



HAL
open science

Maschere e caratteri: la ricerca di una possibile ibridazione nella produzione della Comédie-Italienne di Parigi

Andrea Fabiano

► **To cite this version:**

Andrea Fabiano. Maschere e caratteri: la ricerca di una possibile ibridazione nella produzione della Comédie-Italienne di Parigi. 2022. hal-03824230

HAL Id: hal-03824230

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03824230>

Preprint submitted on 21 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Andrea Fabiano

Maschere e caratteri: la ricerca di una possibile ibridazione nella produzione della Comédie-Italienne di Parigi

Nell'ambito del nostro progetto internazionale di messa in relazione e di possibilità di approcci paralleli di studio, in una logica quindi di progettualità, di lavori in corso e di confronto comune, più che di risultati acquisiti e già metabolizzati, vorrei evocare un mio progetto in fase di elaborazione sulla risemantizzazione dei personaggi mascherati della commedia italiana, i primi e secondi zanni, con particolare attenzione naturalmente ad Arlecchino, ma anche i vecchi, in particolare Pantalone.

Si tratta appunto di un percorso di ricerca che si potrà nutrire degli scambi di queste giornate e dei nostri futuri incontri.

Quello che cerco di studiare e di analizzare è la soglia tra la maschera ed il carattere nel personaggio teatrale della commedia all'italiana di inizio Settecento; la soglia intesa come superamento della chiusura, come frizione tra due tipologie di personaggio e naturalmente come porosità e circolazione di tratti tra le due tipologie.

L'obiettivo è quello di confermare la messa in discussione del passaggio inteso generalmente come passaggio evolutivo da una commedia delle maschere ad una commedia di carattere, in cui nella prima si stigmatizzi una fissità psicologica dei personaggi e nella seconda invece si apprezzi una fluidità di carattere in un quadro poetico regolato dalla verosimiglianza.

La definizione della nozione di carattere così come si configura nel corso della prima modernità pone l'accento sulla qualità morale dei personaggi che agiscono nel quadro della trama (Poetica, 1450a). La nozione di carattere si inserisce quindi in una doppia prospettiva: da un lato, il carattere è l'insieme delle condizioni psicologiche, emotive e morali individuali che fanno agire i personaggi; dall'altro, l'individualizzazione del carattere dei personaggi e la loro esposizione al pubblico si costruisce grazie agli eventi della trama che rendono visibili le alterazioni della condizione interiore dei personaggi.

La tipologia del personaggio può essere specificamente ancorata al milieu culturale e sociale di un'epoca, come nel caso del parassita e dello schiavo eunuco o del petit-maître, oppure può avere una dimensione atemporale che richiede un costante aggiornamento socio-antropologico, come nel caso dei personaggi dell'avaro, del vanaglorioso o del geloso. Così la rappresentazione teatrale di un personaggio umano richiede un equilibrio tra marcatori psicologici e morali universali e atemporalmente, che vengono identificati attraverso l'azione dei personaggi, i loro discorsi e anche le loro posture fisiche (schemi topici aristotelici), i loro costumi e i loro oggetti scenici ricorrenti, e, dall'altro, le caratteristiche specifiche plausibili e vicine alla realtà, che legano il personaggio come soggetto, come individuo, al suo tempo e al suo ambiente storico e socio-culturale, arrivando talvolta ad assumere solo parzialmente ciò che la società si aspetta da lui in base alla sua condizione, assumendo quindi così la possibilità di

una funzione polemica e propositiva di cambiamento societale (pensiamo solo a certi personaggi femminili del teatro goldoniano).

Nella tradizione classicista francese, l'idea dell'esemplificazione concreta di personaggi reali, utili per la riflessione morale, secondo il modello fornito dal padre gesuita Pierre Le Moyne con *Les Peintures morales*, ha portato, nel corso del XVII secolo, a un formato drammaturgico che mette in secondo piano la costruzione dell'intreccio e si concentra sulla rappresentazione delle alterazioni psicologiche, comportamentali e morali del singolo protagonista, spesso il personaggio eponimo (*Tartuffe*, *L'Avare*, *Le Misanthrope*, *Dom Juan* di Molière) che emerge in modo netto come exemplum per il pubblico, rispetto agli altri personaggi secondari che sono appena tratteggiati. Nella poetica francese classicista, la commedia di carattere si distingue così dalla commedia di intreccio all'italiana (*Les Fourberies de Scapin* di Molière) e dalla commedia di costume (*Les Femmes savantes* di Molière). Questo modello drammatico, che trova un formidabile supporto filosofico ne *Les Caractères* di Jean de La Bruyère (1688, ma l'ultima edizione ampliata è postuma, 1696), continua nel Settecento nella drammaturgia francese e diventa un modello di riferimento e di confronto/scontro per la drammaturgia comica italiana ed in generale europea.

In questa schematizzazione poetica propria dell'età moderna, per opposizione, il personaggio mascherato sembra assumere la funzione di semplice tipo generico e soprattutto di stereotipo comportamentale invariabile. Il vecchio libidinoso, il servo furbo, il servo idiota non sono più ancorati a persone umane verosimili, ma

diventano semplici funzioni drammaturgiche di un meccanismo teatrale rodato e ripetitivo; stereotipi conosciuti e riconosciuti dal pubblico i quali non hanno nessuna libertà individuale di cambiamento.

La possibilità d'identificazione emotiva dello spettatore si orienterebbe quindi solo verso i personaggi di carattere smascherati, mentre le maschere resterebbero limitate alla semplice artificialità, alla meccanica di funzionamento, senza alcuna identità con cui lo spettatore possa confrontarsi.

Se, come suggerisce Benjamin, i personaggi della commedia hanno la possibilità di evolvere psicologicamente e di modificare la loro condizione, questa potenzialità di prendere in mano il proprio destino sarebbe propria solo dei personaggi di carattere smascherati. Le maschere, le quali invece hanno un destino tracciato a causa dell'immobilità dei loro tratti psicologici e antropologici, diventerebbero paradossalmente l'equivalente comico degli eroi della tragedia classicista, pure loro vincolati ad una fissità ed ad un'impossibilità di evoluzione. Un paradosso che è forse proprio all'origine di quel sentimento del grottesco che sarà proprio della seconda modernità romantica (ma questo è un'altra storia).

Se modifichiamo il nostro punto di osservazione dal lato della sociologia dei personaggi, possiamo notare come i personaggi dotati di una potenzialità caratteriale appartengano al ceto medio, al ceto borghese, e a quello aristocratico. Le maschere, gli stereotipi, la fissità priva di soggettività delimitano invece i ceti subalterni, i servitori, o gli incolti o falsamente colti, come i Capitani ed i Dottori, o i marginali senili o moralmente corrotti come Pantalone, mercante la cui

maschera sottolinea chiaramente dei tratti stereotipi semitici, il vecchio mercante avaro ebreo, il prototipo comico di Shylock. La logica poetica classicista li inchioderebbe così alla loro condizione, alla loro funzione meccanica e di decoro rispetto al dispiegamento dei soggetti borghesi, in grado di assumere in maniera cosciente e volontaristica la costruzione del proprio percorso di vita.

Anche l'attraversamento della soglia compiuto dalla maschera di Pantalone, grazie soprattutto alle scelte drammatiche goldoniane, capace di diventare carattere simbolico della venezianità positiva, declinato in soggetti in grado di essere padri di famiglia, consiglieri e mercanti, comunque padroni del proprio destino; ecco quest'attraversamento dalla maschera al carattere non fa che confermare la dicotomia tra dominanti e subalterni, che relega quest'ultimi alla stereotipia, poiché la maschera di Pantalone diventando carattere lascia dietro di sé la vecchia condizione marginale.

Il caso di Pantalone ci rivela comunque che i personaggi tradizionali della commedia italiana, Arlecchino, Pantalone, la servetta, non sono confinati all'espressione di una tipologia fissa, di un identikit psicologico meccanico e stereotipato, ma possono essere investiti della rappresentazione di caratteri reali nella loro pienezza psico-morale, (come, ad esempio, Pantalone nell'*Uomo prudente* (1748), nel *Padre di famiglia* (1750) e nella *Famiglia dell'antiquario* (1750), Corallina nella *Serva amorosa* (1752),).

Il primo zanni, Brighella, Trivellino, Scapino, è a sua volta portatore di una porosità tra maschera e carattere, tra fissità di ruolo e mobilità della parte, anche

in questo caso in una logica d'imborghesimento sociale che si traduce in una progressiva acquisizione di soggettività e di fluidità caratteriale.

Questa operazione di investimento psicologico testimonia la presenza nella prassi poetica teatrale di un orizzonte di aspettative che accetta i personaggi mascherati come soggetti portatori di un patto tra una costante tipologica, uno schema, fornito dal loro percorso teatrale di ruoli, e la loro attualizzazione nella storia come parti individualizzate e plausibili (*Il teatro comico*, 1750: II, 10).

Tra le molteplici sperimentazioni del repertorio della Comédie-Italienne di Parigi c'è anche quella appunto di liberare la maschera dalla sua stereotipia, lasciandole la possibilità di costruirsi un destino al di là della convenzione teatrale. È soprattutto in questo ambito produttivo e spettacolare che anche il secondo zanni, Arlecchino, diventa soggetto, individuo con una specifica profondità caratteriale nella scrittura drammatica di un Marivaux e di un Delisle, e più tardi dello stesso Carlo Goldoni francese.

Non si tratta in questo caso di un processo di umanizzazione che procede parallelamente all'acquisizione di una condizione "borghese", anche se questo elemento può esser presente.

La strategia di attraversamento della soglia, la strategia di ibridizzazione tra la maschera di Arlecchino e l'Arlecchino in quanto parte espressione di un carattere è soprattutto legata al dispositivo dell'estraniamento.

L'estraniamento, vale a dire la focalizzazione a partire dal punto di vista dello straniero, del periferico, del marginale, permette al personaggio di Arlecchino di

acquisire una profondità caratteriale restando allo stesso tempo la figura topica del secondo zanni con i suoi tratti comici e balordi.

Nell'*Arlequin poli par l'amour*, dato nel 1720 alla Comédie-Italienne, Marivaux mette in avanti le caratteristiche stereotipate della maschera arlecchinesca; il personaggio è grezzo, brusco, esageratamente affamato, i movimenti del suo corpo animaleschi e privi di quell'autocontrollo, di quella "maîtrise de soi" propria alle persone di qualità: Arlecchino "s'éveille et vous salue du regard le plus imbécile que jamais nigaud ait porté; vous vous approchez, il baille deux ou trois fois de toutes ses forces, s'allonge, se retourne et se rendort" (I.2, p. 88) esclama con disapprovazione Trivellino. I tratti comportamentali tradizionali sono inoltre sottolineati dagli ampi spazi pantomimici ed improvvisativi che Marivaux lascia alle qualità di Tommaso Vicentini, l'Arlecchino della troupe di Luigi Riccoboni.

Ma è proprio a partire da questo zoccolo stereotipo che il drammaturgo apre poi alla trasformazione del personaggio, trasformazione che mette in scena proprio la sua nascita in quanto soggetto, in quanto individuo autonomo, dotato di sentimenti, dubbi, angosce e capacità di decisione per prendere in mano il proprio destino contro la dominazione della Fata che lo tiene prigioniero. Arlecchino diventa "homme d'esprit" per poter affermare la propria volontà affettiva, per poter condividere con Silvia, la pastorella, una storia d'amore, ribaltando la posizione di dominato in dominante nei confronti della Fata, che riesce ad imprigionare utilizzando la sua stessa magia.

In questa logica di rovesciamento Arlecchino rimane sempre Arlecchino, per parafrasare il titolo di un altro canovaccio della Comédie-Italienne, ma allo stesso tempo diventa nella sua eccentricità, intesa come marginalità, la dimostrazione di una possibile altra soggettività.

Delisle, nel suo *Arlequin sauvage*, rappresentato alla Comédie-Italienne nel 1721, amplifica il dispositivo dell'estraniamento facendo di Arlecchino un Urone, un nativo quindi delle colonie francesi nordamericane, che sbarca per la prima volta in Francia, a Marsiglia. Lelio lo porta con lui in Francia non in quanto servo o ancor peggio schiavo, ma in quanto amico alla sua pari nonostante la diversità. Lo scopo dichiarato è proprio quello di metterlo di fronte alla modernità ed eccellenza del mondo occidentale per vedere come il suo spirito brillante ma ingenuo possa reagire di fronte all'altro, all'Europeo.

truire de nos coûtumes. La vivacité de son esprit qui brilloit dans l'ingenuité de ses réponses , me firent naître le dessein de le mener en Europe avec son ignorance : je veux voir en lui la nature toute simple opposée parmi nous aux Loix, aux Arts & aux Sciences ; le contraste sans doute sera singulier.

Il dispositivo è analogo a quello utilizzato da Montesquieu nelle *Lettere persiane*, ma mentre Usbek è un raffinato nobile persiano, Arlecchino è un indigeno selvaggio ed incolto. Questo elemento permette appunto a Delisle di mantenere i tratti tipici della maschera arlecchinesca risemantizzandoli come elementi di una cultura “primitiva” e “non civilizzata”, lasciando così al personaggio la possibilità di una diversa soggettività.

L’estraniamento di Arlecchino, la sua diversità gli permette di cogliere il paradosso di una società detta civilizzata dove pochi uomini comandano e si fanno servire dalla maggioranza

ARLEQUIN.

Parce que j’y vois des Sauvages infolens qui commandent aux autres , & s’en font servir , & que les autres , qui sont en plus grand nombre , sont des lâches , qui ont peur , & font le métier des bêtes : je ne veux point vivre avec de telles gens.

Una società in cui il bisogno di leggi nasconde quindi un’assenza di etica naturale, un’incapacità a fare il bene senza punizione

**Il n'est pas bien difficile de le deviner.
Si vous avez besoin de Loix pour être sa-
ges & honnêtes gens, vous êtes fous &
coquins naturellement : cela est clair.**

La capacità di ragionamento del selvaggio Arlecchino, dietro il suo approccio naïf, rivela una coscienza, una capacità di analisi disincantata del reale che scardina lo stereotipo della maschera

**Ce Pays-cy est original : qui diable au-
roit jamais deviné qu'il y eut eu des hom-
mes dans le monde qui eussent besoin de
Loix pour devenir bons ?**

Anche in questa situazione il punto di vista estraniato di Arlecchino impone un rovesciamento di statuto sociale che permette di affermare la sua autonomia in quanto soggetto, poiché i due mercanti occidentali civilizzati, Lelio e Mario, che si stanno sbudellando per una donna si piegano ai consigli del selvaggio

**Arlequin n'est qu'un Sauvage; mais
sa raison toute simple lui suggere un con-
seil digne de sortir de la bouche des plus
sages.**

L'analisi della società occidentale sviluppata, realizzata dal punto di osservazione decentrato di Arlecchino, rinvia gli Europei alla frattura dolorosa che hanno creato tra una condizione di natura positiva e un bisogno compulsivo di accumulazione e di consumismo.

A R L E Q U I N .

Parce que c'est la verité. Vous êtes foux ; car vous cherchez avec beaucoup de soins une infinité de choses inutiles : vous êtes pauvres , parce que vous bornez vos biens dans de l'atgent , ou d'autres diableries , au lieu de jouir simplement de la nature comme nous , qui ne voulons rien avoir , afin de jouir plus li-

brement de tout. Vous êtes esclaves de toutes vos possessions, que vous préférez à votre liberté & à vos frères, que vous feriez pendre, s'ils vous avoient pris la plus petite partie de ce qui vous est inutile. Enfin vous êtes des ignorans, parce que vous faites consister votre fagesse à sçavoir les Loix, tandis que vous ne connoissez pas la raison, qui vous apprendroit à vous passer de Loix comme nous.

ACTE V.

È sicuramente *L'île des esclaves*, che Marivaux allestisce nel 1725 alla Comédie-Italienne a strutturare nel modo più avanzato questo dispositivo dell'estraniamento come conquista per Arlecchino del diritto ad avere un carattere, a costruirsi il proprio destino.

Nell'isola in cui i padroni diventano schiavi e i servitori schiavizzati diventano padroni Marivaux non mette in atto il dispositivo del mondo alla rovescia carnevalesco, in cui il rovesciamento di ruoli è occasione di comicità e di parodia. Certo le situazioni di satira del comportamento aristocratico e borghese sono ben presenti e servono appunto a mantenere viva la dimensione topica della maschera

di Arlecchino, ma la vera centralità dell'assetto drammatico della commedia marivaudiana è altrove.

Si trova proprio nel processo di costruzione di un'autonomia di Arlecchino, un'autonomia innanzitutto giuridica, la liberazione della sua condizione subalterna, di servitore schiavo, e poi un'autonomia di soggetto in grado di costruire un nuovo mondo relazione in cui la comprensione dell'altro sostituisce la violenza della dominazione.

IPHICRATE.

Méconnais-tu ton maître, et n'es-tu plus mon esclave ?

ARLEQUIN, se reculant d'un air sérieux.

Je l'ai été, je le confesse à ta honte ; mais va, je te le pardonne : les hommes ne valent rien. Dans le pays d'Athènes j'étais ton esclave, tu me traitais comme un pauvre animal, et tu disais que cela était juste, parce que tu étais le plus fort : eh bien, Iphicrate, tu vas trouver ici plus fort que toi ; on va te faire esclave à ton tour ; on te dira aussi que cela est juste, et nous verrons ce que tu penseras de cette justice-là ; tu m'en diras ton sentiment, je t'attends là. Quand tu auras souffert, tu seras plus raisonnable ; tu sauras mieux ce qu'il est de faire souffrir aux autres. Tout en irait mieux dans le monde, si ceux qui te ressemblent

recevaient la même leçon que toi. Adieu, mon ami, je vais trouver mes camarades et tes maîtres.

Ma in fine lo sguardo decentrato della maschera, dello zanni, sui rapporti umani e sociali supera la logica di una rigida opposizione di classe, la dimensione di una rivalsa violenta nei confronti dei padroni, sostenuta dalla servetta Cléanthis, interpretata da Silvia, per costruire un destino umano fondato sul rispetto e sulla collaborazione interclassista.

ARLEQUIN, riant à genoux.

Ah, ah, ah, que cela va bien ! Nous sommes aussi bouffons que nos patrons ; mais nous sommes plus sages.

E rivolto al suo vecchio padrone Iphicrate

Tu veux que je partage ton affliction, et jamais tu n'as partagé la mienne. Eh bien va, je dois avoir le coeur meilleur que toi ; car il y a plus longtemps que je souffre, et que je sais ce que c'est que de la peine ; [...] Je parlerai en ta faveur à mes camarades, je les prierai de te renvoyer, et s'ils ne le veulent pas, je te garderai comme mon ami ; car je ne te ressemble pas, moi, je n'aurais point le courage d'être heureux à tes dépens.

In questa alterità (je ne te ressemble pas, moi/ io non ti assomiglio), Arlecchino costruisce la propria soggettività come superiore a quella del padrone, proprio perché capace di accogliere l'altro. La sua forza di servitore maschera spinge l'altro a cambiare il proprio carattere e mostra come costruire un altro destino

CLÉANTHIS.

Il s'agit de vous pardonner ; et pour avoir cette bonté-là, que faut-il être, s'il vous plaît ? Riche ? Non ; noble ? Non ; grand seigneur ? Point du tout. Vous étiez tout cela ; en valiez-vous mieux ? Et que faut-il être donc ? Ah ! Nous y voici. Il faut avoir le coeur bon, de la vertu et de la raison ; voilà ce qu'il faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre. Entendez-vous, Messieurs les honnêtes gens du monde ? Voilà avec quoi l'on donne les beaux exemples que vous demandez, et qui vous passent : Et à qui les demandez-vous ? À de pauvres gens que vous avez toujours offensés, maltraités, accablés, tout riches que vous êtes, et qui ont aujourd'hui pitié de vous, tout pauvres qu'ils sont. Estimez-vous à cette heure, faites les superbes, vous aurez bonne grâce ! Allez, vous devriez rougir de honte.

Ritengo che sia attraverso questo dispositivo drammaturgico dell'estraniamento della maschera, in particolare di Arlecchino, che si possa meglio cogliere il dialogo della scrittura drammatica del Goldoni francese con Marivaux. Non tanto quindi l'utilizzo del marivaudage, della scrittura dialogica fatta di fluidità e sincopi, di snodi ripetitivi, quanto piuttosto la risemantizzazione della maschera di Arlecchino.

La questione che Goldoni aveva sollevato nel periodo veneziano della maturità era se una commedia con un canovaccio, con ampi margini di improvvisazione, potesse plausibilmente trasmettere la pienezza di un personaggio. Dato che l'analisi di un personaggio richiede una scrittura teatrale capace di evidenziare le molteplici alterazioni psicologiche attraverso la trama, i discorsi e le posture dei personaggi, la struttura drammaturgica a canovaccio, nonostante la preventiva concertazione tra gli attori, nonostante la loro conoscenza professionale, non avrebbe potuto garantire, secondo Goldoni, la finezza e l'efficacia complessiva di un testo pienamente scritto ed equilibrato. Idealmente, quindi, una commedia che si fa carico della complessità di rappresentare personaggi finiti non poteva rischiare di lasciare spazio all'improvvisazione degli attori.

Alla Comédie-Italienne di Parigi Goldoni invece compone commedie di carattere per attori le cui conoscenze artistiche avevano raggiunto un livello tale da poter sostenere personaggi complessi in una struttura drammatica parzialmente improvvisata: Carlo Bertinazzi e Giacomina (Camilla) Veronese che interpretano Arlecchino e Camille nella "Trilogia di Arlecchino e Camilla" (1763), Bertinazzi

e Antonia Zanerini che danno vita ad Arlecchino e Corallina nella *Bague magique* (1770) e nei *Cinq Âges d'Arlequin* (1771).

Questo cambiamento drammaturgico testimonia che Goldoni fa propria la tradizione recitativa italiana a Parigi mutata sulla base di questa linea drammatica ibridante francese, ed in particolare marivaudiana, capace di trasformare in personaggi con una profondità psicologica propria anche le maschere. Questo incontro con Marivaux, attraverso una nuova tradizione francese del ruolo del secondo zanni, offre a Goldoni una nuova possibilità di sperimentazione dell'improvvisazione e della concertazione con gli attori sulla scena, lasciando nascere una nuova ibridazione tra tradizione italiana e nuova sensibilità drammatica francese.

Con quegli occhiacci di cuoio l'ibridato Arlecchino francese di Marivaux, Delisle e Goldoni osserva diversamente la modernità del reale.