

Facoltà di Lingue
e Letterature Straniere

La ricerca della verità

a cura di Piero de Gennaro

2010

Università degli Studi di Torino



Trauben

*In copertina, una 'rosa dei venti' nell'Atlante catalano di Carlo V di Francia,
pergamena miniata a Maiorca nel 1375 circa, attribuita a Abraham Cresques
(Parigi, Bibliothèque Nationale de France, MS Espagnol 30)*

© 2010 Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Trauben editrice, via Plana 1 – 10123 Torino
www.trauben.it

ISBN 9 78-88-89909-829

Ti ho già detto perché io creda tu abbia meritato di avere creato qualcosa: non ti sei inchinato ai potenti del giorno ed hai seguito la via della verità. Nessuno sa quale sia la verità vera; sappiamo solo che essa non è quella che è comandata. Qualunque sia in avvenire la costituzione della nostra società, procura coll'opera tua d'oggi di preservare, nella lettera e nello spirito [...], il bene supremo della libertà di negare la verità ufficiale, [...] di cercare dappertutto la parola di verità, la parola di chi scrive come pensa, anche se quella parola è diversa ed opposta a quella di chi comanda.

Luigi Einaudi
(lettera del 17 agosto 1944 al figlio)

Indice

Gerhard FRIEDRICH <i>Georg Büchner zwischen Daseinsethos und Geschichtspessimismus</i>	7
Lucia FOLENA <i>Il pentangolo d'oro. Giochi di verità in Sir Gawain and the Green Knight</i>	19
Valerio FISSORE <i>Agency and Some Related Matters</i>	33
Elisa ARMELLINO <i>Studying Cohesion and Text-Types Through Corpora</i>	43
Paola BRUSASCO <i>Toy Soldiers: Children in Search of Visibility on the Sri Lankan Literary Scene</i>	57
Maria Margherita MATTIODA <i>Le "belle verità". Alcune considerazioni sull'uso dell'enfemismo nella stampa economica specializzata</i>	69
Monica PAVESIO <i>Alla ricerca delle fonti del <i>Geôlier de soi-même</i> di Thomas Corneille</i>	77
Cristina TRINCHERO <i>Histoire et mémoires d'un poète oublié, François-Jean Daillant de La Touche</i>	89
Anna BOCCUTI <i>Verità indecidibili: strategie del fantastico in Dino Buzzati e Julio Cortázar</i>	99
Eduardo CREUS VISIERS <i>Una olvidada aportación a la crítica pirandelliana en España</i>	113
Elena DE PAZ DE CASTRO <i>España trágica en sus impresiones</i>	121
Maria Isabella MININNI <i>Juan Ramón Jiménez nell'antologia di Giovanni Maria Bertini Poeti spagnoli contemporanei</i>	133
Lia OGNO <i>Hacia el Teatro de Pedro Salinas (De la fama del autor y del orden del corpus)</i>	145

Ljiljana BANJANIN <i>Verità storica e verità letteraria sull'Olocausto: A. Tišma e D. Albahari</i>	155
Nadia CAPRIOGLIO <i>Dmitrij Merežkovskij. Un nuovo cielo e una nuova terra</i>	167
Giovanna SPENDEL <i>Letteratura sovietica degli anni trenta: donne, storia e verità</i>	177
Gianluca COCI <i>Yoru no kai e Seiki no kai: storie di avanguardia e rivoluzione nel Giappone del dopoguerra</i>	187
Monica DE TOGNI <i>La Campagna per lo sviluppo dell'Ovest: dalla globalizzazione alla realtà locale</i>	201
Luca ANSELMA, Davide CAVAGNINO <i>How to tell the truth without knowing what you are talking about. George Boole and the Boolean algebra</i>	211
Giovanni BARBERI SQUAROTTI <i>"Breve stilla d'infiniti abissi". Verità, conoscenza e rappresentazione in Rerum Vulgarium Fragmenta 339.</i>	225
Enrico BASSO <i>Il mercante e l'interprete: contratti, processi e falsi documentari nelle colonie genovesi</i>	235
Laura BONATO <i>Il paradosso: autentiche tradizioni inventate</i>	245
Ada LONNI <i>Tra backgammon e narghilè. Silenzi, racconti e discussioni nei caffè della Gerusalemme tardo-ottomana</i>	257
Daniela SANTUS <i>Media e geopolitica: la rappresentazione d'Israele e la ricerca della verità all'interno della notizia</i>	269
Chiara SIMONIGH <i>La dialettica tra verità e apparenza nell'immagine-spettacolo</i>	281
Manuel BARBERA <i>Il Prete Gianni ed i kitan neri. Una nota</i>	293
Piergiorgio DRAGONE <i>Montabone e la verità: una fotografia tra Umberto di Savoia e Friedrich Nietzsche</i>	305

ALLA RICERCA DELLE FONTI
DEL *GEÓLIER DE SOI-MÊME*
DI THOMAS CORNEILLE

Monica Pavesio

Il *Geólier de soi-même*, composto dal più giovane dei fratelli Corneille nel 1655, è uno degli adattamenti francesi secenteschi di *comedias* spagnole che ha ottenuto il più grande e duraturo successo¹. È anche una delle commedie burlesche francesi che Molière, come direttore di compagnia, ha più frequentemente portato in scena, in alternanza con le sue creazioni². Eppure la commedia è stata erroneamente relegata nel calderone delle *comédies à l'espagnole* e tacciata di una mediocrità che mal si accorda con il successo di pubblico ottenuto.

Noi ci accingiamo oggi ad analizzare l'efficace lavoro di riscrittura del meno celebre dei fratelli Corneille, evidenziandone i rapporti con la fonte spagnola, l'*Alcaide de sí mismo* di Calderón de la Barca, ed individuando una possibile fonte italiana che spiegherebbe alcuni degli apporti comici introdotti dal giovane drammaturgo al suo modello.

Genesis, rappresentazione, pubblicazione

Il *Geólier de soi-même* nasce, come abbiamo detto, nel 1655³, come adattamento dell'*Alcaide de sí mismo* di Calderón. Thomas scrive la sua *pièce* per

¹ Fra il 1681 ed il 1700 fu portata in scena 117 volte alla *Comédie Française* e fu rappresentata per tutto il Settecento. Il successo è attestato anche dalla traduzione olandese del 1678 ad opera di Pieter Van Geleyn, da quella italiana di Adimari pubblicata nel 1681 (si veda M. G. PROFETI, *Calderón in Italia: Il carceriere di se medesimo*, in EAD., *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 139-155) e di Salvi nel 1699 (si veda F. GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, Bologna, Il Mulino, 1994).

² Secondo il catalogo di La Grange, ben 17 volte fra il 1659 ed il 1662. Vedi *Archives de la Comédie Française. Registre La Grange (1658-1685)*, ed. S. CHEVALIER, Genève, Minkoff, 1972.

³ La commedia, stampata a Parigi nel 1656 da Guillaume de Luynes, è stata pubblicata in edizione moderna insieme a quella di Scarron in *Le Geólier de soy-mesme 1656/ Thomas Corneille. Le Gardien de soy*

il teatro del *Marais*, mentre, sulle scene del teatro parigino concorrente, *l'Hôtel de Bourgogne*, viene rappresentata da alcuni mesi la commedia di Scarron, il *Gardien de soi-même*, con protagonista il *farceur* Claude Deschamps, sieur de Villiers, nel ruolo del servo protagonista Filipin.

Si tratta di una concorrenza voluta fra le due commedie, che seguono lo stesso modello calderoniano, dato che il teatro del *Marais* paga generosamente Thomas Corneille affinché scriva, molto velocemente, una commedia simile a quella di Scarron, per la *vedette* del *Marais*, il grande Julien Bedeau, detto Jodelet⁴.

Nel XVII secolo, il lavoro degli imitatori francesi del teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, particolarmente fecondo nel ventennio che va dal 1640 al 1660⁵, tende generalmente ad ottenere il maggior successo con il minimo sforzo, e non esclude, quindi, colpi bassi e concorrenza sleale fra i drammaturghi nella scelta dei soggetti da adattare. Non stupisce dunque constatare che i due drammaturghi avevano già rivaleggiato fra loro un anno prima, nel 1654, quando si era scatenata una vera e propria *querelle*, con protagonisti Thomas, Scarron e l'abate di Boisrobert, per la rappresentazione simultanea di ben tre adattamenti della stessa *comedia* spagnola di Rojas Zorilla, *Obligado y ofendido y gorrón de Salamanca*. Grazie alle sue conoscenze nei salotti preziosi parigini, Thomas Corneille, pur componendo la sua commedia per ultimo, aveva avuto la meglio su Scarron ed aveva visto la sua *pièce* *Les illustres ennemis* trionfare sulle altre due⁶.

Ormai conscio delle sue capacità ed avviato verso il successo, il giovane drammaturgo si accinge a comporre il *Geôlier de soi-même*, ritornando su uno degli autori spagnoli da lui preferiti, Calderón, del quale aveva già adattato parti di *Casa con dos puertas* nella sua prima commedia *Les engagements du hasard* e *El astrólogo fingido* in *Le feint astrologue*. Capace di grande velocità di scrittura, Thomas riesce ad ultimare ed a far rappresentare la sua commedia per la riapertura del *Marais* nell'aprile del 1655, mentre la *pièce* di Scarron era ancora rappresentata all'*Hôtel de Bourgogne*⁷. Il successo

mesme 1655/ Paul Scarron, Introduction et notes par E. MONTET, préface de G. FORESTIER, Toulouse, Société de littérature Classiques, Paris, Diffusion Klincksieck, 1995. Cito da questa edizione.

⁴ S.W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1958, vol. 2, p. 86.

⁵ A. CIORANESCU, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.

⁶ M. PAVESIO, *L'onore spagnolo nel teatro francese secentesco: il caso singolare del triplice adattamento teatrale di Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca di Rojas Zorilla, (Boisrobert, Scarron, Thomas Corneille)*, in AA.VV., *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa*, a cura di A. Roncaglia, M. Spiga, A. Stäuble, Firenze, Cesati, 2004, pp. 203-218.

⁷ S.W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre du Marais*, cit., vol. 2, p. 86.

della commedia del giovane Corneille fu immediato e, come abbiamo visto, grande e duraturo.

La fonte spagnola

A differenza delle altre due *comedias* calderoniane adattate da Thomas Corneille, l'*Alcaide de sí mismo* è una *comedia de figurón*, ossia un sotto-genere comico della *comedia*, nel quale, all'interno di un intreccio romanzesco simile a quello della *comedia de capa y espada*, il personaggio comico, il *figurón* appunto, occupa il ruolo primario⁸. La *comedia de figurón* si distingue quindi dalla *comedia de capa y espada*, per l'ampio spazio dato al personaggio ridicolo, che non è più, come accadeva al *gracioso*, legato in maniera indissolubile al suo padrone, ma gode di maggiore libertà.

Scritta intorno al 1636 e pubblicata ad Alcalá nel 1651, la *comedia* presenta una serie di situazioni codificate tipiche del sistema drammatico calderoniano. Federico, innamorato ricambiato dell'infanta di Napoli Margarita, ha ucciso, mascherato in un duello, il nipote del Re di Napoli. Scappa, quindi, spogliandosi delle armi per non essere riconosciuto, e si rifugia, sotto mentite spoglie, nel castello di Miraflor, accolto da Elena, sorella del cavaliere ucciso. Il contadino Benito, avendo trovato ed indossato per caso le armi abbandonate da Federico durante la fuga, viene arrestato dall'esercito del Re di Napoli, che lo scambia per il principe in fuga, e portato al castello. Qui verrà posto sotto la tutela di Federico che diviene così il carceriere di se stesso. Il *quiproquo* iniziale originerà una serie di vicende comiche legate all'incapacità di Benito ad assumere il ruolo del principe e saranno Federico stesso, sotto mentite spoglie, il suo servo e la sua promessa sposa Margarita ad appoggiare lo scambio di identità. La situazione si risolverà solo con l'arrivo al castello del fratello di Federico, l'infante di Sicilia, e con il riconoscimento finale dello scambio.

⁸ Sulla parola *figurón* e sulla genesi del personaggio si veda: J. R. LANOT, *Para una sociología del figurón*, in AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, CNRS, 1981, pp. 131-148. Alcuni critici ritengono l'*Alcaide* una *comedia palatina* o *palaciega*, vista la sua ambientazione in un ambiente di corte (E. NAGY, *La parodia y la sátira en El alcaide de sí mismo de P. Calderón de la Barca*, in "Romanische Forschungen", 83 (1971), pp. 201-219). La critica cerca da anni di proporre una classificazione delle *comedias* secondo criteri strutturali, tematici o genetici, classificazione che, vista la vastità e la disomogeneità della produzione teatrale del *Siglo de Oro*, per ora non è arrivata a stabilire una tassonomia coerente e unificata. In Francia, comunque, furono adattate quasi esclusivamente *comedias de capa y espada, de figurón e palatinas*. Ossia *comedias* a prevalenza comica, con finale felice.

Nel passaggio in Francia si perdono, innanzitutto, una serie di caratteristiche fondamentali della *comedia* di Calderón: la simbologia iniziale, che vedeva il protagonista cadere da cavallo, come nel ben più noto esordio della *Vida es sueño*, i meccanismi della falsa apparenza che assillano Benito, i temi del doppio e del labirinto. Ed in entrambi gli adattamenti francesi di Scarron e di Thomas Corneille prevale una chiara semplificazione che spoglia la materia dalle sue valenze simboliche tipicamente spagnole e quindi non comprensibili per il pubblico francese. Ciò che arriva sui palcoscenici parigini è dunque la pura materia diegetica, che viene cucita addosso ai due principali attori dell'epoca, le due *vedette* Philipin e Jodelet. E non a caso il sottotitolo del testo di Thomas Corneille, *Jodelet prince*, si andrà sostituendo a quello con cui l'autore aveva battezzato la sua *comedia*, *Le geôlier de soi-même*, traduzione del titolo della *comedia* spagnola.

Il focalizzare l'attenzione sul personaggio comico delle *comedias*, adattando la materia spagnola all'attore francese protagonista, era una scelta per altro comune ad altre commedie della metà del Seicento. Fu proprio Scarron il primo a scrivere, nel 1643, una *pièce* per l'attore comico Jodelet, *Jodelet ou le maître valet*, adattamento di una *comedia* di Rojas Zorilla, ed a creare il nuovo sistema drammatico della commedia burlesca. Stupisce quindi che, dodici anni dopo, il maestro del genere burlesco, nel riproporre un rifacimento che aveva le stesse caratteristiche delle sue commedie precedenti⁹, incorra in un insuccesso clamoroso.

Basta confrontare, d'altra parte, le carriere drammatiche di Scarron e di Thomas Corneille, per trovare le ragioni dell'insuccesso del primo e del successo del secondo.

Scarron si trova in un periodo di difficoltà economiche e di disagi fisici: si è schierato contro Mazzarino durante la Fronda, e ha dunque difficoltà a trovare un protettore. È isolato, e quando il suo amico Pellisson, lo presenta al ministro Fouquet, nuovo protettore delle arti e delle lettere, e gli fa attribuire una pensione, compone velocemente il *Gardien de soi-même*, per poterla dedicare all'illustre mecenate. La *pièce* fu scritta in fretta ed alcuni critici attribuiscono il suo insuccesso alla trascuratezza della composizione. Anche Thomas Corneille scriveva, però, velocemente, e la trascuratezza nella composizione è uno dei difetti caratteristici della maggior parte delle *comédies à l'espagnole* di questo periodo. Abbiamo evidenziato d'altra parte, in apertura, come il clima di concorrenza fosse spietato fra gli adattatori, e come ci fosse una forte rivalità fra i drammaturghi.

⁹ Tutte riunite e presentate da V. Sternberg nella recente edizione critica del teatro di P. SCARRON, *Théâtre complet*, Paris, Champion, 2009.

Le cause dell'insuccesso di Scarron sono da ricercarsi maggiormente, a mio parere, nella ripetitività di uno schema che non evolve e che si deteriora. Scarron ripropone, infatti, fino alla fine della sua carriera di autore comico nel 1657 con *La Fausse apparence*, sempre lo stesso procedimento che lo aveva portato, nel 1643, al successo con *Jodelet ou le maître valet*. Le sue opere si iscrivono nella prospettiva della farsa, che confronta ed oppone l'‘alto’ e il ‘basso’ e mette in ridicolo i valori tradizionali cavallereschi e dell'onore, tipicamente spagnoli. Se però nella sua prima commedia gli interventi del personaggio comico erano mescolati all'intreccio amoroso e cavalleresco, nel *Gardien* questo connubio viene a mancare e gli interventi dell'eroe burlesco si presentano, rispetto all'intreccio d'amore che forma la trama dell'opera, come intermezzi scollegati, che rallentano ulteriormente un soggetto che già nella fonte spagnola peccava di eccessiva staticità.

Il *Geôlier de soi-même* si situa invece in un momento strategico della carriera di Thomas Corneille e rappresenta il raggiungimento di doti tali che permetteranno al giovane drammaturgo di consacrarsi al genere della tragedia. Anche Thomas, come Scarron, focalizza la sua attenzione su Benito e lo rende non più un semplice pretesto alla creazione di situazioni comiche, ma il punto di partenza dell'azione, nonché il principale motore fino allo scioglimento finale, ma il giovane Corneille, rendendosi conto di uno dei grandi difetti della maggior parte delle *comédies à l'espagnole*, – la dissonanza fra un intrigo romanzesco e alcune scene comiche accessorie – cerca di porvi rimedio, fondendo il comico e l'azione.

Per dare unità alla commedia, affida a Jodelet tutta la parte comica della vicenda eliminando, a differenza di Scarron, gli altri personaggi comici calderoniani. Rende poi il protagonista più originale: Jodelet è infatti uno stravagante che, a differenza di Benito e di Filipin, non subisce il ruolo di “principe”, ma prende subito coscienza della situazione che si è venuta a creare e cerca di trarne vantaggio. Fin dal ritrovamento delle armi del principe, il suo è uno scambio cosciente: indossare la superba armatura trovata nei cespugli, per Jodelet significa giocare a fare il gentiluomo, sbalordire i suoi compagni, conquistare qualche bella dama. Quando si sentirà in pericolo, sarà lui stesso a voler interrompere quello che fin dall'origine concepisce come un gioco. Come ha constatato Reynier, il primo biografo di Thomas Corneille, “ne manquant pas de sang froid, [Jodelet] reste, grâce à son aplomb, à la hauteur de son étonnante fortune; fort avisé avec cela,

capable de calcul, il cache sous son apparente rondeur une finesse un peu narquoise¹⁰”.

Jodelet è dunque molto diverso dal Filipin di Scarron, che rimane, per tutta la commedia, inebetito ed impaurito davanti alle stranezze che gli accadono e che, nemmeno nel finale si rende conto di essere stato vittima di uno stratagemma. Non è solo il pretesto per mettere in atto la comicità verbale, ma è un elemento indispensabile alla struttura ed all'equilibrio della commedia che ripropone, pur senza la complessa simbologia calderoniana, alcuni dei temi tipici del teatro barocco, ossia l'opposizione costante fra tragico e comico, fra nobiltà e stravaganza, fra essere e apparire, ed una retorica del travestimento che Forestier ha elogiato¹¹.

Nel *Geôlier* l'azione è motivata da una costante tensione tra l'essere e l'apparire, fra il mantenimento dell'illusione e la possibilità che venga svelata. A differenza del *Gardien*, i personaggi di Thomas sono da sempre consapevoli della vera identità di Jodelet e del principe, visto che l'opposizione fra il loro rango sociale – ricordiamo che Jodelet è un *valet*, un servo, e non un *figurón*, figura che non esiste nel sistema drammatico francese – è netta ed incolmabile.

Sembra limitativo affermare a questo punto, con Eméline¹², la completa discendenza di questo *valet* dal *gracioso*. I tratti che abbiamo elencato lo differenziano dal suo corrispettivo spagnolo Benito, al quale semmai sembra ispirarsi il servo di Scarron. E mi sembra altrettanto limitativa la conclusione a cui arriva il critico francese, secondo la quale, benché Jodelet si trovi direttamente inserito nell'azione, resta comunque “fort éloigné du fourbe”.

Certo non ha le caratteristiche del *fourbe* di Molière, ed in esso predominano ancora la codardia ed il ridicolo, ma una certa audacia ed un accenno di spirito d'iniziativa si iniziano ad intravedere. Eméline sottolinea che tutta la vicenda del *Geôlier* si basa su uno scambio di ruoli in cui Jodelet finisce suo malgrado, indossando un'armatura abbandonata; dal monologo comico che, al ritrovamento dell'armatura, Jodelet rivolge a sé stesso e poi ad un interlocutore invisibile, in cui si interroga sui pro ed i contro dell'avventura che si accinge a vivere, mi sembra invece emergere una sua chiara consapevolezza:

¹⁰ G. REYNIER, *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 208.

¹¹ G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, p. 272.

¹² J. EMELINA, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, PUG, 1975, p. 150.

Or sus, examinons un peu les accidents
 Qui peuvent m'arriver malgré nous et nos dents,
 Songeons aux questions que l'on me pourrait faire.
 "Votre équipage est beau". Je le sais bien, Compère.
 "Il vous sied à ravir". Je l'ai fait faire exprès.
 "Il vous coûte beaucoup?". Je prends peu garde aux frais.
 "Quel en est l'ouvrier?". Il vient de Moscovie.
 "Vous le portez souvent?". Quand il m'en prend envie.
 "Vous allez au Tournoi?". Nous y prendrons partie.
 "Vous venez d'assez loin? D'où?". D'où je suis parti (I, 5).

Queste parole, che non si trovano nel modello spagnolo né nell'adattamento di Scarron, mettono in luce una presa di coscienza del personaggio, che perdurerà sino alla conclusione, quando, come abbiamo detto, sarà lui stesso a porre fine ad un'avventura che può rivelarsi pericolosa:

Ma tête? Quel abus!
 Soit Prince qui voudra, mais je ne le suis plus (IV, 5),

ed a giustificare il suo comportamento:

J'en ai senti long-temps remords de conscience;
 Mais enfin je songeais à prendre patience
 Et puisqu'on m'y forçait, je m'étais résolu
 A vouloir être Prince autant qu'on l'eut voulu.
 J'entrais en goût, ma table était fort bien garnie.... (V, 7).

Una possibile fonte italiana

Nello studio di Eméline sui *valets* nel teatro comico francese ed in altri studi sull'argomento¹³, si tende generalmente ad opporre un servo francese derivante dal *gracioso* spagnolo ad un'altra tipologia di servo, che trae ispirazione invece dal servo della commedia dell'arte italiana, lo zanni. Questo secondo tipo di servo comparirebbe in Francia a partire dalla

¹³ K. SCHOELL, *Le personnage du gracioso et ses successeurs français*, in AA.VV., *L'âge d'or de l'influence espagnole*, a cura di Ch. Mazouer, Mont de Marsan, Ed, Interuniversitaires, 1991, pp. 269-285; C. DUMAS, *Du gracioso espagnol au valet comique: contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Paris, Champion, 2004.

metà degli anni '50, con le prime commedie di Molière, adattate da commedie italiane.

Ho messo in luce, in alcuni lavori precedenti dedicati al teatro di Thomas Corneille e di d'Ouville¹⁴, il primo imitatore francese di *comedias de capa y espada*, che la distinzione non è così netta. Gli adattatori francesi di opere spagnole, poiché riprendono contemporaneamente alle *comedias* anche commedie italiane, creano una tipologia nuova di servi, che si situa a metà strada fra il *gracioso* e lo *zanni*, e che può avere, a seconda delle commedie, caratteristiche più accentuate dell'uno o dell'altro.

Nella *pièce* di Thomas Corneille oggetto del nostro studio, Jodelet ha alcuni tratti del personaggio comico spagnolo, come la codardia e l'amore per il buon cibo, ma ha perso la passività di quest'ultimo, per acquistare una centralità ed un maggiore spirito di iniziativa che sono tipici del servo italiano della commedia dell'arte.

Gli italiani avevano preceduto i francesi nell'adattamento della *comedia* spagnola ed a Napoli, fin dagli anni '20, una buona parte del repertorio spagnolo fu utilizzato dalle *troupes* dei commedianti dell'arte. Dopo aver aggiunto alla materia ispanica alcuni elementi della loro tradizione comica, i commedianti esportarono le loro produzioni in Francia, dove ottennero un gran successo, molto prima dell'epoca di Molière. Gli attori italiani recitarono il loro repertorio regolarmente a partire dal 1639 e fino al 1647 e poi, dopo la Fronda, la loro presenza è attestata in Francia dal 1653 al 1655 e dal 1658 al 1659. La *troupe* che si reca in Francia è la compagnia dei Fedeli, composta da attori carismatici e dalle spiccate individualità, come Brigida Bianchi (Aurelia), Domenico Locatelli (Trivellino), Marc'Antonio Romagnesi (Orazio) e soprattutto Tiberio Fiorilli (Scaramuccia)¹⁵.

Nel 1655, quindi, anno della rappresentazione dei due adattamenti francesi dell'*Alcaide*, anche gli *Italiens* sono presenti a Parigi e recitano al Petit Bourbon. Basta leggere le *Gazettes* dell'epoca per rendersi conto del loro successo e della loro popolarità, tanto che Mazzarino progetta di formare una *troupe* stabile dell'arte a Parigi, progetto che, come si sa, an-

¹⁴ M. PAVESIO, *Calderón in Francia. Ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Alessandria, dell'Orso, 2000; EAD., *Una commedia dell'arte italiana tra le fonti del Don César d'Avalos di Thomas Corneille*, in "Franco Italica", 19-20 (2001), pp. 181-195; EAD., *Les adaptations théâtrales espagnoles et italiennes d'Antoine Le Métel d'Ouville* in AA.VV., *Langues et identités culturelles dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles*, a cura di M. S. Ortola e M. Roig Miranda, Nancy, Université Nancy 2, 2005, vol. 2, pp. 255-271; EAD., *L'intermediazione della commedia dell'arte nel passaggio in Francia di alcuni intrecci del teatro spagnolo secentesco: il caso di Les engagements du hasard (1657) e di Dom César d'Avalos (1674) di Thomas Corneille*, in "Horizonte", 10 (2007), pp. 57-69.

¹⁵ Sulle *tournées* dei Fedeli in Francia si veda, per esempio, V. SCOTT, *The commedia dell'arte in Paris 1644-1697*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

drà a buon fine nel 1660, quando i commedianti italiani divideranno il Petit Bourbon con Molière, che, rientrato nella capitale un anno prima, aveva assunto nella sua *troupe* proprio l'attore protagonista della commedia di Thomas Corneille, Julien Bedeau, detto Jodelet, la cui morte nel 1660 interromperà quella che avrebbe potuto essere una proficua collaborazione fra i due attori.

Vista la natura improvvisata degli spettacoli delle compagnie dell'arte, costruiti su un canovaccio a soggetto, che si accontentava di riportare solo sommariamente la trama della vicenda portata in scena, oggi non conosciamo il repertorio delle *troupes* di queste *tournées* francesi. Il tema del travestimento del servo in principe era comunque uno dei soggetti privilegiati delle compagnie dell'arte, che basavano il loro successo sui lazzi e sulle acrobazie del servo.

Tra i tanti scenari italiani dedicati allo scambio di ruoli – *Il finto principe*, *Il nuovo finto principe*, *Il finto re*, per citarne alcuni – solo uno, *Guardia di se stesso*, contenuto nello *Zibaldone* di scenari conservato presso la Biblioteca nazionale di Napoli¹⁶, deriva senza ombra di dubbio dall'*Alcaide* calderoniano¹⁷. Si tratta in effetti di un adattamento molto preciso della *comedia*, con Pulcinella nei panni di Benito, che mette in luce lo scambio proficuo fra il teatro spagnolo ed il teatro italiano nella Napoli secentesca. Le somiglianze di alcune parti di questo scenario con un canovaccio italo-francese, *Arlecchino creduto principe*, di Domenico Biancolelli, l'Arlecchino della *troupe* stabile di commedianti dell'arte fissatasi a Parigi a partire dal 1660, provano la circolazione dei soggetti fra le differenti compagnie ed evidenziano come alcuni elementi comici dell'*Alcaide* siano stati incorporati all'interno dei repertori dell'arte.

Delia Gambelli, nell'introduzione alla sua edizione critica dello *Scenario* di Biancolelli¹⁸, primo repertorio esistente dei canovacci delle *troupes* italiane in Francia, tradotto in francese nel Settecento da Gueullette, mette in evidenza gli stretti rapporti fra il soggetto francese ed i canovacci italiani imbastiti sullo scambio di ruoli fra un servo ed un principe. Non cita

¹⁶ Gli zibaldoni di Napoli sono stati pubblicati in un'edizione bilingue italiana ed inglese: *The commedia dell'arte in Naples*, edizione italiana a cura di F. COTTICELLI, Boston, Scarecrow Press, 2001. *Guardia di se stesso* si trova alle pp. 488-491. Anche gli altri tre scenari indicati sono all'interno degli zibaldoni napoletani; canovacci con titoli molto simili come *Il creduto Principe*, *Il finto principe*, *Pulcinella finto principe*, *Il villano creduto principe* si trovano nelle raccolte delle biblioteche di Roma e Modena.

¹⁷ L'analisi del canovaccio si trova in N. D'ANTUONO, *El repertorio calderoniano de la commedia dell'arte* in AA.VV., *Studia Aurea*, a cura di Arellano, Pinillas, Serralta, Vitse, vol. II, *Teatro*, Toulouse Pamplona, Eurograf, 1996, pp. 141-149.

¹⁸ D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. Lo Scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 325. Cito da questa edizione il canovaccio *Arlecchino creduto principe*, pp 329-335.

somiglianze con *Guardia di se stesso*, l'adattamento napoletano dell'*Alcaide*, ma sottolinea a più riprese la difficoltà nella ricostruzione delle filiazioni, dovuta alla natura frammentaria dello scenario di Biancolelli, che presenta solo le parti con Arlecchino protagonista.

Personalmente credo che in *Arlecchino creduto principe* siano confluiti anche alcuni dei lazzi contenuti in *Guardia di se stesso*. La richiesta di Policinella, vestito da principe, di un piatto di maccheroni e di un capezzale per dormire è presente, per esempio, anche nello scenario di Biancolelli, dove Arlecchino, oltre ai maccheroni, domanda una lunga lista comica di cibi. In una scena successiva del canovaccio francese, Arlecchino si trova in prigione con un guardiano, – situazione alla base di *Guardia di se stesso* – e successivamente si presenta in scena con due principesse, cugine tra loro, come le protagoniste dello scenario napoletano adattato dall'*Alcaide*.

Queste somiglianze – minime, ma dobbiamo ricordare l'esiguità del canovaccio di Biancolelli, che è un semplice promemoria per l'attore protagonista – servono a provare l'arrivo in Francia, all'interno dei repertori dell'arte, della vicenda calderoniana e mi permettono, a questo punto, il confronto fra la *pièce* di Thomas Corneille ed il canovaccio di Biancolelli, redatto intorno al 1667, ma sicuramente precedente, essendo l'attestazione scritta della lunga tradizione orale della commedia dell'arte.

D'altra parte le caratteristiche del Jodelet di Thomas Corneille elencate in precedenza lo avvicinano all'Arlecchino di Biancolelli sotto più di un aspetto: entrambi conducono il gioco fino alla fine; entrambi chiedono una sedia nel momento in cui entrano a palazzo¹⁹; entrambi amano i piaceri della tavola e trovano l'occasione per soddisfare le loro inclinazioni, chiedendo da bere e da mangiare²⁰; entrambi vogliono far impiccare i loro consiglieri²¹; entrambi promettono al loro scudiero di ricompensarlo con l'attribuzione di cariche improbabili²². Tutti i personaggi, in entram-

¹⁹ Nel canovaccio, la sedia permette ad Arlecchino la messa in scena di una serie di lazzi: “je leur ordonne de m'apporter un fauteuil; en voulant m'asseoir, je le renverse et leur dis: “Aidez vostre Prince à se relever”, ensuite je tombe par devant” (p. 331). Nella commedia di Thomas Corneille, la richiesta di Jodelet: “Une chaise, quelqu'un, je suis las, depeschez”(II, 5) ha probabilmente lo stesso scopo.

²⁰ Nella commedia francese Jodelet, oltre al cibo e al vino, chiede, come nel canovaccio napoletano un letto comodo, per riposarsi “Ce lit que j'aperçois a-t'il la plume molle?” (III, 3).

²¹ Nel canovaccio, Arlecchino vuole far impiccare il suo carceriere: “Mais fais bien attention – lui dis-je – que, si tu me gagnes à ce jeu-là, je te feray pendre” (p. 333). Nella commedia, Jodelet ha la stessa attitudine: “Si mon pouvoir de Prince un peu loin peut s'étendre, / Allez, consolez-vous, je vous ferai tous pendre (...). Un Prince n'a-t-il pas pouvoir de pendaison?” (II, 6).

²² Nel canovaccio: “J'appelle le Docteur et je luy dis de m'aller chercher une ville et de me l'apporter, que j'en fais present à mon ami Bruinello. Le Docteur me respond que c'est apparament le gouvernement d'une ville que je veux lui donner, je luy dis que oui, je lui dresse comi-

be le opere, si lamentano della stravaganza del principe²³.

Non si tratta, a mio avviso, solo di semplici somiglianze strutturali fra il canovaccio e la commedia francese, ma della reinterpretazione da parte di Thomas Corneille di un personaggio codificato del teatro spagnolo, secondo i canoni della commedia dell'arte. Ed a prova di ciò non può non venire in mente la somiglianza fra il sottotitolo della commedia di Thomas, *Jodelet Prince*, ed il titolo del canovaccio *Arlechino creduto principe*, o, in francese, *Arlequin cru Prince*. Era un'usanza tipica dei commedianti dell'arte inserire nel titolo delle proprie opere il nome della *vedette* del loro teatro, lo zanni, ossia, nel caso francese, il personaggio di Arlechino, che otterrà un grande successo in Francia, proprio grazie a Domenico Biancolelli. Questa usanza sembra essere stata ripresa in Francia, dove la maggior parte delle *pièces* con Jodelet contengono nel titolo o nel sottotitolo il nome del servo protagonista.

Conclusione

Thomas Corneille combina dunque in questa commedia la materia spagnola dell'*Alcaide*, dove la presenza del servo era importante, ma non determinante, alle tecniche comiche dei commedianti dell'arte che si basavano sulla comicità dello zanni. Benché resti vicino al modello calderoniano, integra il personaggio comico all'azione e lo rende un elemento indispensabile alla struttura ed all'equilibrio della sua commedia, utilizzando una varietà di toni e di situazioni, che nascono dall'interferenza costante e misurata del burlesco e del romanesco.

Il genere della commedia, molto libero all'inizio degli anni '40, anche perché giudicato inferiore alla tragedia, sta cercando in questo periodo una riabilitazione ed una codificazione, che otterrà successivamente con Molière.

Il confronto fra la struttura del *Geôlier de soi même* e delle prime commedie molieresche mette in evidenza una certa somiglianza: si tratta in effetti di "pièces à vedette", dove la comicità, messa in scena da un per-

quement la patente" (p. 333). Nella commedia: "Aussi je lui promets une Chambellanie. / Mon Ecuyer (...) Que peut valoir par an, / La charge de petit ou de grand Chambellan?" (IV, 4).

²³ Nel canovaccio: "Dans cette scene, Pantalon et le Docteur se plaignent de l'extravagance du Prince" (p. 333); nella commedia, il re, per esempio, afferma: "Mais m'oser allier d'un Prince si brutal / Qu'on ne voit rien en luy qui marque un sang Royal! / Tu ne ignores pas, que son extravagance / M'ayant fait dès l'abord douter de sa naissance, / Je n'ay flatté ses vœux, que pressé du soupçon / Qu'il prit à faux d'un Prince et le rang et le nom?" (V, 4).

sonaggio ridicolo, è mirabilmente fusa nella struttura drammatica. Questa somiglianza è sottolineata dalla messa in scena da parte di Molière del *Geôlier de soi-même*, a cui abbiamo accennato in apertura, e dalla collaborazione fra Molière e l'attore Julien Bedeau, interprete di Jodelet, per il quale, secondo Lancaster²⁴, Molière scrisse il ruolo di Sganarelle, della commedia *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, rappresentata il 28 maggio 1660, ruolo che l'attore non riuscì ad interpretare per l'improvvisa morte avvenuta nel marzo dello stesso anno. Secondo Colette Cosnier²⁵, nonostante la morte di Bedeau, il tipo di Jodelet mantenne intatta la sua forza comica, tanto da servire a Molière come modello nel 1665 per il servo del *Dom Juan* e nel 1668 per Sosie, il servo dell'*Amphitryon*.

Nessuno mette oggi in dubbio la discendenza di *Sganarelle* e del *Dom Juan* dagli scenari della commedia dell'arte, e tutti conoscono l'influsso che ebbe Scaramouche, l'attore italiano Tiberio Fiorilli, sui ruoli dei servitori nelle commedie di Molière. I collegamenti evidenziati fra la commedia burlesca *à l'espagnole* di Thomas Corneille e lo scenario dell'arte di Biancolelli, le analogie fra il personaggio del servo Jodelet, considerato l'erede francese del *gracioso*, ed il servo Arlecchino, nonché le somiglianze fra il *Geôlier de soi-même* e le prime commedie di Molière mettono in luce tuttavia come gli influssi italiano e spagnolo, troppo a lungo studiati come fenomeni separati, si fondano nel modellare la commedia francese del Seicento.

²⁴ H. C. LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimora, J. Hopkins Press, 1929-42, III, 2, p. 20.

²⁵ C. COSNIER, *Jodelet: un acteur du XVIIe siècle devenu un type*, in "Revue d'histoire littéraire de la France", 1962, pp. 329-352.