Vita, avventure e morte del servo Figaro

Marco Lombardi

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1702>

DOI: 10.4000/studifrancesi.1702

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 settembre 2014

Paginazione: 265-274

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Marco Lombardi, « Vita, avventure e morte del servo Figaro », *Studi Francesi* [Online], 173 (LVIII | II) | 2014, online dal 01 settembre 2014, consultato il 18 settembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1702> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.1702>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Vita, avventure e morte del servo Figaro

Abstract

The aim of this study is the description of the main characteristics of Figaro's life, adventures and death, as they appear in the well-known trilogy by Beaumarchais and in other plays written in the nineteenth century, for instance the drama by Rosier (1833) based on the death of our hero. Then, we try to analyze the several transformations undergone by this famous French character in plays composed during the years 1770-1840.

Vita

La Nascita e il Nome

Figaro nasce dalle *rêveries* del cappello da notte di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais¹. L'autore lo concepisce per partenogenesi, ne è insieme padre e madre. È inoltre suo fratello gemello. Questi archetipi parentali accompagnano il personaggio nelle *pièces* di Beaumarchais, la cosiddetta Trilogia costituita da: *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro* e *La Mère coupable*.

I contemporanei, la critica, da sempre, hanno evidenziato i legami che stringono Figaro al suo creatore² e che si riassumono nell'etimologia Fils Caron (Figlio di Caron): Fils Garo in alcune varianti del *Mariage*. Grazie all'elaborazione letteraria, Figaro appare come una controfigura di Beaumarchais che, dal nostro punto di vista, proietta sugli archetipi in gioco nel conflitto edipico Padre Padrone-Figlio e Padrone-Servo le proprie esperienze esistenziali e psichiche di *roturier* (orologiaio di origine come il genitore) alla ricerca di una propria identità fuori dagli *États*, le "classi" che dividevano i francesi. Un'identità di uomo, libero, tra fratelli e uguali, determinata dal carattere gaio, anche nei momenti gravi della vita, e dall'intelligenza (*l'esprit*). I tanti mestieri di Caron (orologiaio, insegnante d'arpa, commerciante, autore drammatico...) ne fanno l'alter ego del valletto della Trilogia alla ricerca costante di lavoro (*Le Mariage*, V, 3) e del conseguente raggiungimento di una «mobilità verticale» che ne assicuri un certo benessere durante il corso della vita e ne renda economicamente serena la vecchiaia³.

(1) *Lettre modérée*, in BEAUMARCHAIS, *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1988, pp. 267-268.

(2) Dalla vasta produzione critica citiamo un titolo emblematico: DUC DE CASTRIES, *Figaro ou la vie de Beaumarchais*, Paris, Hachette, 1972. Lo stretto legame che unisce Figaro al suo autore è stato sottolineato anche da opere teatrali come il *Clavigo* (1774) di Goethe o il dramma di R. BAUCHERY e L. CORDIEZ, *Beaumarchais*, Paris, Marchant, 1845.

(3) Per la situazione del servo nell'*Ancien régime* vedi, tra l'altro: J. P. GUTTON, *Domestiques et serviteurs dans la France de l'ancien régime*, Paris, Aubier, 1981; A. ARRU, *Il servo. Storia di una carrie-*

ra nel Settecento, Bologna, Il Mulino, 1995, dove si riprendono e ridiscutono le distinzioni gerarchiche all'interno della manodopera servile, distinzioni esistenti tra Figaro e gli altri domestici del conte. Sulla questione vedi, inoltre, J. SABATTIER, *Figaro et son maître. Les domestiques au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1984. La Sabattier riprende la distinzione tra domestici e servi. I domestici abitano in casa (Figaro sarà *valet de chambre* di Almaviva) o vivono alle immediate dipendenze del padrone come i giardinieri (per es. Antonio, nel *Mariage*), e i medici (Bartholo, sempre nel *Mariage*). I servi, invece, quali i lacchè, hanno un rapporto non continuativo e per

Per la questione della sua “erranza” come mobilità economico-sociale e spazio-temporale il nome Figaro viene fatto derivare anche da *picaro*, rappresentato emblematicamente da Gil Blas, importante modello di riferimento per l'uomo e lo scrittore Beaumarchais (cfr. in proposito i suoi *Mémoires* e l'epistolario). La variante Figaro è invece messa in relazione a “chi fa le fiche”, gli sberleffi, a sottolineare la vocazione comico-satirica di Figaro-Caron. D'altronde lo stesso mestiere di barbiere, oltre che di valletto di camera, è da riferirsi all'idea di “fare la barba” agli altri ovvero, in senso metaforico, burlarsi di loro (fig. 1).

Servo senza un nome e un cognome veri e propri, Figaro è l'erede dei valletti della tradizione teatrale che non hanno un'identità anagrafica precisa e con essa una storia, una psicologia. Figaro è però un servo rivoluzionario nel senso che nel corso del suo esistere sulla scena scoprirà le sue origini a se stesso e al pubblico e avrà così un passato che, rispetto ad altri servi come lo Scapin delle *Fourberies* di Molière, ad esempio, non sarà vago, messo sotto silenzio, ma dettagliato alla stregua di un *curriculum vitae* nel quale, però, la lista dei mestieri svolti interseca, come in un'anamnesi, le riflessioni, i sentimenti, i giudizi del soggetto. Avrà una sua psicologia fondamentalmente gaia anche nei momenti più drammatici della sua esistenza; il suo carattere lo farà interiormente superiore a chi per nascita e condizione gode di tutti i privilegi; sarà *philosophe*; avrà degli affetti veri e propri, che non sono, cioè, la consueta parodia di quelli espressi dai nobili padroni⁴. Da un punto di vista sia etico-politico che drammaturgico Figaro occupa lo spazio espressivo riservato ai Padroni. Da servo essenzialmente comico (*Le Barbier*) “scalerà” i generi diventando valletto «dramique» nel *Mariage*, cioè, sia drammatico che comico, per entrare, invecchiato, provato dalla vita⁵, nell'universo lacrimevole della *Mère coupable*.

I genitori

Nella finzione, durante il famoso processo all'interno del *Mariage* (III, 15 e segg.), Figaro, parodia di Edipo, viene a conoscenza di chi siano i suoi genitori carnali: il dottor Bartholo e la serva Marceline, che il valletto ha rischiato di sposare, sfiorando l'incesto.

Figlio naturale di Barbe, Agar, Raab, Magdeleine, Nicole, Marceline de Verteallure, la governante sedotta e abbandonata da Bartholo, Figaro le era stato rapito dagli zingari. “Educatore” da loro, li aveva lasciati per diventare un uomo onesto. Al momento dell'agnizione, conoscerà pure il suo vero nome che è Emmanuel: altra parodia, questa di Beaumarchais, da mettere in relazione con il nome di Cristo, anch'egli, in un certo modo, figlio naturale. Ragazza-madre, *status* in sostegno economico e morale del quale Beaumarchais condurrà tutta una battaglia, Marceline è in chiave *dramique* una nuova Maddalena, prostituta e santa. Le ascendenze ebraiche del servo

questo sono pagati à gages. Il critico avverte però che spesso la distinzione risulta confusa. L'umanità e l'amicizia nel rapporto Padrone-Servo è raccomandata dalla trattatistica cristiana sull'argomento. Cfr. anche la voce «serviteur» nell'*Encyclopédie*.

(4) Si delinea qui il tema-problema drammatico-drammaturgico della nascita che investe il rapporto Servo-Padrone: casualmente si può nascere *roturier* o principe. La distanza è casuale; il carattere e l'intelligenza del servo li annullano. Tale tema-problema storico-psico-sociologico ed etico è affrontato con particolare chiarezza da Beaumarchais nella sua opera, musicata da Salieri, il *Tarare* e nell'introduzione al libretto (*Aux abonnés de l'opéra*). Tarare,

personaggio dal nome senza significato, è un avatar di Figaro; è il soldato-schiavo, fedele e generoso, di un tiranno dell'Asia di nome Atar, suo doppio (come mostra l'anagramma). Atar è riscrittura del conte d'Almaviva del *Mariage*. Il tiranno di Ormuz e il conte hanno ricevuto tutto dalla sorte ma non hanno la felicità del loro servitore e soprattutto il suo privilegio di essere amato. Da qui la loro volontà di rubargli la sposa. Figaro e Tarare sono servi *sui generis* per la loro sensibilità.

(5) Il *life-cycle servant* lo ritroviamo rappresentato nel “romanzo” di Figaro all'interno del “romanzo” degli Almaviva così come si distribuisce nel tempo e nello spazio all'interno della Trilogia.

Figaro: Agar, la schiava abbandonata nel deserto con il figliolletto dal proprio amante e padrone, Raab la "cortigiana" salvatrice degli ebrei, non sembrano essere sfuggite al drammaturgo Hyacinthe Dorvo, che nella sua commedia *Figaro de retour a Paris*⁶, per bocca della serva Marotte lo definisce *juif errant*.

Genealogie: ascendenze e discendenze

Le ascendenze bibliche di Figaro lo apparentano a Mosé, che nei *Mémoires contre Goëzman*⁷ Beaumarchais esalta come il servo di Dio che osò dibattere con lui fino ad averne ragione. Giobbe, poi, controfigura dello scrittore per via delle sofferenze e le ingiustizie patite, è un'altra immagine di servo/capro espiatorio del proprio Padrone-Dio sulla quale è ricalcato il profilo di Figaro che nel pluricitato monologo dell'atto quinto del *Mariage* piange le proprie sventure e si pone domande metafisiche sulla vita umana e su chi la conduce.

Nell'Ottocento gli antenati del servo Figaro sono rintracciati fra i personaggi della Bibbia sin dal momento della Creazione. Marc Monnier fa risalire la stirpe di Figaro a Eva, che ha trasgredito agli ordini del Padre-Padrone, e a *figure* più deboli, come Giacobbe, che deve ricorrere all'astuzia per sconfiggere il più forte e violento Esaù e prenderne il posto⁸. Sempre nell'Ottocento, Figaro è visto come personificazione dello spirito *gaulois* eternamente contestatario – attraverso la parola, il gioco, il comico, la satira – di ogni tipo di potere tirannico. Personaggio archetipico, dunque, grazie anche a tutta una serie di *suites* alla Trilogia, il valletto di Almaviva continua nei secoli il suo *combat* (termine voltairiano preso in prestito da Beaumarchais per descrivere la propria esistenza) contro gli abusi di potere.

In *Le dernier Figaro ou Cinq journées d'un siècle*⁹, Figaro II, figlio di Figaro I, accompagna con la *gâté* ereditata dal padre e la forza critica che da essa emana, gli avvenimenti politici che si estendono dall'*Ancien régime* alla Repubblica e da questa all'Impero, alla Restaurazione e alle Rivoluzioni del 1830 e del 1848 (qui straordinariamente preannunciata). Figaro II gode in quei diversi frangenti storici di una «mobilità verticale» contrassegnata dalla sua costante onestà nonché dalla sua bontà sostenuta da intelligenza e astuzia. Nell'arco di quegli anni arriva a diventare, tra l'altro, cassiere di un'importante banca, a dirigere una fabbrica con trecento operai che tratta come fratelli e uguali. La sua carriera borghese terminerà con il fallimento della fabbrica causato dal malvagio di turno. Figaro II tornerà felicemente ad essere operaio, uno dei mestieri dal quale era partito. Le Rivoluzioni di cui Figaro II è partecipe sono scandite dalle canzoni di Grippesoleil, intonate nel momento di passaggio tra i vari regimi. Queste composizioni sono una ripresa e uno sviluppo dei vaudevilles del *Mariage* e evidenziano come la ricezione esalti il significato politico di quei testi musicali utili alla formazione e alla diffusione dell'opinione. Il canto, la musica e la danza che intessono la trama del *Mariage* sono impiegate dall'autore e dal suo personaggio come forza ludica rivoluzionaria a cui il servo Figaro ricorre per fare pressione sul conte e sul pubblico nel corso della rappresentazione.

Da suo padre, Figaro II ha acquisito l'abilità del *meneur de jeu*¹⁰. Lo stesso Figaro II è artefice dell'intreccio nella pièce di Hyacinthe Dorvo, *Figaro ou tel père tel*

(6) Pubblicata a Parigi presso Barba l'anno terzo della Repubblica. Ad Agar accenna anche l'*Encyclopédie* alla succitata voce «serviteur».

(7) Cfr. M. LOMBARDI, *Con le mani pure*, in «Paragone Letteratura», 5-6, 1996, pp. 3-50.

(8) M. MONNIER, *Les aïeux de Figaro*, Paris, Hachette, 1868.

(9) J. P. F. LESGUILLON, *Le dernier Figaro ou Cinq journées d'un siècle*, Paris, N. Tresse, 1846.

(10) La critica più attuale ha rimesso in discussione le qualità di macchinatore o di rovesciatore delle macchine altrui del servo Figaro. Tale rimessa in discussione inficia anche il suo ruolo di protagonista della Trilogia e di conseguenza la sua funzione

*fils*¹¹: Reduce da Parigi dopo la morte del genitore, Figaro II è a Madrid. Anche lui è barbiere e come tale gode di libero accesso nella casa dove è gelosamente custodita una nuova Rosine, la bella Natalie, di cui è innamorato il nobile Alvar. Le *petit* Figaro, degno del *grand* Figaro, riesce a produrre effetti sorprendenti affinché i due giovani contrastati nel loro amore possano convolare a giuste nozze. Le astuzie infernali elaborate contro Pagine, che tiene prigioniera Natalie, si risolvono in una pace generale. Nell'anno ottavo della Repubblica, il 1799-1800, in cui la commedia è rappresentata sulle scene parigine, a Figaro si è tolta ogni intenzione rivoluzionaria. Se ne esalta invece la riuscita comica. Resta la rivoluzione morale comunque necessaria perché si possa ottenere la propria felicità contro le ingiustizie che genitori e tutori, contrari alla Legge, esercitano sui propri figli e pupilli.

Nella discendenza del barbiere oltre a un figlio, nato in un secondo momento della sua complessa vita da picaro, esiste una figlia. A lei si accenna nella prima pièce della Trilogia. La bambina è come il residuo di un passato di Figaro che resta oscuro: il personaggio non viene ripreso e sviluppato dall'autore nella sua propria *suite*. La memoria di questa creatura viene cancellata da Beaumarchais che tende sempre più a trasformare il suo personaggio in un essere luminoso da opporre a personaggi moralmente neri come Bazile o Bégearss, domestici del conte d'Almaviva. La tradizione, però, esalta la discendenza femminile di Figaro. La sua prima bambina si fonde a livello di personaggio con la figlia avuta da Suzanne dopo il matrimonio ad Aguas Frescas. Figlia anch'essa perduta e infine ritrovata. Il suo nome è Elvire, protagonista femminile del *Veuvage de Figaro ou la Fille retrouvée*¹². Nella commedia, Figaro è innamorato di Elvire non sapendo che è sua figlia. Diventato ricco, è salito economicamente nella scala sociale. Vestito e pettinato elegantemente, senza più l'abito spagnolo che lo caratterizza fin dal *Barbier*, abito che – è importante ricordarlo – non è una livrea, spasima per la ragazza. Preso dal sentimento, Figaro ha perso ogni *esprit*. Saranno le donne, Marceline e la stessa Elvire, a condurre il gioco. La *petite Figaro* è destinata a Chérubin. Con finezza psicologica e drammaturgica, Elvire, degna figlia del Figaro *meneur de jeu*, condurrà il padre all'agnizione, così che l'amore si trasformerà in affetto paterno. Figaro si è dunque sbagliato. Visto il fallimento che rimette in causa la sua fama di uomo intelligente, Bertholo (sic), suo padre lo spinge a rinunciare al nome di Figaro e ad adottare il suo (più politicamente corretto). A un anno di distanza dalla prima rappresentazione del *Mariage*, la figura del servo Figaro viene già privata delle sue potenzialità rivoluzionarie.

Nella *Fille de Figaro*¹³, la figlia di Figaro si chiamerà Aspasia, reincarnazione della greca Aspasia, la consigliera del grande Pericle. La ragazza, che lavora in un negozio di mode a Parigi, è capace di condurre un intrigo che oltre ad essere amoroso ha un significato politico: il ritorno della tirannia degli uomini sulle donne con l'arrivo di Napoleone e il consolidamento del suo potere nel Consolato. Oppositore delle oneste trame matrimoniali di Aspasia è lo stesso Primo Console che lei sfida. Alla stregua

di personaggio rivoluzionario. Solo la prima parte dell'intreccio del *Barbier* si deve infatti a Figaro, la seconda è opera di collaborazione con Almaviva. Nel *Mariage* e nella *Mère coupable*, l'intrigo è ordito sia da Figaro che dalle donne. Su questi argomenti si può leggere: S. LAMACCHIA, *Il vero Figaro o il falso factotum. Riesame del "Barbiere di Siviglia" di Rosini*, Torino, EDT, 2008. Dovremmo però aggiungere, in favore di un Figaro rivoluzionario che il barbiere, prima, e il *valet de chambre* del conte, poi, non portano certo avanti una Rivoluzione giacobina con la quale sembra ancora confusa dalla critica

la Rivoluzione francese in generale. Ricordiamo che Beaumarchais gode dell'appoggio della regina Maria Antonietta e di alcuni nobili vicini a Luigi XVI che assumono l'atteggiamento di *frondeurs* contro un sovrano che esercita il suo veto sulla rappresentazione pubblica del *Mariage*.

(11) A Paris, chez Huguette, an IX.

(12) A. CH. CAILLEAU, *Le Veuvage de Figaro ou la Fille retrouvée*, à Paris, chez Hardouin, 1785.

(13) MELESVILLE, *La fille de Figaro*, Paris, De La-combe, 1843.

del padre Figaro, sistemerà un matrimonio d'amore contro la tirannia, l'inganno, la calunnia e l'ingiustizia. Questa pièce, ennesimo frutto della figaromania sette-ottocentesca, è, rispetto alla precedente, segno della maniera in cui certa ricezione associa l'intrigo amoroso alla politica, rispetto ad altre pièces che invece depolitizzano il personaggio di Figaro e le sue imprese. È quello che avviene in *Figaro, directeur de marionnettes*¹⁴, una commedia che, da un lato, testimonia della mobilità lavorativa di un servo dell'*Ancien régime* che da valletto diviene direttore di un teatro, e, dall'altro, della sua smitizzazione come personaggio rivoluzionario. Figaro con la moglie Suzanne e la figlia Friquette è a Parigi. Si è lasciato alle spalle Aguas Frescas. Verso i suoi successi nel castello degli Almaviva Suzanne ha solo parole di oscura condanna. Del Figaro del *Mariage* resta solo il riferimento metafisico all'uomo marionetta i cui fili sono retti dal destino (V, 3), nonché il suo modo di affrontare la vita e i suoi duri cambiamenti consolandosi col canto. Dal servo Figaro del *Barbier* e del *Mariage*, il Figaro che da *valet de chambre* è divenuto marionettaio, riprende la filosofia del *bonheur*. Quanto al canto, sembra che Figaro non faccia che ricorrere per confortarsi a uno dei suoi antichi mestieri: il cantante di strada, che Vanderbuch e Sardou¹⁵ includono tra i lavori svolti dal valletto prima che entrasse al servizio di Almaviva.

Altri antenati

Nel suo giardino presso la Bastiglia¹⁶, Beaumarchais, all'apice della sua carriera dai mille mestieri e della sua ricchezza, rende omaggio a personaggi che non sono soltanto sue controfigure ma anche alter ego del servo Figaro. L'omaggio è reso a Platone (Figaro è valletto rivoluzionario perché pensa e dialoga), al gladiatore che coraggiosamente lotta per la sua vita e per divertire il pubblico, allo schiavo che non parla ma danza e suona (la danza e il canto sono una delle armi rivoluzionarie di Figaro), a Voltaire, che ha trasformato la spada dell'antico cavaliere raddrizzatorti in penna contro gli abusi, e ad Amore, la cui presenza in quell'eliso parigino riassume la filosofia di Beaumarchais, ma anche quella del servo Figaro, alla ricerca del *bonheur*, altro aspetto moralmente rivoluzionario che caratterizza il nostro servo.

Alla determinazione degli antenati letterari, e più specificamente teatrali, del valletto Figaro si è rivolta molta critica¹⁷: da Menandro a Plauto e Terenzio, da Machiavelli a Molière fino a Regnard, Lesage e Marivaux, per citarne solo alcuni, si sono

(14) La pièce è pubblicata a Parigi, chez Har-
dounin, nel 1785 dopo essere stata rappresentata il
31 dicembre 1784.

(15) E. VANDERBURCH - V. SARDOU, *Les premières
armes de Figaro*, Paris, Librairie Théâtrale, 1839.
La pièce illustra bene la mobilità a cui è costretto il
Terzo Stato per sopravvivere, soprattutto nella gra-
ve crisi economica fra il 1770 e il 1790.

(16) M. LOMBARDI, *Lo schiavo. Il doppio in Beau-
marchais*, in «Quaderni di Psiche», Milano, RED,
1990, pp. 112-129; e Voltaire nel «romanzo familia-
re» di Beaumarchais, in *Echi di memoria. Scritti di
varia filologia, critica e linguistica in onore di Gior-
gio Chiarini*, Firenze, Alinea, 1998, pp. 379-393.

(17) Fra i tanti titoli citiamo solo: L. CELLER, *Les
valets au théâtre*, Paris, J. Baur, 1875; J. EMELINA,
*Les Valets et les Servantes dans le théâtre comique en
France de 1610 à 1700*, Cannes, C.E.L., Grenoble,
PUG, 1975; Y. MORAUD, *La conquête de la liberté
de Scapin à Figaro*, Paris, PUF, 1981; C. DUMAS, *Du
Gracioso au valet comique. Contribution à la com-*

position de deux dramaturgies (1610-1660), Paris,
Champion, 2004. Il *gracioso* è agente dell'intrigo
come il Figaro del primo atto del *Barbier*. Altri-
menti può esserne co-protagonista (come accade a
Figaro nel *Mariage* e nella *Mère coupable*). Antenati
del *gracioso* e del *valet* francese sono sia gli schiavi
plautini, *meneurs de jeu*, pieni di iattanza, burleschi
nel linguaggio, artefici di stratagemmi, sia gli zanni
Arlecchino e Brighella, nonché i Buffoni di corte
(cfr. il Moron della *Princesse d'Elide* molieriana). Il
gracioso Caramanchel annuncia Figaro nella nar-
razione monologante della propria autobiografia. Il
gracioso è prima di tutto un essere di linguaggio
(come Figaro). Nemico dell'ipocrisia, può anche
criticare i disordini morali del padrone. Quanto
a Arlecchino, sorta di Figaro dimidiato, anche lui
fa la morale al padrone (cfr. *Le Prince travesti* di
Marivaux). Sui legami fra Arlecchino e Figaro, l'u-
no Doppio dell'altro, si legga la commedia di D.
A. VENDOSME, *L'ami du Tiers ou Figaro journaliste*
Paris, Morard et Chapeau, 1790.

individuati i prestiti di Beaumarchais¹⁸. Rispetto a questi antenati, Figaro è il primo valletto che è in pieno possesso di qualità umane, non solo drammaturgicamente comiche ma anche serie e drammatiche, che sono assenti o non meglio sviluppate in altri *valets*¹⁹.

Regnard e Lesage avevano portato in scena servi eminentemente disonesti. Il Figaro di Beaumarchais non ha la funzione di valletto *vedette* come i vari Crispin, Frontin che incarnano la lotta di "classe" già in marcia nei servitori che nella realtà della storia e della società francesi divengono finanzieri realizzando la «mobilità verticale» che darà vita al fenomeno dei *valets parvenus*. Anche se in chiave scherzosa, l'onestà del servo Figaro nei confronti del padrone (il conte d'Almaviva del *Mariage* e della *Mère coupable*), è la morale di fondo della pièce *Le voyage de Figaro*²⁰. Il valletto non cerca la sua promozione economica, politica e sociale, anzi salva il proprio *maître* dalla schiavitù. Nella commedia il corsaro algerino Ali ha fatto prigionieri tutti i personaggi del *Mariage*. Il corsaro è sedotto dalla parola gaia ed eloquente di Figaro e lo prende a ben volere. Per questo viene da lui designato buffone di corte. La sua ascesa culmina nella nomina a vizir. Grazie a questo incarico fa liberare il conte e i suoi, compresa naturalmente Suzanne. Artefice dell'intrigo che porta tutti alla salvezza e a riprendere il mare, Figaro fa la morale al suo padrone che lo aveva maltrattato. L'*humanitas* menandrea è alla base del suo comportamento.

Pochi mesi dopo la rappresentazione del *Mariage* la commedia mette in luce come il personaggio di Figaro non venga interpretato come un rivoluzionario giacobino, ma essenzialmente come un moralista rivoluzionario. Ma la Rivoluzione ha i suoi fondamenti politici proprio nell'etica. Come nove anni dopo dirà D'Antilly: «La Révolution étant le passage de la corruption aux mœurs, tout ouvrage de morale est, de fait, un ouvrage révolutionnaire»²¹.

Avventure rivoluzionarie

La morale rivoluzionaria del *Barbier* e del *Mariage* si condensa nelle famose battute rivolte da Figaro al conte²². Sono le battute brevi, efficaci, pungenti come una lancetta da salassi, sulle quali si impunta per anni la censura compresa quella del re in persona²³.

(18) Vedi, ad esempio, il fondamentale E. GIUDICI, *Beaumarchais nel suo e nel nostro tempo. Le Barbier de Séville*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.

(19) Cfr. M. RIBARIC DEMERS, *Le valet et la sou-brette de Molière à la Révolution*, Paris, Nizet, 1970.

(20) Comédie en deux actes et en prose pour servir de Suite au *Mariage*, l'an 1785, au Pays de la liberté rue de la Vérité, scritta da FESTIVAL DE BRABAN. Invece il "lato oscuro" del servo è ben evidenziato dalla commedia *L'Emprisonnement de Figaro* par un auteur de Bordeaux, s.l., s.n., 1785. Anche la commedia di R. MARTELLY, *Les deux Figaro* (Paris, l'an quatrième) e il libretto relativo giocano sulla duplicità del *valet*.

(21) B. D'ANTILLY, *La prise de Toulon par les Français*, à Paris, chez Huet, an II, p. VII.

(22) «Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres dignes d'être valets?»; «Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer»; «[...] et puis dansez, Monseigneur»; Le Comte: «Les do-

mestiques ici... sont plus longs à s'habiller que les maîtres» Figaro: «C'est qu'ils n'ont point de valets pour les aider»; «De l'esprit pour s'avancer? Monseigneur se rit du mien. Médiocre et rampant; et l'on arrive à tout»; «Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus», ecc.

(23) S. Lamacchia (*Il vero Figaro...* cit.) ha ridimensionato la portata rivoluzionaria delle celebri affermazioni di Danton, Napoleone e Madame Campan relative alla forza rivoluzionaria del *Mariage*. Gli interventi censori e la conseguente ri-messa a punto del testo ci introducono in un intrico labirintico di cui G. Kahn ha cercato di trovare il bandolo studiando le varianti della pièce: cfr. la sua edizione critica del *Mariage* edita dalla Voltaire Foundation nel 2002. Il Figaro delle rappresentazioni private si intreccia con il Figaro delle rappresentazioni pubbliche e con il Figaro degli attori e del pubblico (che interagiva con gli attori) nonché con il Figaro delle letture fatte da Beaumarchais in certi ambienti pari-

Le critiche di varia provenienza avevano causato nel 1775 la caduta del *Barbier* in cinque atti dove il servo Figaro appariva portavoce dei contrasti dell'autore con la giustizia. Allegerito il testo dalle pesantezze auto(bio)grafiche, ridotto a quattro atti, la pièce trionfa una volta trasformata da commedia – in parte polemica, alla stregua di un pamphlet – in una vicenda essenzialmente amorosa e scherzosa (compresa la critica di Bartholo agli Enciclopedisti). La *Lettre modérée* scritta da Beaumarchais come *captatio benevolentiae* nei confronti del pubblico è chiara in questo senso. Nella *Lettre* si disegna già l'intera Trilogia che, com'è noto, sarà terminata anni dopo. Ma vi si annuncia anche il *Tarare*. Il *Tarare*, come accennato, è una riscrittura del *Mariage* dove il valletto Figaro, un Figaro principalmente serio, ha il nome di Tarare, servosoldato del tiranno Atar che lo odia perché è felice e amato. Condannato segretamente a morte, riuscirà a salvarsi travestendosi da schiavo negro. Tarare, con l'aiuto di un altro servo, Calpigi, e della schiava Spinette, potrà evitare che Atar disonori Astasie. Intanto una rivolta contro Atar in difesa di Tarare viene soffocata da quest'ultimo che pubblicamente dichiara la sua fedeltà al sovrano. Questi sopraffatto dalle circostanze, si uccide. Il popolo e l'esercito acclamano Tarare loro re. Tarare accetta la nomina perché decisa a furor di popolo. Terrà con sé, insieme alla corona, le catene della sua schiavitù che gli ricorderanno sempre le proprie origini. Attacco contro gli abusi anche sessuali della tirannia, e contro l'ipocrisia della religione che sostiene i tiranni, la pièce propugna una monarchia illuminata. La rivolta non porta all'uccisione del re, ma al suicidio del tiranno. L'Edipo rivoluzionario è risolto con l'auto-eliminazione del Re-Padre negativo. La pièce rivela l'ideologia di Tarare-Figaro-Beaumarchais anche in mezzo agli eventi della Rivoluzione che seguirà di lì a poco: siamo nel 1787. Il 3 agosto del 1790 l'opera si concluderà con la solenne cerimonia dell'incoronazione di Tarare, un uomo del popolo non giacobino ma filo-monarchico. Siamo di fronte a un'ennesima formazione di compromesso tipica di Beaumarchais in cui lo scrittore vuole fare tutti contenti in politica come a teatro. La *Réponse de l'auteur au Comité de l'Opéra*, datata 10 agosto 1790²⁴, chiarifica la posizione assunta dallo scrittore a questa altezza cronologica. Pierre-Augustin vi difende da un lato la libertà e dall'altro la sua fedeltà al re; sostiene il riscatto dei negri in quanto creature umane da rendere *heureux*, ma non promuove la fine della schiavitù; si giustifica sul divorzio che Spinette chiede perché stanca del marito. Dalla *Réponse* si evince che l'autore parla attraverso il suo personaggio. Secondo lo spirito di Pierre-Augustin la sua Rivoluzione di compromesso vuole realizzarsi seguendo un tempo musicale *moderato*. La *Réponse* manifesta senz'altro l'implicazione dello scrittore, delle sue opere e dei suoi personaggi all'interno del movimento rivoluzionario. In questa prospettiva, si deve forse allo stesso Beaumarchais la trasformazione a posteriori del ciclo del servitore (la Trilogia) da uno scandalo sessuale (ritorno allo *jus primae noctis*; ambiguità erotica di Chérubin; baci, abbracci, toccamenti; scambi di partner; frasi a doppio senso...), così come lo aveva pressoché definito a Luigi XVI il conte d'Artois, in uno scandalo

gini da conquistare alla propria causa. Il Figaro che ci è stato consegnato dalla Storia e dai manoscritti è sostanzialmente derivazione di una formazione di compromesso. In piena Restaurazione il giornale di opposizione «Figaro» mette, al contrario, in valore il carattere rivoluzionario del *valet* di Almaviva e della sua parola (cfr. *L'ancien Figaro. Études satyriques. Bigarrures, coups de lancette, nouvelles à la main. Extraits du Figaro de la Restauration*, a cura di E. GABORIAU, Paris, E. Dentu, 1861). Tale interpretazione rivoluzionaria propria di certa ricezione è confermata dalla *brochure* pubblicata a Parigi nel

1820 che dà conto delle mutilazioni censorie subite dal *Mariage* nell'*Ancien régime*, sotto Napoleone e nel corso della Restaurazione nonché della richiesta pressante da parte del pubblico di quegli anni rivolta anche agli interpreti di ristabilire nel corso della rappresentazione il testo originario (cfr. *De la dernière représentation du Mariage de Figaro au Théâtre Français le jeudi 2 novembre 1820 ou Histoire de ses mutilations depuis sa naissance jusqu'à nos jours*).

(24) In BEAUMARCHAIS, *Œuvres* cit., pp. 1172-1175.

rivoluzionario. Ancora nel 1791 al Théâtre du Marais nella cui costruzione si sarebbero impiegate significativamente le pietre della Bastiglia, la Trilogia viene rappresentata con continuità suscitando le reazioni contrarie di alcuni giornali opposti a Beaumarchais²⁵. Dietro queste reiterate messe in scena propagandistiche si celerebbe l'eminenza grigia dell'autore, promotore di se stesso come rivoluzionario moderato filo-monarchico (Re-Padre *vs* Re-Padrone) *ante litteram*: il servo Figaro appare, in effetti, nelle *rêveries* del cappello da notte di Pierre-Augustin molto precocemente, agli inizi degli anni '70.

La critica più recente, come abbiamo detto, tende a vedere soprattutto nel *Barbier* e nel *Mariage* due capolavori di drammaturgia senza eccessivi risvolti politici. Le rappresentazioni operistiche²⁶ dei due capolavori in aree geografiche e in contesti politici non sospetti da un punto di vista rivoluzionario, la Russia per Paisiello, l'Austria per Mozart, Roma per Rossini dimostrerebbero l'estraneità delle pièces di Beaumarchais dal pensiero della Rivoluzione, intendendo, se non interpretiamo male, per Rivoluzione solo quella repubblicana e più specificamente giacobina.

Beaumarchais distingue bene Figaro dagli altri servi appartenenti alla *domesticité* del conte. C'è nei loro confronti una superiorità che gli viene dalla vicinanza-amicizia con il padrone: è suo *valet de chambre* nel *Mariage*. Il resto dei domestici è vile nel comportamento come nel linguaggio, un linguaggio che questi servitori non sanno usare, anche se, talvolta, alla stregua di Antonio nel *Mariage*, possono fare in *patois* allusioni all'illegittimo comportamento sessuale del conte. I domestici del castello e i contadini sono una *troupe* che il servo Figaro sa muovere in suo favore per agire su Almaviva. Figaro ha questa dote: in ciò si può leggere il suo eventuale, moderato, giacobinismo.

Più che i due capolavori rispettivamente comico e *dramique* del *Barbier* e del *Mariage* è forse il dramma nero della *Mère coupable* che ci permette di trovare indizi di contenuti più rivoluzionari nella drammaturgia di Beaumarchais che avranno un seguito, un'influenza. *La Mère coupable* è intitolata anche *L'autre Tartuffe*. L'altro Tartuffe è il servo del conte d'Almaviva, il perfido Bégearss, anagramma di un avvocato nemico di Beaumarchais in uno dei suoi processi, incarnazione dell'ipocrisia e del male che irrompe nella casa parigina del conte. Il tempo della pièce è quello della Rivoluzione. La *première* del dramma è del 1792.

L'autore si colloca sulla scia di Molière, autore considerato rivoluzionario: è stato il buffone di corte che ha saputo dire la verità al principe (Luigi XIV) svelando l'ipocrisia che lo circondava e in particolare l'ipocrisia religiosa. La *haute comédie* morale del Poquelin ritrova nel tempo rivoluzionario tutta la sua scandalosa potenza critica anticlericale. La ricezione assocerà Bégearss a Tartuffe e proietterà la sua ombra sul Bazile del *Barbier* e del *Mariage*, uomo legato alla chiesa, domestico della casa del conte ma che si distingue da Figaro per i comportamenti bassamente servili. Bazile è il Doppio di Figaro; rappresenta tutto ciò che Figaro, disperato, è qualche volta tentato di essere, ma che rifiuta di essere. È il servo che tradisce il proprio padrone, anzi arriva, di nascosto, ad aggredirlo per derubarlo insieme ad altri servi, premonizione sanguinosa di una certa Rivoluzione. L'aggressione a mano armata avviene in *Le lendemain des noces ou à quelque chose le malheur est bon*²⁷.

(25) Ringrazio Barbara Innocenti, specialista della Rivoluzione francese, per questa informazione documentaria.

(26) S. LAMACCHIA, *Il vero Figaro...* cit.

(27) *Comédie en deux actes et en prose Suite du Mariage*, à Paris, chez Cailleau, 1787.

Morte

Nel *Testamento di Figaro*²⁸ l'altro Tartufo è Basilio. È al suo oppositore di sempre che Figaro, deciso ad abbandonare il mondo che lo ha deluso per ritirarsi in solitudine, lascia nel proprio testamento l'eredità malefica che apparteneva al servo di Molière. Da ora in poi i Tartufi della Storia si dovranno chiamare tutti Basilio.

In Francia, sarà la setta dei Bazile a uccidere il servo Figaro nella sua versione nettamente anticlericale d'ispirazione molieriana. Nel dramma di Rosier²⁹, Bazile è, a Siviglia, accolito di Torrido, procuratore fiscale dell'Inquisizione. Ancora domestico al servizio degli Almaviva, Basile (sic) trama con Torrido perché il conte e Figaro siano arrestati: il primo per avere sovvenzionato i libelli rivoluzionari scritti dal secondo. Il padrone e il suo valletto sono sostenitori in Spagna, sembra, di una politica antireazionaria che eviti però gli eccidi del Terrore. Torrido fa arrestare Figaro dimostrando che agire ha più efficacia del parlare di cui il valletto del conte è notoriamente maestro. Una rivolta contro l'Inquisitore e la sua congrega raggiunge le stanze del palazzo-prigione in cui vive. Pietro, figlio di Figaro (o del suo alter ego, il conte, e di Suzanne?), pugnala Torrido al cuore. Figaro liberato dalla prigione viene condotto davanti al procuratore morente che gli chiede per pietà di avvicinarsi. A quel punto Figaro gli si avvicina senza sospetto. Torrido estrae dal petto il pugnale con il quale era stato colpito e trafigge a suo volta Figaro causandone la morte. Ma, anche se ormai morto, Figaro sopravvive in Pietro e nei giovani delle barricate del 1830 e del 1848.

MARCO LOMBARDI

(28) Milano, Pietro Manzoni, 1843.

(29) M. ROSIER, *La mort de Figaro*, Paris, Paulin, 1833.

Figura 1