«Tout ouvrage de morale est, de fait, un ouvrage révolutionnaire...». Riflessi di 'realtà' nelle arlequinades del teatro della Rivoluzione

Barbara Innocenti

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3290>

DOI: 10.4000/studifrancesi.3290

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 aprile 2013

Paginazione: 111-122

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Barbara Innocenti, « «Tout ouvrage de morale est, de fait, un ouvrage révolutionnaire...». Riflessi di 'realtà' nelle arlequinades del teatro della Rivoluzione », *Studi Francesi* [Online], 169 (LVII | I) | 2013, online dal 30 novembre 2015, consultato il 18 settembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3290> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3290>

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

*«Tout ouvrage de morale est, de fait,
un ouvrage révolutionnaire...».*
*Riflessi di 'realtà' nelle arlequinades
del teatro della Rivoluzione*

Riassunto

Nel presente contributo ci si muove alla ricerca di quei 'riflessi di realtà' politico-sociale presenti in alcune *arlequinades* degli anni 1789-1814. Abbandonato il ruolo tradizionale, Arlecchino viene presentato nelle *pièces* prese in considerazione nell'inedita veste di 'cittadino' consapevole dei propri diritti e dei propri doveri, perfettamente inserito in una società in continua e rapida evoluzione, guidata da ideali che furono costantemente messi alla prova degli avvenimenti. Patriota *enragé* o suddito disincantato, l'Arlecchino rivoluzionario e imperiale porta, appunto, in sé i 'riflessi' delle speranze e delle disillusioni di un'epoca unica nella storia dell'umanità.

1. *Le arlequinades, pièces 'politiche' del repertorio rivoluzionario*

Nell'intervento introduttivo agli Atti del Convegno di Studi vicentino sul Teatro e la Rivoluzione francese, Mario Richter si proponeva di superare quello che egli definiva il «diaframma critico negativo e deformante»¹ che si era interposto nel tempo fra noi e la produzione drammatica rivoluzionaria partendo da una riconsiderazione preliminare del rapporto fra teatro e politica:

Il problema fondamentale del nostro incontro mi pare si dovrebbe dunque formulare in un duplice interrogativo: 1 – in che misura la Rivoluzione (evento politico) ha inciso sulla trasformazione del teatro? 2 – in quale misura il teatro (evento artistico) – che prosegue in Francia una sua gloriosa tradizione – ha preparato, ha contribuito a creare le condizioni favorevoli alla Rivoluzione e ne è anche stato una delle forze trainanti? L'interrogativo potrebbe anche essere posto e completato in quest'altra forma: fino a che punto, durante la Rivoluzione, è teatrale la politica e, inversamente, fino a che punto è politico il teatro?²

L'ultimo quesito, in particolare, necessitava di nuove risposte. Troppo spesso infatti gli studiosi ottocenteschi e primo-novecenteschi che si erano avvicinati alla comprensione del teatro dell'epoca si erano affrettati a qualificarlo come un fenomeno ininteressante, senza valore drammaturgico, e questo proprio a causa di quello strettissimo rapporto tra produzione teatrale e politica che caratterizzava, nella loro ottica, l'intero repertorio rivoluzionario³. Giudicato frutto di un meticcio generatosi dall'incontro fra finzione teatrale e realtà storica, il mondo drammatico del periodo è stato a lungo privato della sua stessa essenza, e cioè della sua capacità di essere altro dalla Storia che rappresentava e nell'ambito della quale era stato creato. Seguendo il punto di vista di chi, nel tempo, aveva affermato l'esistenza di una perfetta corrispondenza tra produzione spettacolare e avvenimenti politici e sociali, era inutile

(1) M. RICHTER, *Introduzione*, in *Il Teatro e la Rivoluzione francese*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 14-15-16 settembre 1989, Vicenza, Accademia Olimpica di Vicenza, 1991, p. 12.

(2) *Ibid.*

(3) Cfr. ad esempio H. WELSCHINGER, *Le Théâtre de la Révolution*, Paris, Charavay frères, 1881, pp. 5-7.

addentrarsi nella comprensione e nel recupero della rappresentazione scenica, se non a titolo di semplice curiosità: tanto valeva dedicarsi allo studio della Storia, che il teatro rivoluzionario semplicemente rispecchiava e da cui era stato prima inglobato ed infine definitivamente annullato.

Rinati in seguito ai festeggiamenti legati al bicentenario della Rivoluzione, gli studi più recenti⁴ sul teatro dell'epoca si sono concentrati in modo particolare proprio sulla rivalutazione di quello stretto rapporto fra scena e politica che era stato giudicato in modo fortemente negativo dalla critica dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento⁵. Varie sono state le questioni sollevate nei saggi che sono stati prodotti in tempi recenti, tutti (o quasi) volti a restituire l'immagine di una produzione spettacolare 'complessa', non riconducibile all'opinione (avanzata negli anni precedenti) che essa fosse esclusivamente funzionale ad una propaganda politica messa coscientemente in atto dalle varie istituzioni (Assemblea Nazionale, Convenzione, ecc.). Tuttavia, l'idea di un teatro essenzialmente «riproduttore di avvenimenti storici, [...] fatto di manifestanti e per i manifestanti del giorno e gli spettatori della sera»⁶ non è del tutto decaduta. Essa continua (impropriamente, a nostro avviso) ad essere proposta in relazione ad un repertorio spettacolare che è ben più complesso e che non è cernibile utilizzando un'unica chiave di lettura, sia essa 'drammaturgica' o 'politica'⁷. Posti al centro del Mondo Nuovo fin dall'indomani della presa della Bastiglia, i «nouveaux théâtres sortis de la terre à la voix de la liberté»⁸ partecipano alla costruzione della società rivoluzionaria e ne recepiscono gli impulsi provenienti da più parti. Si viene così a creare una complessa interrelazione fra produzione spettacolare e 'politica', che non si esaurisce né si identifica esclusivamente nel concetto di teatro di propaganda. Ben più complesso è il legame che si instaura tra scena e 'realtà': un legame indubbiamente molto stretto ma non univoco (per cui le opere drammatiche dell'epoca non sono semplici 'specchi' degli eventi che rappresentano), bensì multiforme ed in parte sfuggente se non si tiene conto della formazione e dell'influenza di quella che è stata definita la 'mentalità rivoluzionaria'⁹. Concetto-chiave per la nuova generazione di storici della Rivoluzione, lo

(4) Cfr., fra gli altri, *La Scène bâtarde: entre Lumières et Romantisme*, PH. BOURDIN et G. LOUBINOX (éds.), Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005; *Les Arts de la scène et la Révolution française*, PH. BOURDIN et G. LOUBINOX (éds.), Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011; P. FRANTZ, *Marie Joseph Chénier, la tragédie en quête de politique. Le Travail des Lumières*, Paris, Champion, 2002; P. FRANTZ, *Rire et théâtre carnavalesques pendant la Révolution*, in «Dix-huitième Siècle», 32, 2000, pp. 291-306; P. FRANTZ - M. SAJOUS D'ORIA, *Le Siècle des théâtres: salles et scènes en France, 1748-1807*, Paris, Bordas, 1999; A. TISSIER, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution, répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 1992-2002, 2 vol.

(5) Si pensi, solo per citarne alcuni, agli studi di E. JAUFFRET, *Le Théâtre révolutionnaire (1788-1799)*, Paris, Furne, Jouvett et C.ie, 1869; L. PETIT DE JULLEVILLE, *Le Théâtre en France: histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Colin, 1889; P. ESTREE, *Le Théâtre sous la Terreur: théâtre de la peur (1793-1794)*, Paris, Emile-Paul frères, 1913.

(6) G. TRISOLINI, *Il Teatro della Rivoluzione: considerazioni e testi*, Ravenna, Longo, 1984, p. 23.

(7) Si confrontino le opinioni espresse da Mar-

tial Poirson nella prefazione a *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, a cura di M. POIRSON, Paris, Desjonquères, 2008, che si esprime a favore di una 'irriducibilità' del repertorio rivoluzionario ad una unica griglia di lettura, proprio in virtù della sua 'complessità' drammaturgica, storica, sociale e politica.

(8) A.-F. FOURCROY, *Discours sur l'état actuel des sciences et des arts dans la République française*, prononcé à l'ouverture du Lycée des Arts le dimanche 7 avril 1793, l'an second de la République, Paris, de l'Imprimerie de C.F. Patris, an II, p. 16. Le parole di Fourcroy facevano naturalmente riferimento alla legge del 13 gennaio 1791 con la quale si autorizzava «tout citoyen à élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tout genre».

(9) Portato avanti in particolar modo da Michel Vovelle, il concetto di mentalità rivoluzionaria è giudicato fondamentale da numerosi esponenti della nuova generazione di storici della Rivoluzione, che si muovono, come ci ricorda Michael Rapport, in ottica interdisciplinare (cfr. M. RAPPORT, *Nationality and Citizenship in Revolutionary France*, Oxford, Clarendon Press, 2000, p. 11). L'affermazione del ruolo fondamentale che la ricostruzione del concetto di mentalità rivoluzionaria deve rivestire all'interno degli studi storici è ribadita ad esempio

studio ed il tentativo di ricostruzione della mentalità rivoluzionaria (che richiede uno sforzo di immersione in tutti quegli elementi che Mercier aveva definito «infiniments petits»¹⁰) può, a parer nostro, rivelarsi fondamentale non solo per riuscire a comprendere le intime motivazioni di avvenimenti storico-politici ma anche per poter definire l'insieme di meccanismi che regolano, a vari livelli, il mondo teatrale rivoluzionario; un mondo inserito in una società che, all'indomani degli avvenimenti del luglio del 1789, si riorganizza su nuove basi e ha nuovi ideali.

Facendosi propagatori e nello stesso tempo 'ricettori' dei nuovi principi (quelli fondamentali di libertà, uguaglianza e fraternità, ma anche quelli che tendevano verso l'adozione di una condotta pubblica e privata sempre più improntata alla correttezza morale e civica) i direttori delle sale cominciarono a proporre nei loro teatri sia *pièces* 'di stretta attualità', sia opere dell'antico regime che erano giudicate meritevoli di essere 'recuperate'¹¹ in virtù del loro contenuto 'rivoluzionario'. Ma quali erano le caratteristiche che doveva possedere una *pièce* per poter essere pienamente considerata, nell'ottica degli uomini del tempo, un'opera 'rivoluzionaria'? Fra le molte opinioni che, nel corso degli anni, circolarono sull'argomento, una delle più convincenti fu senza dubbio quella espressa da D'Antilly nell'*Avant-Propos* a *La Prise de Toulon par les Français*¹². Soffermendosi brevemente sul concetto di teatro rivoluzionario, il drammaturgo affermò: «La Révolution étant le passage de la corruption aux mœurs, tout ouvrage de morale est, de fait, un ouvrage révolutionnaire»¹³. La definizione si rivelò di particolare efficacia perché andava ad inglobare non solo le opere contemporanee e del passato che in qualche modo si facevano carico dei nuovi ideali, ma inglobava in sé anche il concetto di 'teatro politico'. È utile infatti ricordare che il concetto di politica, nel Settecento, non era dissociato da quello di etica, come ci ricorda Marc Belissa in uno dei suoi studi:

Pour la plupart des philosophes des Lumières et des révolutionnaires, le politique est le champ global des relations de droit entre les hommes. Il ne se distingue pas de la morale [...]; la classification des catégories du politique est encore floue, elle hésite à rompre avec la conception globale de la philosophie¹⁴.

Applicata all'ambito teatrale, la concezione di una politica che abbraccia il campo della morale fa decadere alcune delle preoccupazioni di quegli studiosi che con-

anche da Marc Belissa, il quale sostiene che pour «élaborer un vrai travail de critique et mettre à jour les rapports entre les théories et pratiques, il faut évidemment partir de ce que les hommes de ce temps pensaient d'eux-mêmes», M. BELISSA, *Fraternité universelle et intérêt national (1713-1795)*, Paris, Kimé, 1998, p. 11.

(10) L.-S. MERCIER, *Le Nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 883. Con l'espressione «infiniment petits» Mercier si riferiva a quegli elementi 'disparati' (il ruolo della moda e dei riti, della produzione artigianale, delle *affiches*, della produzione letteraria, del teatro, ecc.) ai quali lo storico futuro avrebbe dovuto necessariamente porre attenzione per poter pienamente comprendere la società rivoluzionaria.

(11) La produzione drammatica precedente non venne né bandita, né rifiutata in blocco dagli uomini della rivoluzione. Liberato, come si è detto, dal predominio dell'aristocrazia teatrale, il repertorio di antico regime fu passato al setaccio, alla ricerca di eventuali 'luci' che avrebbero potuto brillare nelle

sale del Mondo Nuovo, finalmente frequentate da membri di tutte le classi sociali. L'azione di 'recupero' si concretizzò, spesso, in un'opera di riscrittura 'attualizzante', funzionale alla messa in rilievo del 'vero' significato del testo che si supponeva fosse stato occultato da una sorta di 'autocensura' operata dagli stessi autori delle *pièces* o da censori veri e propri, al servizio degli ordini privilegiati. Ricordiamo in proposito il successo che ottennero in quegli anni le *pièces* di Molière, stimato un rivoluzionario *ante litteram* costretto a celare i suoi 'veri' ideali: cfr. «Révolutions de Paris», n. 74, seconde année de la liberté française, sixième trimestre, détails du 4 au 11 décembre 1790, pp. 457-458.

(12) B. D'ANTILLY, *La Prise de Toulon par les Français*, opéra en trois actes, mêlés de prose, de vers et de chants, représenté l'an deuxième de la République, à Paris, chez Huet, an II.

(13) *Ibid.*, p. VII.

(14) M. BELISSA, *Fraternité universelle et intérêt national*, cit., pp. 12-13.

siderano tutt'oggi un'anomalia la presenza nel repertorio dell'epoca di pièces prive di preoccupazioni politiche o tratte dai repertori dei secoli precedenti¹⁵. Ora, se agli occhi dei rivoluzionari l'idea di morale e politica si trova spesso a coincidere, sono da considerarsi espressive della mentalità rivoluzionaria sia le opere incentrate in modo predominante su questioni legislative (si pensi alle cosiddette *pièces à décret*¹⁶) sia quelle portatrici di valori etici lontani dalla nostra idea di politica, magari veicolati da personaggi appartenenti alla tradizione del teatro della Foire o della Commedia dell'Arte. Finalmente sottratti all'influenza di quel dispotismo teatrale che a più riprese li aveva costretti al 'mutismo'¹⁷, essi avevano riacquisito pienamente il diritto di parola. Proprio come i membri del Mondo Nuovo (che dopo la presa della Bastiglia avevano potuto finalmente gridare al mondo intero quali fossero i diritti irrinunciabili di tutti gli esseri umani) molti dei personaggi che avevano calcato il palcoscenico dei teatri della Fiera o dei *Boulevards* (Arlecchino per primo), potevano adesso finalmente esprimere le loro 'verità': delle verità 'velate' da quel mantello di *gaîté* considerato tipico del 'carattere nazionale' francese, ma non per questo meno espressive di principi 'politici'.

«Appelez-moi le citoyen Arlequin...»¹⁸

In una commedia composta nel 1793 dal titolo *Le Mariage du Vaudeville et de la Morale*¹⁹ il drammaturgo Pius proponeva un inedito matrimonio fra due personificazioni: quella del Vaudeville, di cui ripercorreva le tappe della vita (dalla nascita alla crescita)²⁰ e quella della Morale, presentata sotto le spoglie di una bellissima donna corteggiata da molti uomini valorosi e meritevoli, ma non completamente degni di conquistare il cuore. L'improbabile unione veniva favorita da due personaggi: Michaud, degno uomo del popolo (che incarnava gli spettatori rivoluzionari) e Arlecchino, servo e amico del Vaudeville. Affascinato a prima vista dall'aspetto della Morale, Arlecchino esorta l'amico e padrone a chiederne la mano, ma non prima di avere ascoltato l'opinione di Michaud:

(15) Cfr. in particolare E. KENNEDY, M.-L. NETTER, J. MC GREGOR, M. OLSEN, *Theatre, Opera and Audiences in revolutionary Paris: Analysis and Repertory*, Westport, Greenwood Press, 1996.

(16) Ci riferiamo con questo termine alle pièces che prendono spunto da un decreto promulgato dai vari organi legislativi rivoluzionari, che viene menzionato in scena dai vari personaggi. Esempi di questo tipo di opere sono rappresentati dal *tableau patriotique* di Rézicourt, *Les Vrais Sans-culottes ou l'Hospitalité républicaine* (an II), il cui *plot* ruota intorno agli effetti del decreto, promosso alla fine del 1793, concernente la raccolta e la pubblicazione delle azioni eroiche e virtuose compiute dai cittadini francesi e la commedia di Dorvigny intitolata *La Parfaite Égalité ou les Tu et les Toi* (an III) che porta in scena la legge relativa al *tutoiement* obbligatorio.

(17) Il riferimento è qui naturalmente alle varie *entraves* poste nel tempo dagli attori dei teatri privilegiati alle produzioni dei teatri della Foire, in cui gli attori potevano esprimersi solo con l'ausilio di gesti e di cartelli o con il ricorso a un linguaggio incomprensibile. Cfr. in particolare: A. MAURICE, *Les Théâtres de la Foire (1660-1789)*, Paris, Hachette, 1900 e N.-M. BERNARDIN, *La Comédie Italienne en France et les théâtres de la Foire et du Boulevard*

(1750-1791), Paris, Editions de la Revue Bleue, 1902.

(18) La battuta è pronunciata da Gilles nella pièce di L.-B. Picard *Arlequin friand*, comédie-parade en un acte, en prose, mêlée de vaudevilles, représentée pour la première fois sur le Théâtre du Vaudeville au mois de mars 1793, an II de la République française, à Paris, chez la citoyenne Toubon, 1793 (Sc. III, p. 10).

(19) A. PIUS, *Le Mariage du Vaudeville et de la Morale*, comédie en un acte, en vers, mêlée de vaudevilles, à Paris, chez le Libraire du Théâtre du Vaudeville et à l'Imprimerie, rue des Droits de l'Homme, an II.

(20) «Toujours chantant / toujours dansant / Dès le berceau je fus errant / Tantôt dévot, tantôt galant / Parfois badin, parfois méchant; / Les troubadours, de terre en terre / Me conduisaient par la lizière / Ah! Ah! vraiment, / Combien j'ai marché, quoiqu'enfant! / On m'a vu, quand je fus plus grand / Dans les guinguettes en me grisant. / Puis, à la Foire Saint-Laurent, / De terme en terme dénichant; / Puis chez la troupe Italienne / Courant, trottant de scène en scène: / Ah! Ah! vraiment / Combien j'ai marché, quoiqu'enfant!» (Sc. I, p. 3).

MICHAUD (*au Vaudeville*):

La Morale aimerait votre joyeux visage...
[...] Je dis que la Morale aimerait votre humeur,
Et qu'unis par la même ardeur,
Vous auriez, tandis qu'elle touche,
L'art d'égayer le spectateur...
La vertu que par elle on aurait dans le cœur
Par vous, en même temps, on l'aurait à la bouche.
Mais elle s'avance à pas lents,
Sa modestie est sans égale...
Dans ses discours purs et touchants
Ce n'est pas l'esprit qu'elle étale,
C'est la candeur, la bonne foi,
La bienfaisance qu'elle exhale.
(*La Morale paraît*).

ARLEQUIN:

Ah! Maître, êtes-vous comme moi!
Dans mon cœur un je ne sais quoi
Me dit d'embrasser
La Morale.
(*La Morale sort du côté opposé*)²¹.

Inizialmente restia ad ascoltare il Vaudeville e il suo servo a causa della cattiva fama che li accompagna, la Morale accetterà le *avances* del primo solo dopo che Arlecchino, definito dal suo padrone «fils naturel de la muse Thalie»²², si sarà apertamente pentito della sua condotta passata:

ARLEQUIN:

Croyant Thalie un oracle
Autrefois je m'appliquais
A démêler au spectacle
Le devoir des bons laquais;
Mais dans des pièces qu'on aime,
Lorsque j'ai vu le destin,
De stratagème en stratagème
Entasser l'or dans les mains
Des Trivelins,
Des Scapins,
Des Frontins,
Des Crispins,
Des Pasquins,
Tous coquins,
J'en ai volé de même.
[...]

LA MORALE:

Le fripon!

ARLEQUIN:

S'il faut que j'en rougis...
Impossible à mon teint, daignez-en convenir:
Je me repens, c'est tout²³.

(21) Sc. I, p. 9.

(22) Sc. II, p. 11.

(23) Ivi, p. 15.

Il pentimento di Arlecchino, associato a quello del suo padrone²⁴, si rivelerà fondamentale per poter giungere ad un lieto fine. Favorevolmente colpita dalla franchezza e dalla bontà d'animo dei due, la Morale deciderà di unire le sue sorti a quelle del Vaudeville e di prendere la maschera italiana al suo seguito.

Impensabile fino a qualche anno prima, l'unione fra il Vaudeville (nato e 'creosciuto' sui teatri della Foire e dei Boulevards, accusati tradizionalmente di essere propagatori di immoralità) e la Morale fu acclamata da più parti nel Mondo Nuovo. Togliendo quel 'velo' che era stato imposto metaforicamente e non²⁵ durante l'antico regime ai teatri non privilegiati, l'Assemblea Nazionale aveva, con la legge del 13 gennaio 1791, liberato genialità represses e restituito dignità a una produzione scenica (in particolar modo quella dei teatri *forains*) che era stata ingiustamente 'messa al bando' a causa di pregiudizi etici e drammaturgici. Finalmente sciolto da quelle catene che nel tempo gli erano state imposte da censori e uomini di legge al servizio dell'aristocrazia teatrale, Arlecchino (simbolo per eccellenza del teatro popolare) poteva adesso indossare senza vergogna il suo sgargiante abito multicolore, che inneggiava per molti a quegli ideali di tolleranza e uguaglianza che gli uomini del Mondo Nuovo avevano fatto propri. Fu una vera 'ri-generazione' quella a cui fu soggetta la maschera italiana nei primi anni della Rivoluzione. Svestiti i panni del servo furbo o ingenuo, abbandonate le tradizionali ambientazioni favolose e le avventure carambolesche, Arlecchino si trovò sbalzato, spesso in compagnia dell'amata Colombina e delle altre maschere tradizionali, in un mondo più 'realistico', dove le preoccupazioni politiche ed etiche erano al centro degli avvenimenti rappresentati²⁶.

È un Arlecchino-operaio pienamente consapevole del suo 'nuovo' ruolo sociale nonché convinto assertore degli ideali rivoluzionari quello che ci presenta, ad esempio, il drammaturgo Le Pitre nella commedia in un atto dal titolo *Arlequin imprimeur, ou pourquoi écoutait-il?*²⁷. Aiuto stampatore, Arlecchino è amato e rispettato dal suo padrone, Cassandre, che lo incoraggia nel suo lavoro e lo esorta a essere un «buon cittadino»:

CASSANDRE:

Mon garçon, tu es patriote: bientôt tu travailleras à ton compte; sois toujours digne de ton état; que tes presses inaccessibles au mensonge soient employées à propager la vérité; rejette les productions coupables que personne n'ose avouer. L'auteur d'un ouvrage licencieux ou contre-révolutionnaire a composé un poison funeste: il mérite d'être puni; mais l'imprimeur qui le multiplie et le dissémine, te paraît-il moins criminel?

(24) Sc. IV, p. 18.

(25) Si consideri l'aneddoto citato da Brazier: «Un sieur Valcour, homme de lettres et comédien, était le directeur du Théâtre des Délassements comiques. Ce théâtre, avant 1789 était, comme tous les petits spectacles, en butte à la jalousie de ses voisins; ayant porté plainte à M. le lieutenant de police Lenoir, il fut entravé dans ses pièces et ses acteurs. M. Lenoir rendit une ordonnance par laquelle il était enjoint au directeur du Théâtre des Délassements comiques de ne représenter à l'avenir que des pantomimes; de n'avoir jamais que trois acteurs en scène et d'élever une gaze entre eux et le public. À peine cette ordonnance avait-elle été rendue, que la Révolution arriva et que la gaze fut déchirée par les mains de la Liberté. À partir de ce moment, l'administration eut, comme toutes les autres, le droit de parler, de chanter, de danser même, sans qu'il fût besoin pour elle de faire en aucune manière usage

de gaze». N. BRAZIER, *Chronique des petits théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour*, Paris, Allardin, 1837, p. 109.

(26) Cfr. l'articolo di M. Nadeau, che considera la presenza di Arlecchino sui teatri rivoluzionari (in particolare durante il periodo del Terrore) come contraria alla «régénération de la nature humaine, à la formation d'un homme nouveau, propre à la période révolutionnaire et exprimée dans sa phase robespierriste». M. NADEAU, *Présence d'Arlequin sous Robespierre*, in *Les Arts de la scène et la Révolution française*, cit., pp. 313-325, p. 313.

(27) J.-F. LE PITRE, *Arlequin imprimeur, ou pourquoi écoutait-il?*, comédie en un acte, mêlée de vaudevilles, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Cité-Variétés l'octodi 28 prairial, l'an deuxième de la République française une et indivisible, à Paris, chez la citoyenne Toubon, 1794.

ARLEQUIN:

Non, non, tous les deux les sont également.

L'un invente une arme cruelle

Contre la patrie ou les mœurs;

L'autre centuplant son modèle,

Etend ses effets destructeurs.

Ah! Périssent tout homme impie

Qui, profanant un droit sacré

Fait servir l'art ou le génie

À détruire la liberté²⁸.

Altrettanto consapevole dell'importanza del suo futuro ruolo di moglie e madre del Mondo Nuovo è la «citoyenne Colombine», che respinge la corte serrata di Gilles (qui in veste di falso patriota) per amore di Arlecchino. Nonostante sia povero (e di colore nero) il cuore di Colombine è irresistibilmente attratto dal suo animo trasparente e dai suoi principi puri:

GILLES:

Arlequin?

ARLEQUIN:

Gilles?

GILLES:

Je ne vous aime pas.

ARLEQUIN:

C'est une faveur de votre part.

GILLES:

Votre couleur me déplaît.

ARLEQUIN:

Vous seul faites tort à la vôtre.

GILLES:

Fi, le vilain noir!

ARLEQUIN:

Oui, noir, mais pas si diable,

Le dis de bonne foi.

Si j'ai couleur semblable

Est-ce ma faute à moi?

Est-ce (bis) ma faute à moi?

Lorsque l'on pense bien,

La couleur ne fait rien;

Sur un joli visage

Bon cœur a l'avantage;

Malgré son teint, je gage,

Arlequin simple et doux,

Choux, choux,

Vaut un blanc tel que vous

Vaut un blanc (bis) tel que vous.

GILLES:

Oh! j'dis quoique ça, du blanc au noir, on sait faire la différence...

ARLEQUIN:

A-t-on raison? Sans doute l'ivoire est une jolie chose;

mais l'ébène n'est pas sans prix... écoutez, Gilles.

Les bijoux les plus séduisants

Trompent souvent par l'apparence;
 Au dehors polis, éclatants,
 Au dedans quelle différence!
 Hélas! Pourquoi ne peut-on voir
 Vers quel sentiment chacun penche?
 On trouverait plus d'un cœur noir
 Sous une peau très blanche.

GILLES:

La citoyenne ne pense pas ainsi, j'en suis certain?

COLOMBINE:

Vous dire ici mon sentiment
 Est bien facile, je vous jure;
 Il ne me faut en ce moment
 Que suivre mon cœur... La nature
 De ce noir qui vous fait horreur
 N'est-elle pas aussi sa mère?
 Que fait son pays, sa couleur?
 Dès qu'il est homme, il est mon frère²⁹.

In *Arlequin tailleur*³⁰ e *Arlequin-Joseph*³¹ il palcoscenico rivoluzionario affronta invece il tema del divorzio³². Seppur presentate in veste comica, le opinioni espresse dalla voce dei vari personaggi rappresentano un contributo al dibattito sull'argomento che appassionò l'intera società rivoluzionaria:

ISABELLE:

Tu sauras donc que ma mère veut me marier.

BONNETTE:

Quoi! C'est cela qui te rend triste?

Mais tu es folle, je crois, depuis la loi du divorce rien de si charmant que le mariage.

Chez nous le mariage

N'est plus d'un esclavage

Le long tourment.

D'après le nouveau rite

On se prend, on se quitte

Légalement³³.

Ben presto però, l'Arlecchino «philosophe»³⁴, fiducioso nell'avvenire radioso del

(29) Sc. VII-VIII, p. 20 e pp. 23-24.

(30) L.-T. LAMBERT, *Arlequin tailleur*, comédie en un acte et en vaudevilles représentée à Paris sur le Théâtre du Vaudeville le lundi 29 juillet 1793, à Paris, chez le Libraire du Théâtre du Vaudeville et à l'Imprimerie, rue des Droits de l'Homme, 1793.

(31) B. DEMAUTORT, *Arlequin-Joseph*, comédie-parade en un acte et en vaudevilles mêlés de prose, représenté sur le Théâtre du Vaudeville le sextidi 6 nivôse l'an deuxième de la République française, à Paris, chez le Libraire du Théâtre du Vaudeville et à l'Imprimerie, rue des Droits de l'Homme, an II.

(32) Numerose furono le pièces incentrate sulla legge sul divorzio, promulgata il 20 settembre 1792. Cfr. ad esempio P.-Y. BARRÉ, *Le Mur mitoyen ou le Divorce manqué*, comédie vaudeville en un acte (an XI); CH.-A. DEMOUSTIER, *Le Divorce*, comédie en deux actes, en vers (an III); F.-G. DESFONTAINES, *Le*

Divorce, comédie en un acte et en vaudevilles (an II); N.-J. FORGEOT, *Le Double Divorce ou le Bienfait de la loi*, comédie en un acte et en vers (an III); A. PRÉVOST, *L'Utilité du divorce*, comédie en trois actes et en prose (1801); CH.-A.-G. PIGAULT-LEBRUN, *Les Mœurs ou le Divorce*, comédie en un acte et en prose (an III).

(33) L.-T. LAMBERT, *Arlequin tailleur*, cit., Sc. II, pp. 2-3.

(34) Il riferimento è qui a una pièce di A. Dossion, dove Arlecchino si definisce ripetutamente «philosophe»: *Arlequin Pygmalion ou la Bague enchantée*, parade en un acte mêlée de vaudevilles, représentée pour la première fois sur le Théâtre du Vaudeville le 29 pluviôse l'an deuxième de la République française, à Paris, chez Le Libraire du Théâtre du Vaudeville et à l'Imprimerie, rue des Droits de l'Homme, an II.

Mondo Nuovo, doveva lasciare il posto a quello «en gage»³⁵: disilluso dal Terrore e posto a confronto con la morale utilitaristica della società del Direttorio, la maschera italiana assunse dopo il 9 termidoro tratti più 'cupi'. La sua ritrovata libertà espressiva conobbe inoltre vita breve: la censura imposta dalle nuove istituzioni (Direttorio prima e Consolato poi)³⁶, se non riuscì a farlo tacere completamente, lo spinse verso un 'isolamento' drammaturgico che può essere assunto a simbolo della profonda 'solitudine' da cui si sentirono pervasi, alle soglie dell'Impero, molti di coloro che avevano veramente creduto nella realizzazione di quel mondo migliore per cui gli uomini delle giornate del luglio 1789 si erano battuti.

2. Fra Termidoro e Impero: la 'solitudine' dell'Arlecchino rivoluzionario e dei suoi avatar

Una delle prime *arlequinades* ad essere rappresentata sui palcoscenici rivoluzionari dopo la morte di Robespierre fu *Arlequin perruquier*³⁷, *opéra-vaudeville* in un atto. In essa la maschera italiana si compiaceva, insieme alla promessa sposa Colombina, modista, della fine del Terrore e della conseguente ripresa della vita economica:

ARLEQUIN:

Nous allons voir beaucoup de gens
Qui vont reprendre la parure
Et c'est alors que mes talents
Vont tenir lieu de la nature;
Car aujourd'hui l'on ne croit plus
À ces hommes dont la figure
Croyait afficher les vertus
En mettant à bas la coiffure.

COLOMBINE:

Et moi donc, mon pauvre Arlequin,
tu sais que je ne vendais plus rien.
Car sous les Robespierre
Tout était aux abois
Et je fus sans rien faire
Au moins pendant six mois;
Je ne fournissais plus
Ni rubans, ni fichus,
Pas même une cornette,
Et plus d'une coquette
En a perdu la tête
En perdant ses appas;
Hélas! Hélas!
On mettait tout à bas. [...]

ARLEQUIN:

Mais, dieu merci, ils n'ont pas plus à l'ordre du jour que leur système.
Et depuis le neuf thermidor
Notre joie est plus pure,

(35) A. MARTAINVILLE, *Arlequin en gage ou Gilles usurier*, comédie-vaudeville en un acte représentée sur le Théâtre des Jeunes-Elèves, rue de Thionville, à Paris, chez Barba, an X.

(36) Cfr. in particolare V. HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu,

1862.

(37) B.-G. ROLLAND, *Arlequin perruquier*, opéra-vaudeville en un acte, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Cité-Variétés le 15 pluviôse an troisième de la République, à Paris, chez Barba, an III.

Nous voyons reparaître l'or,
Les bijoux, la parure³⁸.

Furono sufficienti pochi anni, tuttavia, per rendersi conto che il benessere economico perseguito da Arlecchino (e con lui dagli uomini del Direttorio) non era così a portata di mano. Non lo era almeno per tutti: se, com'è noto, da un lato, grazie soprattutto a grandi speculazioni si crearono dei «moderni arricchiti»³⁹, dall'altro, la maggior parte della popolazione conobbe periodi durissimi, acuiti da vere «piaghe sociali» (quali ad esempio l'usura). A teatro le trasformazioni in atto nel mondo rivoluzionario trovarono riflesso, oltre che in altri tipi di *pièces*, nelle *arlequinades*. È un Arlecchino disperato quello che fu portato in scena nell'anno X da Martainville nella commedia intitolata *Arlequin en gage ou Gilles usurier*⁴⁰. Sfrattato e senza risorse, in procinto di perdere Colombina che non può sposare a causa dei debiti contratti con Gilles (un usuraio senza scrupoli), Arlecchino, artista talentuoso e «uomo di genio», decide di mettere in pegno la sua stessa persona per poter riscattare quei debiti. Viene così rinchiuso dall'usuraio in un armadio di ferro (dotato di una piccola presa d'aria) che funge da cassaforte, dal quale uscirà soltanto dopo che il futuro suocero sarà riuscito ad estinguere il debito del genero. Questo «sequestro» può essere assunto a simbolo della soffocante costrizione sociale ed economica (accompagnata dalla crisi dei valori etici e da una progressiva perdita di fiducia negli ideali rivoluzionari) all'interno della quale si sentirono «ingabbiati» molti uomini del periodo del Direttorio e del Consolato. In quest'ottica, la «novità» teatrale che fu annunciata da Dupaty nell'anno VII acquista significato «politico» oltre che drammaturgico. Nella prefazione al suo *Arlequin tout seul*⁴¹ lo stesso Dupaty spiegò le motivazioni che lo avevano spinto a presentare, per la prima volta, un Arlecchino completamente solo. Usando uno scarno *décor*, ricorrendo alla voce e ai gesti, la maschera italiana riuscì a catturare il pubblico con un lungo monologo, che ottenne un enorme successo. Si trattava, nell'ottica del drammaturgo, di creare una *pièce* in grado di esaltare la bravura del singolo attore; tuttavia la valenza «politica» di questo tipo di opere (e delle numerose che vennero composte in seguito sulla base di tale modello)⁴² era evidente. Chiusosi per scommessa in casa propria per poter vincere del denaro promessogli da Gilles (di cui ha bisogno per potersi sposare con Blanche-Colombina), Arlecchino-Nero scoprirà di non poter più uscire dalla sua abitazione perché le porte sono state inchiodate dallo stesso Gilles, suo rivale in amore, che può adesso corteggiare indisturbato l'amata. Il senso di isolamento si unisce qui a quello di angoscia:

ARLEQUIN:

Seul, on s'isole, on se sépare,

(38) Sc. VI, pp. 12-13.

(39) Il riferimento è qui a una *pièce* di J.-B. PUJOUX, *Les Modernes Enrichis*, comédie en trois actes et en vers libres, représentée pour la première fois sur le Théâtre de la République française, à Paris, au Bureau dramatique, an VI.

(40) A. MARTAINVILLE, *Arlequin en gage ou Gilles usurier*, cit.

(41) E. DUPATY, *Arlequin tout seul*, comédie-monologue en prose et en vaudevilles, représentée pour la première fois sur le Théâtre du Vaudeville le 14 frimaire an VII, à Paris, chez le Libraire du Théâtre du Vaudeville, an VII.

(42) Cfr. ad esempio N. BRAZIER- A.J.-B. JOLY, *L'Ivrogne tout seul ou j'ai ma cachette*, vaudeville en

un acte (an XII); J. ERNEST, *Nicaise tout seul ou pas si bête*, monologue-bouffon en un acte mêlé de vaudevilles (an X); J.-A. GARDY, *Gilles tout seul*, vaudeville en un acte (an VII); J.-A. GARDY, *Chérubin tout seul ou un Tour de page*, vaudeville en un acte (an XII); L. PONET, *M. Botte tout seul ou le Savetier bel-esprit*, vaudeville en un acte (an XII); R. PERIN, *Le Voyage autour de ma chambre*, vaudeville en un acte (an XII); A.-J.-B. SIMONNIN, *Jeannot tout seul*, comédie-vaudeville en un acte et en prose (an X); Idem, *Colombine toute seule ou l'Actrice qui joue sans le savoir*, vaudeville en un acte (an X); A.-J.-B. SIMONNIN-N. BRAZIER, *Lisette toute seule ou ils se trompent tous deux*, vaudeville en un acte (an XII).

On compte ses voisins pour rien.
Aussi l'ensemble est chose rare;
Surtout en scène, on le sait bien.
Ah! Quels plaisirs seraient les nôtres
Si par tous les talents de l'un,
L'esprit et le zèle des autres,
Pour bien faire... ne faisaient qu'un⁴³.

Composto e rappresentato nell'anno X, il *vaudeville* dal titolo omonimo composto da Gardy⁴⁴ contiene gli elementi scenici e di 'contenuto' che saranno tipici del 'genere': l'assoluto isolamento dell'attore sul palcoscenico, l'ambientazione 'realistica' e una scenografia in grado di restituire al pubblico un senso di 'soffocamento'. La disperazione di Arlecchino arriva in questa *pièce* al punto estremo: ingannato dagli amici e intrappolato tra le mura di un piccolo giardino alla vigilia del suo matrimonio con Colombina, la maschera italiana penserà alla morte come ultimo rimedio. Solo l'intervento dell'amata lo salverà⁴⁵.

L'unica consolazione in un mondo in cui gli ideali hanno perso completamente di valore e i rapporti sociali e umani si sono ormai deteriorati è rappresentata dai libri: la «filosofia» che è ricavabile da essi permette all'uomo di sopravvivere, ma solo se confinato in una «heureuse solitude» che è preferibile alla compagnia degli altri uomini. È quanto afferma un avatara di Arlecchino, Scapino, in un monologo che esprime un sentimento e una situazione 'politica' analoghi alle due *pièces* arlecchinesche precedenti: *Scapin tout seul*⁴⁶. Dopo aver ereditato una discreta somma che gli ha consentito di lasciare il servizio, il *valet* di ascendenze molieriane, ormai divenuto *philosophe*, decide di «abbandonare il mondo» e di rinchiudersi per sempre fra le quattro mura della sua casa in compagnia dei suoi amati libri:

SCAPIN, *entre et ferme la porte aux verroux*:

Enfin me voilà seul et libre: j'ai fait réunir dans ma maison tout ce qui peut m'être utile; dans cette chambre tout ce qui peut m'être agréable, et je veux passer ici le reste de mes jours: j'y serais du moins à l'abri d'un monde injuste et trompeur. [...] Voilà bientôt un an que je suis le possesseur d'une fortune honnête et, dieu merci, légitimement acquise: ma bonne tante, en mourant, m'a laissé de quoi quitter le service; mais cette fortune aurait été bientôt dissipée si je n'avais pris enfin le sage parti auquel je m'arrête aujourd'hui. [...] C'était à qui me tromperait le mieux, maîtresse, amis, parents: sans la gaieté de mon caractère, le chagrin se serait emparé de moi: mais ma philosophie m'a préservé... Scapin philosophe! Eh! Pourquoi pas? [...] Oui, je le répète, je quitte un monde où l'on ne peut être qu'esclave, je veux me débarrasser des intrigants, des coquettes, des Grands qu'il faut flatter, des valets qui flattent sans cesse, des ingrats qui nous trahissent, des fourbes... [...] Mes livres seront désormais ma seule compagnie; occupons nous de ranger cette bibliothèque... premier fruit de mes économies⁴⁷.

Sulla scena come nella vita reale, il 'noi' dei primi anni della Rivoluzione, carico di ideali e speranze collettive, ha lasciato progressivamente il posto a quell' 'io' che avrebbe portato la Francia verso una nuova forma di governo retto da 'uno solo'.

(43) E. DUPATY, *Arlequin tout seul*, cit. p. 23.

(44) J.-A. GARDY, *Arlequin tout seul*, folie-vaudeville en un acte et en prose, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre du Marais en vendémiaire an X de la République française, à Paris, chez Fages, an X.

(45) *Ibid.*, p. 14.

(46) CH.-F.-J.-B. MOREAU, *La Manie de l'indépendance ou Scapin tout seul*, monologue en prose, mêlé de vaudevilles, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre du vaudeville le 30 ventôse an XII, à Paris, chez Mad. Cavanagh, an XII (1804).

(47) *Ibid.*, pp. 3-4.

L'Arlecchino dell'Impero, svestiti definitivamente i panni del cittadino consapevole delle trasformazioni in atto nel proprio universo, ripiomba in quel mondo fantastico che aveva abbandonato con lo scoppio della Rivoluzione. Tuttofare dai mille intrighi, diverte a lungo i sudditi di Napoleone con avventure carambolesche del tutto prive di preoccupazioni politiche e sociali che, proprio in quanto tali, riescono ad uscire indenni dalle letture preventive degli attenti censori imperiali.

BARBARA INNOCENTI