teatro Marais. Come conseguenza, ad essere sciolta con editto ufficiale fu proprio la troupe del Marais, aggregata alla compagnia di Molière. Venne acquistato il teatro costruito dal marchese de Sour-

déac, in Rue Mazarin, da allora denominato Hôtel de Guénégaud. Gli italiani seguirono lì la nuova compagnia, pagando loro una quota per il diritto di tenere spettacoli quattro giorni a settimana. Con la chiusura del Marais, la zona dei teatri a Parigi si concentrò nelle aree centrali della città, di sicuro più eleganti. La posizione decentrata era stata per il Marais sempre uno svantaggio; si dice che Pierre Corneille affermasse — quando una delle sue ultime opere fu qui accettata dopo essere stata rifiutata dagli altri due teatri — che egli riportava la vita nel «deserto», là dove la gente aveva dimenticato che esistesse un teatro. L'Hôtel de Bourgogne continuò a godere di una maggiore reputazione per la tragedia (oltre che del sostegno del re); il Guénégaud divenne più rinomato per le commedie e le *pièces à machines*, per le quali già andava famosa la compagnia del Marais.

Nel luglio del 1680, però, la politica di centralizzazione portata avanti in tutti i settori determinò un passaggio ulteriore, allorché la morte di La Thorillière (François Le Noir), il capo della compagnia dell'Hôtel de Bourgogne, dove era giunto nel 1673 dal Palais Royal, offrì il pretesto per una fusione dei due teatri. Contro il parere degli attori — la decisione tra l'altro avrebbe reso necessari alcuni ritiri forzati — venne decretato che, da allora in avanti, la nuova compagnia si sarebbe esibita al Guénégaud tutti i giorni. Gli italiani si sarebbero spostati all'Hôtel de Bourgogne. Questa seconda «jonction des troupes», o fusione per editto reale, sanciva di fatto la nascita del Théâtre Français o Comédie Française, quasi nella forma in cui noi oggi lo conosciamo. La denominazione, tuttavia, non stava a indicare la sua natura di teatro nazionale, nel senso moderno del termine, ma voleva semplicemente distinguerlo, quale sede di una compagnia che recitava solo in francese, dal Théâtre Italien, dove gli attori si esprimevano nel loro idioma nativo. Tutte e due erano compagnie «reali», e i componenti di entrambe erano al servizio del re. In cambio di questo privilegio, e di una sovvenzione non trascurabile, essi non potevano in alcun modo non tener conto che la priorità nella definizione del calendario degli spettacoli spettava al re e alla corte. Ciò implicava (soprattutto per la compagnia francese) un gravoso programma di visite a Versailles, Saint-Germain, Fontainebleau, Chambord e Marly, con un inevitabile depauperamento

delle risorse per gli spettacoli tenuti a Parigi e la conseguente limitazione dei repertori da portare eventualmente sulle scene.

L'organizzazione dei due teatri, secondo il nuovo ordinamento imposto, fu poco dopo affidata alla cura di Madame la Dauphine. I regolamenti da lei pubblicati per la Comédie Italienne datano dal 1684, quelli per la Comédie Française dal 1685. Anche se un simile insieme di regole per l'Opéra non fu introdotto fino al 1713, si può affermare che a tutti gli effetti la macchina amministrativa per la gestione dei teatri di «stato» era già a punto prima della fine del secolo. La responsabilità generale del funzionamento dei teatri era assegnata ai *Premiers Gentilshommes de la Chambre* (Primi Gentilhomini della Camera), che la espletavano attraverso l'*Intendant des Menus Plaisirs* (Sovrintendente agli intrattenimenti regali). Erano i *Premiers Gentilshommes* (più precisamente, quello dei quattro cui toccava di volta in volta ricoprire l'incarico specifico) a valutare l'ammissione di attori e attrici, a stabilire la durata del periodo di prova, a decidere sull'assegnazione delle quote di partecipazione agli incassi (parziali o totali), sui pensionamenti, e su ogni sorta di questione disciplinare. Con gli attori maschi la cosa era già delicata, per cui si formarono subito gruppi di pressione e piccole consorterie; quando però — e non mancarono gli episodi — le decisioni da prendere coinvolgevano qualche attrice pupilla di uno dei *gentilshommes*, ovviamente si creavano i presupposti per dissensi notevoli, all'interno della compagnia, fra le attrici rivali appoggiate dai rispettivi sostenitori. Ma questo riguardava l'amministrazione esterna del sistema, destinata a conservarsi pressoché invariata sino alla Rivoluzione; il governo interno della Comédie Française con la sua struttura formata da *sociétaires* — in cui ciascuno aveva diritto di esprimere la propria posizione o direttamente, nelle assemblee generali che si tenevano con regolarità, o indirettamente attraverso rappresentanti eletti — avrebbe avuto via ancora più lunga.

Il suo status di istituzione nazionale privilegiata non garantì affatto al nuovo teatro un'esistenza al riparo da difficoltà. Nel 1687, come un fulmine a ciel sereno, giunse l'ordine di lasciare il Guénégaud. Il Collège des Quatre Nations stava per essere completato e si ritenne che la vicinanza di un teatro pubblico sarebbe stato un affronto alla dignità di

quella splendida costruzione (oggi Institut de France). Furono subito avviate ricerche e trattative per individuare una sede alternativa; ma talmente forti erano i pregiudizi contro il teatro, alimentati dalla Chiesa e da diversi ordini monastici, che più di una volta, quando gli accordi sembravano praticamente conclusi, e i piani redatti, il re si lasciò vincere dalle pressioni e non avallò la soluzione. Alla fine una sede venne trovata, nell'attuale Rue de l'Ancienne Comédie, dove l'area di una sala della Pallacorda in disuso fu adattata dall'eminentе architetto François d'Orbay, convinto sostenitore del teatro, il quale rifiutò qualunque compenso per questo incarico. Nel suo progetto la presenza di spettatori sul palcoscenico era riconosciuta come dato di fatto e pertanto si riservava loro una zona con posti a sedere circondata da una balaustra; nonostante si offrisse l'opportunità di rompere con il passato anche su altre scelte, non furono previsti posti a sedere in platea, per cui il *parterre* con soli posti in piedi sarebbe rimasto un tratto distintivo dei teatri francesi sino alla seconda metà del XVIII secolo.

Questo settore del pubblico interamente maschile ha sempre goduto di pessima fama, in considerazione dei suoi umori mutevoli; in effetti, lì di tanto in tanto disordini anche di una certa gravità scoppiavano, principalmente, a quanto sembra, per responsabilità di militari e domestici in livrea. Doglianze continue da parte delle autorità teatrali riguardavano elementi di questi gruppi che abitualmente entravano senza pagare il biglietto e che, se struzzicati, causavano problemi di ogni tipo. Un editto reale del 1674 aveva affrontato il problema:

Sua Maestà, essendo stato informato dei disordini che quotidianamente si verificano nei luoghi in cui gli attori della seconda compagnia di Sua Maestà si esibiscono, in rue Guénégaud, disordini che limitano la libertà del pubblico e interferiscono con lo spettacolo, con la volontà di porre rimedio a tale situazione, espressamente proibisce a tutte le persone, di qualunque grado e condizione, compresi gli ufficiali della Casa Reale, di entrare in detto teatro senza pagare. Sua Maestà, inoltre, dà mandato a Monsieur Francini, luogotenente generale di polizia, di mettere a presidio dell'ingresso di detto teatro il numero di guardie che riterrà necessario, al fine di assicurare l'esecuzione della presente ordinanza.

Il fatto che, anche dopo la «jonction des troupes», una formula verbale sostanzialmente simile di tanto in tanto ricorra in riferimento a problemi di ordine pubblico tanto alla Comédie Française che alla Comédie Italienne fa ritenere che tali editti rimanesse lettera morta. Tuttavia, nonostante l'irrequietezza inevitabile in una massa di spettatori in piedi, la presenza di borseggiatori e la possibilità di interruzioni provocate da una piccola minoranza di molestatore, il *parterre* era un settore del pubblico tenuto in gran conto. Non vi è ragione per non credere a Molière quando rende omaggio alla sua accuratezza di giudizio, e numerosi aneddoti testimoniano la presenza fra i suoi *habités* di uomini di spirito e di cultura. Se alcuni avevano l'insopportabile abitudine (mantenuta fino a quando le autorità non riuscirono a far rispettare il regolamento che la proibiva) di esprimere disapprovazione verso ciò che stavano vedendo con fischi penetranti, altri preferivano dimostrare la propria conoscenza del testo con chiose argute e salaci frecciate. Una storia si narra di un'attrice, di nessun talento e nessuna bellezza, al suo debutto in *Andromaque*:

Uno spettatore prese a brontolare sottovoce nel sentirla straziare i versi del «tendre Racine», per il quale nuttiva una viva ammirazione. Nel passaggio in cui Andromaca dice a Piro: «Mio Signore, cosa ne pensate? Cosa dirà la Grecia nostra?», l'amico di cui sopra prontamente replicò alla domanda: «Che far l'attrice, Madame, non è arte vostra». Al che se ne uscì a grandi passi, lasciando un *parterre* plaudente per la sua rima improvvisata e l'attrice in grande imbarazzo per quell'accusa di mancare di ogni grazia.

Tutto considerato, potremmo forse riconoscere al *parterre*, nel migliore dei casi, alcuni tratti del pubblico di assidui frequentatori dell'Albert Hall; sarebbe comunque difficile essere altrettanto generosi verso i giovani bellimbusti che occupavano i posti di proscenio. Nel brano che segue, tratto da *Les Fâcheux* (Gli adirati, 1661), Molière descrive uno degli imprevisi che impediscono all'eroe di avere un incontro con la sua amante:

Occupavo una delle sedie sulla scena, pronto a godermi lo spettacolo di cui si diceva un gran bene. Gli attori avevano appe-

na iniziato, tutto era tranquillo quando un giovane di mondo, agghindato di merletti, fece un'entrata assai rumorosa, gridando: «Presto! Subito una sedia!», cogliendo di sorpresa il pubblico e disturbando un passaggio particolarmente bello... Gli attori cercarono di proseguire ma l'intruso si lamentò ancora del posto e benché ai lati della scena non vi fosse spazio, attraverso il palco a grandi passi, e piantò la sedia di fronte agli attori avendo così l'ardire di impedire la visuale a circa tre quarti del parterre.

È una caricatura satirica, certo: ma è vero che gli animi sovente si eccitavano e questa non era la sola ragione di protesta da parte dei drammaturghi di professione. Né era solo questione di comportamenti irrispettosi da parte di giovani esibizionisti: come ha sottolineato un giornalista, quando Tartufo si guarda intorno circospetto per capire se qualcuno possa sorprendere il suo tentativo di seduzione della moglie di Orgon, «ci sono più di cento occhi testimoni del suo *tête-à-tête*».

Sembra che al Palais Royal di Molière i posti di prosenio fossero stati limitati a trentadue, ma al volgere del secolo la nuova Comédie Française era stata conformata per ospitare centot quaranta, e ci sono testimonianze che in particolari occasioni questo numero veniva ampiamente superato. Al pari del *parterre*, il palcoscenico era riservato agli uomini, la sola eccezione, a quanto risulta, fu una rappresentazione della *Judith* di Claude Boyer, nel 1695, opera molto popolare tra le signore:

Gli uomini dovevano lasciare i posti a sedere e accomodarsi di lato, in piedi. Puoi immaginare duecento dame occupare posti dove abitualmente non si vedono che uomini, con fazzoletti a portata di mano, ben spiegati sulle ginocchia, pronte ad asciugarsi gli occhi nei passaggi più toccanti? Una scena in particolare, nel quarto atto, dove tutte si lasciavano andare ad un copioso pianto, venne ribattezzata «la scena dei fazzoletti». Il parterre, invece di singhiozzare con loro, se la rideva di gusto.

Il dramma di Boyer fu uno dei contributi di maggior successo alla moda della tragedia religiosa, sia alla Comédie Française che a corte, di cui le due ultime opere di Racine sono gli esempi più noti, e che senza dubbio rappresenta un tentativo di placare i gruppi di pressione contrari al teatro. In generale, gli anni novanta del Seicento sembrano testimo-

niare una consistente diminuzione dell'attività teatrale a corte, in larga misura dovuta al nuovo clima di devozione e austerità morale. Per quel che concerne i teatri cittadini, comunque, non vi sono particolari segni che l'atteggiamento ostile della Chiesa abbia agito da deterrente su drammaturghi e loro patroni. In particolare, la commedia visse una fase di notevole fioritura nei decenni conclusivi del regno di Luigi XIV, e sebbene ci si lamentasse del fatto che il successo di Molière avesse reso la vita assai difficile a coloro che erano venuti dopo di lui, tuttavia tentativi di innovazione e spirito di indipendenza non mancarono di certo in quegli anni. Florent Carton Dancourt, attore della compagnia della Comédie Française, garantì al suo teatro diverse commedie di costume, nelle quali si rappresentavano in modo assai divertente le mode sociali della capitale. *Turcaret* (1709), la satira di Alain-René Lesage, potrebbe essere definita una commedia nera: è un attacco caustico alle pratiche finanziarie e alla corruzione morale del tempo. Dopo *Turcaret*, Lesage entrò in contrasto con la Comédie Française e pose il proprio talento di drammaturgo al servizio dei teatri da fiera, rifornendoli di copioni. Jean François Regnard si avvicinò molto all'essere considerato un degno erede di Molière, per quanto l'idiosincrasia per la commedia verbale, mostrata in opere come *Le Légataire universel* (L'erede universale, 1708) risulti più vicina al gusto moderno di quanto non siano certe sue più dirette imitazioni della maniera di Molière.

Tanto Regnard che Charles-Rivière Dufresny avevano cominciato a scrivere per gli italiani. Intorno al 1690, la Comédie Italienne ormai si proponeva anche quale teatro alternativo in lingua francese (nonostante le vibranti proteste della Comédie Française, respinte dal re), anche se caratteristica rimase la tecnica di messinscena. Il tradizionale spettacolo estemporaneo, basato su canovacci o spunti di trama, aveva lasciato in larga misura spazio a dialoghi scritti per intero; ma i ruoli convenzionali sopravvissero, così come i tipici lazzi e l'enfasi su una forma di commedia che molto si affidava alla fisicità. Era un teatro popolare nel duplice senso della parola, che riusciva ad offrire un giososo sollievo dall'uniformità e regolarità che i frequentatori di spettacoli teatrali già vedevano quale tratto distintivo di troppe commedie e tragedie messe in scena al Théâtre Français. Intrattenimento ludi-

co *par excellence*, paragonabile agli sketch da music-hall, il repertorio degli italiani era spesso volgare se non osceno addirittura. Ciò determinò una serie di avvertimenti da parte delle autorità alla metà degli anni novanta; nel 1697 si giudicò colma la misura, per cui la compagnia venne sciolta d'autorità e i suoi attori mandati in esilio. La ragione più probabile di tutto ciò è quella in seguito riportata da Saint Simon:

Il re decise in modo repentino l'espulsione di tutta la compagnia degli attori italiani, senza considerare la possibilità di ingaggiarne una diversa. Fin quando essi si erano limitati a inondare di oscenità e a volte di empietà la scena, la gente non aveva fatto altro che ridere. Ad un certo punto però gli italiani si misero in testa di rappresentare una parodia, *La Fausse Prude* nella quale non era difficile riconoscere Madame de Maintenon. Tutti si precipitarono a vederla, ma dopo due o tre repliche, date consecutivamente perché lo esigevano le finanze, fu ordinato loro di chiudere il teatro e agli attori venne ingiunto di lasciare il regno entro un mese. Vi fu grande commozione, e se gli attori persero la loro posizione per ceccità e follia, colui che li aveva fatti espellere non ne trasse gran vantaggio, a causa dell'estrema libertà con cui la gente fu spinta a parlare di quell'evento tanto ridicolo.

Ci fu però chi al tempo vide in questo solo il pretesto per una misura dettata innanzi tutto da motivi economici, una misura che avrebbe garantito al tesoro reale una cospicua entrata annuale in un momento in cui i forzieri erano stati svuotati dalle rovinose guerre sostenute fuori dai confini. L'effetto più ovvio, nell'immediato, della espulsione degli italiani e della chiusura del loro teatro, dal 1697 al 1716, fu il rafforzamento del monopolio della Comédie Française, venendo in tal modo eliminato il suo unico rivale ufficiale sul terreno del teatro non musicale. Per contro, si registrò un'immediata reazione da parte dei teatri da fiera che colsero al volo l'opportunità di riempire il vuoto lasciato dagli italiani con intrattenimenti di tipo popolare; e dal momento che da ciò sortì lo sviluppo dell'Opéra Comique, ne conseguì che paradossalmente, a lungo andare, l'esito di quella decisione fu l'indebolimento proprio della situazione di monopolio che si voleva proteggere.

Questi teatri avevano costituito una delle attrazioni delle annuali fiere di Saint-Germain (in inverno) e di Saint-Laurérent (in estate) sin dalla fine del XVI secolo. Le strutture

che li accoglievano, da principio costruzioni provvisorie, tirate su per ospitare acrobati e funamboli come pure semplici siparietti comici, si erano sviluppate a poco a poco in qualcosa di più permanente e presentabile, così come le fiere stesse si trasformarono in una parte molto apprezzata della scena parigina, frequentate da esponenti di ogni classe o ceto. Gli attori da fiera avevano un loro status in qualche modo ufficiale (gli spettacoli dovevano essere autorizzati dalle competenti autorità) e, almeno all'inizio, essi non furono considerati un pericolo per il monopolio teatrale: troppo varie le attività che svolgevano e troppo effimera la loro presenza. Nel 1697, però, quando gli organizzatori delle fiere pensarono di poter riempire lo spazio lasciato vuoto dagli italiani mandati in esilio ricorrendo a qualcuno dei loro pro-dotti, questo fu avvertito come una minaccia di concorrenza diretta; e, allo stesso modo, la messinscena di intrattenimenti cantati, come una rottura del monopolio dell'Opéra. Gli anni che concludono il regno del vecchio sovrano raccontano una storia di continue persecuzioni: non solo si tentò di imporre loro una riduzione del numero degli attori, o una limitazione del dialogo parlato o cantato, ma le contravvenzioni a tali restrizioni vennero punite nel modo più violento. Nel 1709, forte di un'ingunzione del parlamento, il Théâtre Français fece procedere all'abbattimento di due teatri alla Fiera di Saint-Germain; e avendo i gestori ripreso l'attività, il giorno dopo, seguì una distruzione molto più accurata: azione che fu sostenuta, in appello, dal Gran Consiglio del re. Quanto al teatro musicale, le cose cambiarono nel 1712, quando l'Opéra, a corto di denaro, vendette una sorta di privilegio alla proprietaria di un'area fiesistica, Catherine Vondrebeck, aprendo così la strada alla nascita dell'Opéra Comique (il termine fu usato per la prima volta nel 1715); la Comédie Française si rivelò più coriacea, e gli attacchi ai teatri da fiera continuarono ben oltre l'inizio della Reggenza.

Queste schermaglie erano poco più di un leggero fastidio per i teatri con privilegio reale, sicuri nella loro posizione di monopolio. Sarebbe occorso ancora molto tempo prima che l'Opéra Comique diventasse sufficientemente ben organizzata da poter rappresentare una seria minaccia. Quando Luigi XIV morì nel 1715, i teatri con privilegio, come la monarchia assoluta, dovevano apparire destinati a durare per sem-

pre: un'espressione tangibile, nel campo delle arti rappresentative, della superiorità della cultura francese, essa stessa, a sua volta, riflesso della supremazia politica conseguita da Luigi XIV. Poco importa che i suoi maggiori risultati creativi fossero appartenuti agli anni sessanta e settanta del Seicento (così come le più spettacolari glorie del Re Sole); poco importa che fosse ormai diffusa la sensazione che (di nuovo come pure per la monarchia) il regime esistente nel teatro cominciava a divenire troppo convenzionale e spento; poco importa infine che l'espulsione degli Ugonotti e il ricorso alla forza militare per sedare le rivolte contadine, *mutatis mutandis*, provocasse la condanna all'esilio per gli italiani — una volta che questi si furono spinti troppo oltre — e l'inflessibile severità mostrata nei confronti degli attori che recitavano nelle fiere. Questo era il prezzo che occorreva pagare all'ortodossia culturale e politica in un regime assolutista. Come dato positivo, comunque, va sicuramente riconosciuto l'aver gettato le basi per l'affermazione, prevedibile o no che fosse all'epoca, del più prestigioso teatro d'Europa.

I teatri europei e occidentali dal 1700 al 1970