

JEAN ROUSSET

*Fine e persistenza del teatro barocco in Francia**

Jean Rousset (1910-2002) è stato un critico letterario svizzero, Professore di Letteratura Francese presso l'Università di Ginevra (1953-1976), studioso della letteratura e del teatro del XVII secolo. Tra i primi a servirsi della "categoria di barocco", derivata dalle "arti dello spazio", nell'analisi della produzione teatrale e letteraria francese del primo Seicento, Jean Rousset non ha cessato, nella sua attività di critico, di rimettere in questione questa stessa categoria, di riflettere sui suoi limiti e sulla sua "fragilità".

Tra i suoi lavori si segnalano *La littérature de l'âge baroque en France: Circe et le Paon* (1953), *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* (1962), *Narcisse romancier: essai sur la première personne dans le roman* (1973), *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman* (1981), *Dernier regard sur le baroque* (1988).

Una finzione di natura biologica sembra condizionare la vita degli stili e delle culture: questa finzione vuole che il barocco nasca e poi cresca... Dovrà dunque deperire e finire! Ma al di là di questo teorema biologico, qual è la realtà effettiva, quella francese del campo di cui mi occupo? È forse molto meno semplice.

* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, a cura di S. Carandini, Bulzoni, Roma 1997, pp. 23-35 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», X).

Per quanto riguarda il mio itinerario personale, devo ricordare che se ho elaborato criteri trasferibili alle arti scritte e parlate, come il teatro o la poesia, è stato appoggiandomi a Bernini, Pietro da Cortona e Borromini, e agli storici dell'arte di cui mi sono servito per capirli. Accenno a questo percorso per far notare che la categoria di barocco è derivata: definire "barocca" un'opera letteraria o teatrale significa riferirsi a un sistema interpretativo preso in prestito dalle arti dello spazio, architettura e pittura.

Certo, la trasposizione è meno azzardata, anche se sempre derivata, quando riguarda il teatro, di cui ricordo lo statuto particolare: statuto misto, scritto e orale; "arte a due tempi", secondo la formula di Henri Gouhier, in cui scrittura e esecuzione non sono contemporanee, ma il testo scritto precede la sua attualizzazione, la realizzazione scenica: realizzazione parlata, mostrata, rivolta a spettatori che la recepiscono dal punto di vista uditivo e visivo.

Due operazioni dunque, interdipendenti, che agiscono l'una sull'altra, ma separate nel tempo: fra il testo iniziale e quel nuovo modo di esistenza che è la rappresentazione si situa un tempo intermedio di "messa in forma", ri-creazione, da parte di attori, scenografi e a volte musicisti. Tra questi due tempi c'è uno scarto che può essere maggiore e minore: minore, ma sempre scarto e differenza imprevedibile, in una tragedia di Racine; maggiore, in una rappresentazione à *grand spectacle* come, nel Seicento, la *comédie-ballet* o l'opera. Ora, le *pièces* di cui tratterò sono quelle in cui lo scarto è maggiore, *pièces* del "secondo tempo", *performances* polimorfe che mobilitano tutti i sistemi di segni. Con una difficoltà, per noi contemporanei: il testo scritto ci è noto, mentre quello della rappresentazione lo conosciamo solo indirettamente e in maniera incompleta, grazie in alcuni casi alle didascalie, in altri a racconti, descrizioni e incisioni.

Dopo questa premessa, posso passare al tema proposto: la fine del teatro barocco, o piuttosto le fini, le molteplici fini, che potranno essere incastrate, scaglionate e perfino differite, per trasformazione di una forma in un'altra.

Qualche anno fa, nel mio libro sulla *Littérature de l'âge baroque en France* (1953), ho fatto posto a due generi teatrali, entrambi attivi nei primi decenni del Seicento, quali il teatro della crudeltà e il balletto di corte, generi peraltro differenti per quanto riguarda il pubblico e gli sviluppi. Avevano però un tratto comune: la spettacolarità, l'accumulazione simultanea sulla scena di segni visivi, il fatto di essere, in altri termini, opere del "secondo tempo".

Di questo teatro della crudeltà, che metteva in scena giardini di supplizi, sangue, torture, e tutta una drammaturgia dell'orrore (spesso tragedie della vendetta come nel teatro elisabettiano) darò un solo esempio di realizzazione, tratto dal *Mémoire* di Mahelot, che così descrive gli accessori necessari alla rappresentazione di una *pièce* di Hardy (*Leucosie*, del 1630):

Il faut deux navires [...] Il faut un tombeau caché et qu'il s'ouvre deux fois. Le vaisseau des Turcs parait au quatrième acte où l'on tranche une tête. Il faut aussi un brancard de deuil où l'on porte une femme sans tête (Mahelot 1920).

È possibile mettere tali tragedie, dove la violenza si mostra così sadicamente, in rapporto con la pittura del tempo? È un rapporto congetturale, ne convengo; ma come non pensare alla pittura caravaggesca nella sua espansione europea, o a quella dei Francesi che lavoravano a Roma negli anni venti: Valentin, il Vignon del *Martyre de St. Mathieu*, forse La Tour, il giovane Poussin del *Martyre de St. Erasme*, o altri meno noti, come quel Trophime Bigot che emergeva proprio allora...

Quanto alla cronologia, questo teatro e questa pittura ebbero entrambi una durata abbastanza breve: i drammi macabri

scomparvero poco dopo il 1630. Ecco dunque un primo atto di morte: quello di una forma forse un po' arcaica di teatro barocco, che il suo stesso arcaismo condannava a decadere.

A tutt'altra sorte e ad altri sviluppi è destinato un insieme di generi molto diverso: la tragicommedia e la pastorale, che potrebbero essere considerati l'antidoto al dramma macabro e che gli succedono con qualche accavallamento dal 1625. Questo insieme è stato oggetto dei due colloqui precedenti; il problema che si pone oggi è quello della loro longevità: fino a quando? E come?

Sulla pastorale tornerò più avanti, poiché richiede una trattazione a parte. Quanto alla sua "sorellastra", la tragicommedia, la sua storia è nota: un'esistenza brillante di una trentina d'anni, durata fin verso il 1660, dopodiché si spegne in diversi modi, ora purificandosi nella tragedia raciniana, ora disperdendo le sue componenti nei generi vicini, ora infine perché il gusto per il romanzesco di cui si è nutrita passa di moda. La tragicommedia era infatti mescolanza di generi – alle soglie di un'epoca che, secondo la dottrina dominante, avrebbe preteso isolarli, recintarli –, era il romanzo che prendeva possesso della scena teatrale, e non un romanzo qualsiasi, ma il romanzo cosiddetto "barocco", rigoglioso, proliferante, centrifugo, costruito incastrando racconti alla maniera di Eliodoro, e destinato anch'esso a passare di moda.

Come muore allora una forma teatrale quale la tragicommedia? Per dirla con una formula semplificatrice, muore trionfando. È il caso del più grande successo del secolo, confermato anche dalle cifre, il *Timocrate* di Thomas Corneille (1656-1657). Questa *pièce* straordinaria porta il genere all'estremo delle sue possibilità: eroi sdoppiati più volte, false identità, false morti, enigmi e sorprese a volontà, un grande gioco in cui il tragico viene sfiorato e continuamente eluso, perché neppure per un istante lo spettatore può prenderlo sul serio. "C'est là du roman

tout pur", osserverà Fontenelle, ossia, potremmo intendere, teatro impuro. Questa *pièce* portava infatti sulla scena un episodio di un romanzo di La Calprenède, certamente conosciuto dallo spettatore, e ciò non faceva che accrescere il gioco di rinvii intertestuali.

È da notare il sincronismo: tale forma di romanzo scompare a vantaggio del romanzo breve e concentrato alla maniera di Madame de La Fayette.

Torniamo alla pastorale. Quando finisce? Secondo il grafico tracciato da Jacques Schérer nella *Dramaturgie classique en France*, tale genere è attivo dal 1625 al 1645-50, e declina subito dopo (Schérer 1950: 459). Vorrei però mostrare che c'è stato un altro sviluppo: la pastorale persiste trasformandosi, ora perdendo ora conservando il suo nome, per attrazione e fusione con generi vicini; non muore, ma entra in composizione con forme che la assimilano. Porrò il problema nel modo seguente: quali, tra gli elementi costitutivi del genere pastorale, sono abbastanza mobili da passare, per attrazione, in generi vicini? Ne identifico tre: in primo luogo l'atmosfera fiabesca, ossia il paese "incantato" concepito come allegoria della vita di corte, della festa aristocratica; in secondo luogo un personaggio centrale dotato di poteri che assicurano l'incantesimo, ossia il mago (o la maga) produttore di metamorfosi, sortilegi, apparizioni, specchi magici... Infine i pastori, o figure così travestite. "Pourquoi toujours des bergers?" domanda Monsieur Jourdain nel *Bourgeois gentilhomme* ("parce que" risponde il Maestro di musica "le chant a été de tout temps affecté aux bergers"; Molière 1670; ed. 1917: 717).

Dunque presenza effettiva o allusiva della musica attraverso il canto e la danza. È noto che all'inizio le opere liriche sono state delle pastorali, dall'*Orfeo* di Monteverdi fino alle prime opere francesi: la *Pastorale d'Issy*, la *Pontone* di Perrin e Cambert, le rappresentazioni con cui hanno esordito Lully e Quinault. Fra

la pastorale e l'opera, quale si costituirà poco dopo in Francia, ci sono connivenze: l'una conduce all'altra, per trasformazione e combinazione dei tre elementi che ho appena definito, non appena questi vengono a contatto con forme simili. Queste forme sono all'inizio il balletto di corte, poi le *pièces à machine*, e da ultimo le *comédies-ballets* fino alla tragedia in musica di Lully.

Tale evoluzione è stata approfondita in alcuni studi recenti cui rinvio: il *Lully* di Philippe Beaussant (1992), ma anche *La Poétique de l'opera français de Corneille à Rousseau* di Catherine Kintzler (1991), e i lavori di Jerome de la Gorce.

Mi soffermerò brevemente su due tappe di questa evoluzione. Innanzi tutto su una *pièce à machine*, l'*Andromede* di Corneille e Torelli, rappresentata nel 1650 al teatro del Petit-Bourbon, teatro di corte. È il momento di ricorrere al concetto di "arte a due tempi": qui il "secondo tempo", la realizzazione scenica, è talmente decisivo che l'autore si sforza di dominarlo, seppure parzialmente, in anticipo, iscrivendolo nel suo testo che gonfia di didascalie.

Queste riguardano due componenti che, riunite, annunciano l'opera futura: la musica e i cambiamenti a vista. Tali mutamenti di scena, di luoghi, "voli" e discese con le macchine, sono altrettante "metamorfosi" secondo Corneille. Ad esempio, i Venti "fondent sur Andromede et [...] l'enlèvent jusque dans les nues" (1650; ed. 1984: 276), le onde del mare "s'emparent de toute la scène [...] elles sont dans une agitation continuelle" (1650; ed. 1984: 278), i Venti che avevano rapito Andromeda la riportano giù dall'alto delle nuvole e la legano ai piedi di uno scoglio; il *clou* dello spettacolo doveva essere Perseo che "du haut des nues" (1660; ed. 1950: 240) combatteva contro il mostro marino sul suo cavallo alato, e poi liberava la principessa.

Corneille insiste su questi effetti di "meraviglioso": sono una componente "necessaria", costituiscono "le noeud et le dénouement" (*ibidem*): lungi dall'essere un ornamento gratuito, queste metamorfosi incessanti sono consustanziali al gene-

re. Inoltre, questa volubilità visiva che colpisce lo spettatore, è inseparabile dalla musica; in ogni atto, scrive Corneille, ci sono almeno “une machine volante avec un concert de musique” (*ibidem*), arie, duetti, cori.

Tuttavia non si può ancora parlare di opera, e per due ragioni: innanzi tutto perché gli interventi della musica sono *intermittenti* e il discorso parlato resta preponderante; inoltre, perché la funzione della musica e del canto è *subalterna*, e secondo Corneille deve restarlo, e dal momento che egli la limita alla durata delle trasformazioni a vista e degli spostamenti di macchine; a parte questo, la musica è esclusa in nome del razionalismo drammatico:

les paroles qui se chantent (sont) mal entendues des auditeurs pour la confusion qu’y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l’ouvrage, si elles avaient eu à les instruire de quelque chose qui fût important (*ibidem*).

In altre parole, il canto nuoce alla “intelligence de l’action”, il canto e la parola utile sono dichiarati incompatibili; Corneille sembra sbarrare la strada che doveva condurre all’opera. Ci si arriverà per una via parallela, quella che va dal balletto di corte alla *comédie-ballet*. Chi dice balletto dice danza, dunque musica; la *comédie-ballet* è Molière in collaborazione con Lully, e Lully significa danza e canto. Bisognerebbe esaminare da vicino – ci si riferirà al Lully di Beaussant – secondo quale progressione il parlato e il cantato sono integrati nelle *comédies-ballets*, a partire da *Georges Dandin*, in cui gli intermezzi cantati e danzati appaiono solo fra un atto e l’altro e senza rapporti con la *pièce*, fino al *Bourgeois gentilhomme* le cui pagine musicali sono organicamente legate all’azione drammatica e al suo protagonista: il maestro di danza e il maestro di musica insegnano la loro arte a Monsieur Jourdain, la cerimonia turca è integrata alla sceneggiatura e al carattere del protagonista.

Con *Psyché*, tragicommedia con balletto recitata nel 1671 nella *salle des machines* del palazzo delle Tuileries, si fa un passo avanti verso l'opera. Vi si incontrano tutti gli artefici del grande spettacolo per gli occhi e per le orecchie: Molière ideatore e regista, Corneille che redige gli ultimi atti, Vigarani che si occupa delle scene e delle macchine, Quinault e Lully delle arie, duetti, cori, eseguiti con tre orchestre che si succedono sulla scena. Troviamo qui un prologo a glorificazione del re e un finale con apoteosi, come ormai in tutte le opere di Lully, finale che succede a una discesa agli inferi - come in tutti gli *Orfeo*, come più tardi nell'*Alceste*, e nella *Proserpine* di Quinault e Lully. Lo racconta uno spettatore d'elezione, l'ambasciatore di Torino:

On voit tout en un instant paraître plus de trois cent personnes suspendues ou dans les nuages ou dans une gioire, et cela fait la plus belle symphonie du monde en violons, théorbes, luths, clavecins, hautbois, flûtes, trompettes et cymbales (Couton 1971: 795).

È certamente un finale come lo vorrà Lully: la musica e il canto sono aumentati e si sono ovunque integrati, e tuttavia *Psyché* non è un'opera, c'è ancora troppo discorso parlato fra le parti liriche. Cosa resta da inventare? Quello che gli italiani hanno fatto da tempo per la loro lingua, un linguaggio specifico, un parlato che sia anche melodico, per legare musicalmente le parti cantate e parlate: il *recitativo*.

Questo verrà imposto da Lully e sarà un recitativo adattato alla lingua francese, vicino alla declamazione parlata di cui seguirà inflessioni e accenti ritmici, sostenuto dal basso continuo, in modo da assicurare la continuità musicale della rappresentazione. Così si trova costituita, dal 1672, per trasformazioni e assimilazioni progressive, l'opera francese, o come si diceva allora tragedia lirica, tragedia in musica. Perché?

Perché vi si vedeva l'altra faccia della tragedia, quella cantata e danzata. Vi si trovavano lo stesso stile nobile, gli stessi eroi

principeschi, ma eroi trionfanti anziché sofferenti, con in più le maghe della pastorale, gli incantatori, per produrre l'indispensabile "meraviglioso": *Armide*, le fate e l'anello magico di *Roland*... E grazie al recitativo, la priorità veniva sempre data all'intelligibilità del testo: "On ne répètera jamais assez qu'à l'époque on va à l'opera pour entendre une tragédie chantée, et non pas comme aujourd'hui pour se plonger dans un bain de musique à propos d'un texte" (Fayon 1984: 122).

Due facce della tragedia, dunque, in cui i principi di credibilità non sono gli stessi: la verosimiglianza, che è richiesta dalla tragedia parlata, non lo è più quando questa è cantata. Corneille le mette l'accento sulla differenza:

Les apparitions de Vénus et d'Éole ont eu bonne grâce dans *Andromède*; mais si j'avais fait descendre Jupiter pour réconcilier Nicomède avec son père, ou Mercure pour révéler à Auguste la conspiration de Cin-na, j'aurais fait révolter tout mon auditoire, et cette merveille aurait détruit toute la croyance que le reste de l'action aurait obtenue (Corneille 1660; ed. 1987: 157).

È verosimile quel che risulta credibile e che il pubblico può accettare secondo un'attesa media. Ora, questa attesa non è la stessa quando cambia il genere, il luogo, quindi il modo della rappresentazione: il pubblico, grossomodo lo stesso, accetta il meraviglioso nell'opera, ma lo rifiuta nella tragedia parlata. Ascoltiamone un rappresentante, La Bruyère:

Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements aux Bérénices – sta pensando alle tragedie parlate di Racine e Corneille – [...] il en faut aux opéras, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement (La Bruyère, 1688; ed. 1934: § 47)¹.

E dopo lo spettatore ascoltiamo un drammaturgo, Racine, che così scrive a proposito del finale della sua *Iphigénie*: "Quel plaisir j'ai fait au spectateur... en sauvant à la fin une princesse

vertueuse, en la sauvant par une autre voie que par un miracle qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire" (1674; ed. 1931: 670).

Quel che era incredibile in una tragedia di Racine sarebbe stato credibile in una tragedia di Quinault e Lully.

Ciò che ho voluto mostrare, forse troppo schematicamente, è che il teatro cosiddetto barocco ha conosciuto in Francia, dopo trasformazioni e rinnovamenti successivi, una fioritura gloriosa nella forma dell'opera alla maniera di Lully e Quinault. A questo punto bisognerebbe ascoltare *Alceste*, versione adattata di una tragedia di Euripide (ancora il sogno umanista di reinventare la tragedia con il coro dei greci) o *Armide*, versione cantata di un episodio del Tasso, in cui il personaggio centrale è la maga innamorata suo malgrado (di queste opere ci sono buone registrazioni recenti, e così pure di *Atys*).

Tale fioritura è contemporanea di quello che in Francia viene considerato il teatro classico, nella sua forma raciniana; in questo caso l'opposizione barocco/classico non è solo in diacronia, prima e dopo una rottura che la storiografia ufficiale situa verso il 1660, ma anche in sincronia; ci sarebbe coesistenza dei contrari. E si constaterrebbero forse analoghe coesistenze nel campo delle arti visive: dai parchi della prima Versailles (delirio, follia secondo Bernard Tesseydre) alla rinascita rubensiana in pittura, passando per i lavori dello scenografo Jean Bérain, uno di coloro che hanno dato maggiore impulso, con i suoi disegni e progetti, a quello che in Francia sarà lo stile *rocaille* e in Europa centrale il *rococò*.

È venuto il momento di chiederci: che valore ha l'antitesi barocco/classico in cui un termine esclude l'altro? È un'opposizione semplificatrice, è chiaro; ma mi porta a un'altra domanda: la categoria di barocco è sempre e ovunque operativa?

Poiché anni fa vi ho fatto riferimento, mi sono venuti alcuni dubbi. Sebbene utile da un punto di vista euristico, questo con-

cetto ambiguo trova difficilmente una definizione chiara e univoca, e questo lo dobbiamo forse a una sorta di peccato originale: il barocco è uno strumento del Novecento costruito per interrogare il Seicento. Di qui il sospetto di anacronismo (di cui pure può essere fatto un buon uso, se controllato): strumento inadatto al suo oggetto, troppo differente, metodo dello sguardo a distanza.

Allo sguardo a distanza si oppone lo sguardo ravvicinato, che si situa nell'ottica dell'epoca passata. Tale posizione non è nuova e corre lo stesso rischio del positivismo che ammette come unica verità quella del contesto storico. Tale posizione ha oggi i suoi adepti che la riadattano, due esempi.

Marc Fumaroli nell'*École du silence* analizza i quadri di Poussin o di Guido Reni utilizzando i loro principi di valutazione e di pensiero: dei "repères apparentés à ceux du peintre", che non sono tuttavia i nostri, ma quelli della retorica del loro tempo: il quadro è letto come un discorso muto (Fumaroli 1994; ed. 1998: 229).

Il Seicento ha avuto, come noi oggi, le sue dispute su concetti contraddittori: atticisti contro asianisti sul piano dello stile letterario – e Fumaroli riconosce nell'asianismo tratti vicini a quelli del nostro barocco – oppure alla fine del secolo, all'*Académie de peinture*, partigiani di Poussin contro partigiani di Tiziano e di Rubens, che si esprimevano in termini di "disegno" e "colore".

Ancora: ai nostri giorni, alcuni musicisti e direttori d'orchestra, sull'esempio di Harnoncourt, eseguono le musiche del Sei e Settecento – cosiddette barocche – con strumenti d'epoca e secondo interpretazioni d'epoca: lo fanno per Lully, Rameau, Haendel e molti altri. Si tratta ancora di sguardo ravvicinato.

A volte avrei voglia di coniugare i due sguardi, affinarli e metterli in discussione l'uno attraverso l'altro; e questo al fine di sottoporre la nostra categoria di "barocco" – che nel nostro campo corrisponde allo sguardo lontano, essendo stata forgiata recentemente – a dibattito, revisione, e necessarie ridefinizioni.

Se in questo intervento mi sono servito, senza troppi scrupoli, del termine “barocco”, è perché riguardava il teatro, arte visiva nel suo “secondo tempo”; ma un’utilizzazione dello stesso termine dei testi scritti è sempre stata incerta. Come ricordavo all’inizio, l’ipotesi barocca è derivata dalle arti dello spazio ed è stata poi trasferita alle arti della parola: ciò ne fa la seduzione, ma anche la fragilità. Questo mi porta a chiudere con un punto non finale bensì interrogativo: quella di barocco, deve forse essere ritenuta un’ipotesi in pericolo?

(traduzione di Martina Cardelli)

NOTE

¹ Su questo problema cfr. Kintzler 1991: 285 e ss.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Beaussant, Philippe (1992), *Lully ou le musicien du soleil*, Gallimard-Théâtre des Champs-Élysées, Paris.
- Corneille, Pierre (1984), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, ed. Georges Couton, vol. II.
- (1987), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, ed. Georges Couton, vol. III.
- Couton, Georges (1971), *Notice su Psyché*, in Molière, *Œuvres complètes*, ed. Georges Couton, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, vol. II.
- Fajon, Robert (1984), *L’opera à Paris: du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genève, Slatkine.

- Fumaroli, Marc (1994), *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998 (Milano 1996).
- Kintzler, Catherine (1991), *La poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, Paris.
- La Bruyère, Jean de (1935), *Les caractères. Des ouvrages de l'esprit*, in *Œuvres complètes*, ed. Julien Benda, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
- Mahelot, Laurent (1920), *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*, ed. Henry Carrington Lancaster, Paris, Champion.
- Molière (1971), *Le Bourgeois gentilhomme*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. II.
- Racine, Jean (1931), *Préface a Iphigénie*, in *Œuvres complètes*, ed. Raymon Picard, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. I.
- Rousset, Jean (1953), *La littérature de l'âge baroque en France: Circe et le Paon*, Paris, Librairie José Corti (trad. it. il Mulino, Bologna 1986).
- Schérer, Jacques (1950), *Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.

