

[«Nuovi Argomenti», quinta serie, nn. 1-2, gennaio-giugno 1998, pp. 316-344]

Ferdinando Taviani

Cesare Garboli interpreta «La fameuse comédienne»

Nel campo del teatro diventa doppiamente fatuo quell'illusorio esercizio del potere per cui gli storici amano a volte ridurre ai minimi termini il loro soggetto, confondendo l'efficacia dell'intelligenza con la sua forza sminuente. Il popolo delle scene abita un paese di limitate dimensioni, di piccolo peso, già di per sé *sminuito*. Eppure alle storie delle attrici e degli attori viene non di rado applicato, in aggiunta, un atteggiamento divertito, come se non fossero forme di vita che guardandole ci riguardino.

Cesare Garboli ragiona all'opposto. Il teatro gli appare come il luogo delle grandi avventure in piccolo spazio, privilegiato per interrogare il mistero della grandezza. Il teatro acquista per lui una dimensione speculare alla microstoria: è *un microcosmo che fa grandi le storie*¹.

Il volume che ha pubblicato nel '97 presso Adelphi - ANONIMO DEL XVII SECOLO, *La famosa attrice* - esplora gli ambienti nei quali si radicò e dai quali si alza il teatro di Molière. E' l'edizione, con traduzione a fronte, di un libello di fine Seicento, ma con un così vivo ed ampio apparato di notizie amplificazioni e racconti che il curatore diviene interprete. Non nel senso di colui che annota, ma di colui che *esegue* l'opera e la manda ed effetto, riempiendone gli interstizi con un'arte praticata «di persona». Un'arte, se si vuole, simile a quella dell'attore, purché quest'ultima la si sappia vedere come negazione dell'istrionismo ed estranea al confusissimo concetto d'immedesimazione.

Il libello è contro Armande Béjart, quasi-figlia, allieva, poi collega e sposa, infine vedova di Molière e moglie in seconde nozze dell'attore Guérin l'Estriché. Molière era nato nel gennaio 1622 e morì nel febbraio del '73. Armande era d'una ventina d'anni più giovane. Morirà nel novembre del 1700.

La fameuse comédienne, ou histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière, fu edita più volte, in un breve giro d'anni, a partire dal 1688, e persino ricopiata a mano per una circolazione salottiera. Poi è restata, fino al risalto datole da Garboli, un documento d'appendice, frequentato dagli specialisti, ma imprigionato nel dossier delle opere calunniose. Armande Béjart vi è raccontata come donna equivoca e profittatrice; virtuosa fuori, viziosa dentro; indegna di Molière e della sua memoria. Quasi un esempio del luogo comune sul carattere falsamente perbene della professione teatrale, soprattutto femminile.

Di fronte a questa trama di malignità, gli specialisti si sono posti sostanzialmente due domande, l'una esplicita - quanto c'è di vero? -; l'altra per lo più sottintesa: - è giusto *permettere* che la figura di Molière ne resti infangata?

La mossa fondamentale di Garboli consiste nel tirarsi fuori dal gorgo dei giudizi morali, e nel pesare le notizie come se in esse non ci fosse nulla di male. Dà così un'inedita profondità al libello, e - come si fa per un disegno - gli dà un volume facendogli crescere accanto un'ombra. Quest'ombra, detta in breve, è l'amore.

Un'ombra d'amore

Però non l'amore come lo si pensa e come lo si vuole, ma com'è. Fra poco sentiremo la voce stessa di Molière sottolineare la differenza.

La fameuse comédienne non ha l'arte spietata spinta quasi ai confini dell'identificazione che nel 1670 distingueva l'*Élomire hypocondre* di Le Boulanger de Chalussay, il capolavoro del genere, al quale Cesare Garboli sta ora dedicandosi come traduttore e curatore. E' però molto ben concertata. Secondo Garboli è probabilmente il manufatto d'un intero ambiente, un gesto collettivo a metà fra il gioco di società e un gioco crudele. Al contrario di *Élomire*, livido, grandioso, buffonesco e pieno di specchi, *La fameuse comédienne* pronuncia le sue cattiverie «con gaiezza, e più ne dichiara a tutte lettere la verità, più lascia intendere che non hanno importanza».

L'interprete dunque sdrammatizza. Quelle accuse hanno fatto chiasso per secoli e sono parse tremende: non solo le corna, ma che Molière fosse in realtà il padre della giovane moglie, e fosse pederasta, e se la facesse con Baron. Sono però cattiverie, sostiene l'interprete, senza peso, «si sciolgono, si disfano appena cadute sulla pagina».

Ho citato dalla fine dell'introduzione (p.101), al punto in cui Garboli fa un consuntivo. Sembra che indebolisca l'opera e quasi la addomestichi estirpandole il veleno. In realtà deprime soltanto l'impegno di molti suoi lettori moderni, ansiosi di trasformarsi in giudici ed avvocati. Impegno anacronistico. Fra la *Fameuse comédienne* e i suoi lettori moderni c'è una sfasatura morale. Si prenda il caso di Baron: per un po' d'omosessualità non ci sarebbe «nel racconto del panphlétaire nessun biasimo, nessuna condanna». Il punto di vista dei molieristi è stato a lungo quello della morale borghese otto-novecentesca. Il punto di vista del libello s'attaglia invece ad «una società aristocratica dove l'immoralità, in fatto di storie carnali, e perfino l'incesto, erano quasi un punto d'onore, e dove il piacere d'abusare d'un paggio [...] non era una depravazione - o se lo era, era una *débauche* universalmente ammessa e praticata» (p.43).

La sfasatura morale fra l'autore della *Fameuse comédienne* ed i suoi lettori moderni ha fatto passare in secondo piano un'altra sfasatura, ben più sottile ed interessante, fra la morale del libertino Molière e la morale dei libertini aristocratici. Al momento del consuntivo, Garboli traccia le coordinate. Sta preparando il colpo finale, la frase che concluderà e farà esplodere il lavoro. Procedo con cautela. Tenta una definizione:

il libellista esprime una morale libertina, ma di segno aristocratico. Una morale dura, beffarda, che non si fa illusioni, che misura sorridendo, guardando dall'alto, il grado di corruzione e depravazione del mondo. Questa morale è estranea alla libertà di pensiero di Molière. Molière è un libertino che scoppia di salute morale. Era il suo scandalo. Un libertino positivo, costruttivo, che sa ridere senza sarcasmo. Il gusto, la malinconia, la vanità, il tedio che possono nascere dall'esperienza del piacere, lo spirito, il sentimento ambivalente della depravazione gli è ignoto (p.98).

Continua a distinguere:

Non è Molière l'uomo di piaceri o di passioni posseduto da furori erotici, come Racine, o il «libertin voluptueux» ammiccante ai piaceri di lontano, il poeta che li accarezza sognandoli con la fantasia e la nostalgia di La Fontaine o del vecchio Chaulieu. Non è di Molière quella introversione o quella inquietudine degli spiriti liberi che prima o poi si convertono, come è successo a La Fontaine, a Racine, a tanti altri. Convertirsi? Niente è più lontano dal sistema morale di Molière. L'ilarità può essere una temibile antagonista della religione [...] ma anche una grande nemica della «décadence» (p.99).

Queste differenze sono importanti per contestualizzare il libello. Ma ci accorgeremo che a Garboli servono soprattutto per mettere in fuga la parte bassa dell'illusione filologica. Distingue e relativizza per spingere il lettore a non cercare *la soluzione*.

C'era un atteggiamento decadente, ellenizzante, romanzesco e libertino che attraversava - spesso mimetizzandosi - l'età del Re Sole. Veniva dai tempi di Caterina de' Medici, di Enrico IV e Luigi XIII e proseguì nella dissolutezza, illuminata o no, della Reggenza e del secolo XVIII. Alla resistenza di questo filo, sotto la superficie imperiosa della cultura protetta (imposta) dal Re, ha dedicato recentemente pagine molto sottili Marc Fumaroli, storicizzando la strategia poetica di La Fontaine (*Le poète et le roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Fallois, 1997). Cesare Garboli ci introduce a quelle atmosfere con una mezza pagina di storia alla maniera antica, ricostruendo lo spirito del Temple, il palazzo dell'Ordine di Malta con diritto d'asilo, dove si rifugiavano i ricercati per debiti e dove il poeta Chaulieu, autore di versi anacreontici d'elegante trascuratezza, affittava per conto del Gran Priore Philippe de Vendôme sale e quartierini per festini dissoluti in zona franca. «Sarebbe un errore - spiega Garboli - immaginarsi il Temple soltanto come il paradiso dei debosciati»:

regnava in quella fortezza l'amore per la poesia, per il teatro, la musica, le feste, la conversazione, e regnava l'amore tout court - «la vérité du sentiment» diceva l'abbé Chaulieu. Regnava una pietà non bugiarda, una pietà animale verso ogni tipo di deviazione e di perdizione, quella pietà che nasce non da uno sguardo superiore ma dal suo contrario, dalla mancanza di uno statuto morale, dall'abitudine al vizio e alla corruzione, dalla mollezza, dal privilegio, dalla persuasione che non bisogna dare troppo valore a ciò che non lo merita o non lo ha - «puisque le monde

n'est que comédie», rifletteva l'abbé de Chaulieu, amministratore e anacreonte di quel cafarnao. «L'amour jamais ne se prend aux choses méprisées» sosteneva d'Urfé. Ma nessuno come un qualunque frequentatore dei soupers del Temple sapeva quanto sia possibile il contrario (p.100).

Da un mondo siffatto viene la denigrazione di Armande Béjart, la «fameuse comédienne» (che potremmo anche tradurre, con odierno cipiglio, «la ben nota attrice»). La duplicità del libello, che mentre afferma la verità delle accuse alla ben nota attrice «lascia intendere che non hanno importanza» sembra a Garboli rispecchiare - ma in realtà lo riduce e lo banalizza - un ben più rilevato e potente rapporto d'amore malgrado le ferite, quello del fu Molière.

In contrasto col libertinismo fatto di «pietà animale» e «non bugiarda», segnato «dalla mancanza di uno statuto morale» e dalla «mollezza», il libertinismo di Molière - che «scoppia di salute morale» - è invece dramma dei sentimenti forti, cui risponde la malattia e la risata - non il mal sottile della nostalgia. E' scandalo anche per i libertini. Ritroveremo questa doppia negazione nella struttura profonda del *Dom Juan*. Garboli si chiede se non regnasse nei rapporti di Molière con Armande «lo stesso dubbio, la stessa incertezza». Ed esclama: «ma non è la storia del *Misanthrope*?» (p.101).

Nel *Misanthrope* - sappiamo - Molière faceva Alceste, e Armande la sua amata Célimène dai troppi amori: forse «la *Fameuse comédienne* non fa che dirci quello che il *Misanthrope* dice e tace».

Il fascino che questo libello ha esercitato sul suo interprete sembra dunque sotteraneamente nutrito dal fatto che per suo mezzo si proietta, sfumata ma ingrandita, l'ombra d'un'intimità che sfugge alle carte, una briciola di polvere viva, scoperta fra la cenere di pettegolezzi.

Gli storici ligi giustamente storceranno il naso. Ma abbiano pazienza, non si tratta della solita invadenza dei biografì, né di sentimento o sentimentalismo improprio, né dell'improntitudine di chi analizza psicologicamente i trapassati. C'è qui una ragione critica di prima importanza, e riguarda la gemma letteraria che il libello contiene.

Sfogliando all'indietro il saggio prefatorio di Garboli, alle pp. 55 e 56, troviamo un moto di finta stizza: «Oggi tutto è diventato, in letteratura, polifonico, da quando Bachtin ci ha deliziato con le sue novità dostoievschiane. Confesso che un po' mi dispiace accodarmi, ma che farci? Non c'è testo più polifonico della *Fameuse comédienne*». E ad un certo punto, dal tessuto polifonico si sente emergere la voce stessa di Molière. «E' sempre parso un miracolo inspiegabile che si trovi incistata in questo libello», esclama Garboli. Fatto sta che, al centro della *Fameuse comédienne*, viene riportata una conversazione fra Molière e Chapelle che è divenuta un brano d'antologia, «un grande colloquio da teatro morale, da tragedia in musica» (nella presente edizione sta alle pp. 155-165). Da dove viene? Garboli immagina che Chapelle - debosciato intellettuale fatto per il vino e la conversazione, non l'impegno della scrittura - riferisse il colloquio a Boileau, o a Racine, o a La Fontaine, i quali forse l'hanno ripetuto, calcando sulle parole riferite, cristallizzandole, facendo della trasmissione orale una lima per lo

stile. Perché agli intenditori le parole messe in bocca a Molière in questo dialogo paiono proprio possedere il marchio originale di quel grande attore-poeta.

Sta dunque parlando con l'amico Chapelle, in campagna, ad Auteuil. E' depresso a causa di Armande, la giovane moglie che gli ha imposto la separazione in casa. L'amico gli dice che una donna così non vale la pena, la si può solo disprezzare. Molière allora si riprende (ma chi riprende chi, quando si dice che uno *si riprende?*): «Vedo bene che non avete mai amato e che prendete l'immagine dell'amore per l'amore stesso» gli risponde. E va avanti con un monologo acuto e pacato, una diagnosi che non contiene germe alcuno di guarigione. Racconta i disinganni, le sbandate e gli amanti di sua moglie, che ha visto crescere e sposato malgrado la differenza d'età; parla del conte di Guiche. Contrappone «scienza» ad «esperienza». Confessa che la sola presenza di Armande è più forte di lui e fa crollare l'intera sua filosofia. E giunge al punto di compatirla nelle sue pene d'amore per altri, perché - dice - «quando mi riconosco incapace di vincere ciò che provo per lei, mi dico che forse lei incontra la stessa difficoltà nel vincere il suo bisogno di piacere». Da questo piccolo inferno trae un diamante: «Mi direte che bisogna essere poeti per amare così, non è vero? Ma io credo a una sola specie d'amore».

Non tutte le edizioni hanno «poète» (o «poëte»). Quelle del 1690 e del 1697 lo cambiano in «père» (o «pere»; o «père»):

«Mi direte che bisogna essere *padri* per amare così, non è vero? Ma io credo a una sola specie d'amore».

Indizi di grandezza

Che la grandezza sia fatta di piccole cose è ovvio, ma non per questo cessa d'essere, in quanto *grandezza*, il vero problema. In quest'ultimo libro molieriano di Garboli, dove Molière viene sempre visto di traverso, all'interno d'un'infelicità familiare, la grandezza non solo dei suoi testi ma della sua avventura umana e della sua troupe tanto meno è dimenticata quanto più la narrazione si addentra fra tracce minuscole di vita.

Armande Béjart, che Molière vide crescere e sposò, non ci direbbe oggi granché se non ci fossero state quelle voci insistenti e messe più volte per iscritto che la denunciavano non sorella ma figlia di Madeleine, la celebre attrice con la quale il giovane Molière aveva cominciato a far teatro e della quale, per voce comune, era stato a lungo l'amante o uno degli amanti. Se Armande fosse stata figlia e non sorella, essendo probabilmente nata fra l'inizio del 1641 e l'inizio del '42, quando Molière non era ancora entrato in pieno nel teatro - ma, si diceva, s'era già legato a Madeleine - avrebbe avuto buone probabilità d'essere anche figlia dell'autore de *L'École des femmes* (la pièce andò in scena nel dicembre del 1662. A febbraio Molière ed Armande s'erano sposati).

L'incesto ha prestato a questa donna, presso i posteri, un fascino torbido e passivo che ha spinto ai margini ogni altra notizia. A Garboli non interessa. Non, per lo meno, nella sua materialità biologica. Non vede perché credere alle voci invece che ai documenti ufficiali; né gli pare strano che Marie Hervé, madre di Madeleine, abbia ancora partorito, a 48 o 49 anni, quell'ultima stellina, la decima figlia. Non le era forse nata poco prima, quando di anni ne

aveva già 46, un'altra bambina, presto morta, da nessuno attribuita a Madeleine? Quest'ultima, d'altra parte, una figlia «ufficiale» l'aveva avuta, nel 1638, Françoise, nata dalla relazione con il gentiluomo Esprit de Rémond. Fu riconosciuta dal padre, battezzata, e di lei non si sa altro. Armande, coetanea o poco più giovane della «nipotina» Françoise, quando sposa Molière compare di età incerta, «di circa vent'anni», dice il contratto di matrimonio (23 gennaio 1662, la cerimonia avviene il mese dopo). Del suo certificato di battesimo non c'è traccia. I Béjart furono fratelli attori nati da una feconda coppia di scombinati, impegnati in continui traslochi, con amicizie altolocate e la voglia d'essere una famiglia più su del proprio stato. Al centro vi è una Madeleine affascinante, colta, poetessa, attrice famosa, non dissoluta, ma di costumi regolarmente molto liberi. La promiscuità, più che l'irregolarità delle unioni, e il carattere nebuloso di certe nascite debbono aver favorito chi aveva interesse ad accusare Molière di incesto.

Ciò che importa è che Armande fosse comunque - come persona e come attrice - una creatura di Molière. Il quale - aggiunge Garboli - sia con Armande che forse con Baron, più che marito o amante fu un padre cornificato. E' questo che il libello sottolinea con acredine, non disordini famigliari o morali che non erano sentiti come tali. Per la piccola Armande, cresciuta a balia e poi in giro con il teatro, Molière doveva apparire l'incarnazione della potenza e del sapere. Quando lo sposò - racconta Grimarest, il primo biografo - le sembrò d'essere una duchessa. Ma le vie delle passioni furono altre, è naturale.

Dal legame fra l'anziano attore-filosofo e quella giovane con l'argento vivo addosso e l'espressione sempre seria, conosciuta bambina, nacquero figure: Psyché; l'Elmire del *Tartuffe*; la Célimène del *Misanthrope*; Charlotte che sembra invaghirsi di Dom Juan già solo ad immaginarselo nudo; e infine Angélique, la figlia del Malato immaginario. Personaggi che brillano aldilà di quel che dicono, per la differenza di potenziale fra testo e sottotesto.

Armande incorporava partiture sceniche precisissime e seduttive, che non si logoravano col passar degli anni. Nel 1681, per esempio, non era più giovane, ma la sua scena del second'atto del *Malade imaginaire* era ancora commovente ed esemplare - quando Angélique, la figlia, incontra l'amato Cléante travestito da maestro di musica, e insieme cantano, dialogando solo con gli occhi, recintandosi un'intimità sul palcoscenico affollato di personaggi. Il duetto cantato - lo ricorda l'anonimo autore degli *Entretiens galants* nel 1681 - sembrava più bello di quelli che si sentivano all'Opéra. Recitava, con Armande, Charles La Grange, secondo la forma messa a punto assieme a Molière più di quindici anni prima, nel gennaio-febbraio del 1673, quando il grande attore morì subito dopo le prove e le prime repliche. Garboli pensa che le notizie su quel modo di recitare dovrebbero aiutarci a farci un'idea della scena del second'atto del *Dom Juan* in cui la stessa Armande e lo stesso La Grange interpretavano l'incontro fra Charlotte e il seduttore. Nella parte vivace e falso-ingenua della fanciulla di campagna invaghitasi del nobile, Armande fu ammirata fino alla soglia dei cinquant'anni. Era così - sottolinea Garboli (p. 24) - che si trasmetteva, ben dopo la sua morte, lo stile recitativo di Molière.

Non accade spesso che l'oscillare d'una variante si riveli denso come un grande verso. Eppure nel colloquio di Molière con Chapelle la possibilità di mutazione di *poète* in *père* ha proprio tale densità. Il testo oscilla. Ma quanto?

Nell'estate del 1670, Molière compose per il Re la comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme*, che rappresenterà nell'ottobre al castello di Chambord e poi entrerà nel repertorio della compagnia. Anche qui, Armande e La Grange fanno gli amanti segreti: lui, che nel *Malade* sarà Cléante, qui è Cléonte; lei è Lucile. Nella scena 9ª dell'atto III, Cléonte e il suo servo Coviello descrivono la figura di Armande nelle vesti di Lucile: occhi piccoli - ma pieni di fuoco; bocca grande - ma attraente; piccolina - ma ben fatta; atteggiamento indolente - ma pieno di grazia. Intelligente? Molto: un'intelligenza fine e delicata. Sempre seria. Però capricciosa. «Sì, è davvero capricciosa, ma è bella. E dalle belle si sopporta tutto», risponde Cléonte.

A me pare che qui non ci sia solo un ritratto, ma una sublimazione - *à l'enverse*. E' come se Molière dipanasse secondo le leggi dell'arte comica, ridendoci sopra (ancora una volta!), il groviglio di sentimenti che era confessione e tormento nella conversazione in cui reagiva al disprezzo di Chapelle per Armande. Ha ordito la scena della confessione d'amore di Cléonte alla maniera buona per le commedie: partendo dall'opposto. Cléonte prega Coviello di dirgli tutto il male possibile di Lucile, che crede lo tradisca, ma poi non può reggere alla denigrazione. E' più forte di lui. Il modo in cui chiude il dialogo chiama la risata: «In questo splenderà la mia vendetta, in questo mostrerò forza d'animo: nel detestarla, nel lasciarla, bella com'è, attraente com'è, pur riconoscendola amabile». E' il registro della commedia. Nel registro del dramma potremmo immaginare: «bisogna essere poeti, o padri, per amare così, non è vero? Ma io credo a una sola specie d'amore».

La commedia dipana. Riduce i *grovigli* a semplici *contrast*i. Che fanno ridere. La vita e l'amore - l'amore com'è, non come lo si immagina - aggrovigliano. Ma il *dipanare*, con il riso che ne deriva, è davvero così lontano dall'aristotelica catarsi?

Comunque, la battuta di Cléonte si chiude in un'esclamazione: «La voici! Eccola!». E Lucile, dopo esser stata tanto ben dipinta a parole, compare per la prima volta in scena di persona.

Potremmo scavare un po' nella cronologia. L'estate del 1670, quando il cavalier D'Arvieux si recò ad Auteuil per aiutare Molière a inventare costumi turcheschi per *Le Bourgeois gentilhomme*, potrebbe benissimo essere anche l'estate in cui è ambientata la conversazione con Chapelle. Certi riscontri cronologici, come la data del ritorno di Baron in casa Molière, lo lascerebbero pensare.

Ma non è qui il punto. Quell'anno ha anche un certo peso simbolico. Si è aperto con la pubblicazione del velenosissimo attacco di Le Boulanger de Chalussy nella commedia su Molière ipocondriaco, dove fra l'altro Armande, sotto il nome d'Isabelle, è un'onestissima e tenera figura, benché sia detta sposa e figlia allo stesso tempo. Nell'antiporta, un'incisione mostra l'anagrammato Molière teso ad apprendere posture e smorfie da Scaramouche. Alla fine del quarto atto, c'è una riunione di compagnia in cui gli attori decidono di recuperare il repertorio tragico, lasciando a Molière il solo spazio della farsa finale: ma siano farse e basta, senza pretese di satira o impegno morale. Molière-Élomire s'adegua.

Fa riferimento a questo stesso 1670 un celebre quadro conservato in due versioni al Musée de la Comédie Française, dove Molière è rappresentato sul palcoscenico del teatro del Palais-Royal in compagnia dei più famosi comici e farsanti italiani e francesi, vivi e defunti.

Una delle due versioni si intitola «Les délices du genre humaine». L'altra spiega: «Farceurs François et Italiens depuis soixante ans et plus peints en 1670». Non c'è veleno in codesti quadri, ma velenosi o no ci sono diversi segni, in questo 1670, a meno di tre anni dalla morte, che insistono sulla paradossale appartenenza di Molière al paese ridicolo.

Paradossale, non solo perché non c'era nato in quel paese, ma perché di per sé neppure vi apparterebbe, colto com'è, filosofo, poeta, riconosciuto pari ai maggiori ingegni letterari della Parigi del suo tempo.

In quel paese ci si era chiuso. Alla stessa maniera - e qui il paradosso si raddoppia - con cui altri - letterati, musicisti, pittori - tentavano di chiudersi in Arcadia.

Scrivo ad esempio Marc Fumaroli (nel volume sopra citato: traduco da p. 141): i libertini «si appassionano tanto alle Lettere, agli esercizi poetici e alle letture critiche perché tracciano così i confini di un territorio indipendente, Parnaso, Arcadia e Citera, che dà un *sensu secondo* alle cose della vita, a Parigi come in provincia». Nei primi anni del secolo, quella stessa nostalgia di fuga verso il territorio indipendente, nostalgia d'una lontananza dagli orrori e dalla volgarità, aveva tentato di consolare la morte di Don Chisciotte e Re Lear, aveva spinto i poeti e gli attori verso la pastorale e la venerazione di Adone. Del resto l'Arcadia, come ben sapeva chi l'amava e ne scriveva, non aveva meno ferocia e porcherie del mondo chiuso del teatro.

Il libertino Molière, che a differenza dei libertini - lo ripetiamo - «scoppia di salute morale», può darsi che avesse bisogno di qualcosa di equivalente ma di molto più concreto d'un mondo dello spirito. E reciprocamente può darsi che nel suo normale esercizio di capocomico non dimenticasse la lezione dei poeti su come rigenerare la propria vita di relazione in forme «seconde».

La compagnia teatrale come corrispettivo dell'Arcadia sarà comica, ma è un'idea geniale. Tradotta in azione, è l'idea che probabilmente fonda la grandezza di Molière. Come i poeti spiritualmente fuggiaschi proiettavano in Arcadia gli amori ed i tormenti, le persone e gli intrighi, non per travestirli, ma per riflettere e rendere leggibile la vita, così Molière fa con il teatro, con la sua compagnia (che occupa il posto che per gli altri occupa la famiglia), con se stesso. Non è strana (e Giovanni Macchia l'ha molto ben soppesata) la diceria che Molière stesse per fornire un autoritratto teatrale. Lo dice la prefazione ad *Élomire*, all'inizio dell'anno che verso la fine vedrà il ritratto in scena di Armande.

Mutando da *poète a père*, la voce non muta poi molto. Forse ha proprio ragione Garboli. Nella cultura libertin-teatrale in cui viveva Molière, andare a letto con una ragazza che avrebbe potuto essere la propria figlia non sarebbe stato così grave. E neppure sposarla, purché il sacrilegio non venisse scoperto. La dimensione della paternità comincia a farsi seria nella zona della poesia, quando lasciando correre le persone, e immaginando i personaggi, l'amore si distacca dalla sofferenza nella misura in cui s'allontana dalla gioia, per arte ed artificio d'interposta persona.

Il libro «sabotato»

Se in questo c'è del vero, cercare la cronaca vissuta che Molière può aver rivestito di drammaturgia non è far critica positivista o dietrologia, ma navigare verso il centro. Cesare Garboli ha individuato questo cammino scontrandosi col *Dom Juan*, ha poi saputo mutar direzione, passando attraverso un libro «sabotato».

La struttura instabile e inquieta del *Dom Juan* costituisce - sulla carta - una buona via di accesso agli enigmi della figura storica di Molière. Vi è nell'opera come uno strappo, attraverso il quale si può sperare di introdursi. Vi è innanzi tutto una duplicità d'atteggiamento che da un lato va contro le radici della leggenda, il suo apologo morale, e dall'altro sembra adattarsi male alle simpatie di Molière per l'ideologia libertina. E' una duplicità che si riflette sull'imprendibile carattere del protagonista: un *esprit fort*, ma anche un ipocrita, un riverbero - all'inizio del quinto atto - di Tartuffe. In questo iato sta la sua poesia, simile a quella di certi copioni che si creano nel crogiolo del mestiere teatrale e attraggono poi archetipi e pensieri. Oppure, per un altro modo di vedere, simile a quella delle opere sapientissime, che assediate dagli esegeti riescono sempre a mettersi fuori tiro.

Recentemente, ad esempio, Francesco Fiorentino (*Il ridicolo nel teatro di Molière*, Einaudi 1997) s'è spiegato il *Dom Juan* come la messa in crisi dell'ideologia dell'*honnêt homme*. A differenza di ciò che accadeva nelle precedenti pièces di Molière, qui l'*honnêt homme* è un seduttore; ed a differenza dagli altri Don Giovanni, quello di Molière è un *honnêt homme*. E' giusto. Ma è difficile che una teoria sul *Dom Juan* di Molière non funzioni. La vera difficoltà è questa. E Garboli non tardò molto ad accorgersene.

«Ho quasi pronto un libro su Don Giovanni, quasi finito nel 1980, quando è stato sabotato da altre richieste di lavori servili» diceva in un'intervista, alla fine degli Ottanta (intervista di Corrado Stajano, «Corriere della sera» 6/3/'89). Il libro gli sembrava quasi pronto fin dal '76, quando vi accennava nella prima riga del *Molière. Saggi e traduzioni*.

Nell'83, è ancora cosa quasi fatta. Agli *Scritti in onore di Giovanni Macchia* (Mondadori 1983, 2 voll.) Garboli contribuisce con il saggio *Come recita Don Giovanni*. Nella nota spiega che è già comparso nel n° 350 di «Paragone», datato aprile 1979, e «costituisce la prima parte di uno studio in due sezioni dedicato al *Dom Juan* di Molière (I. *Dal teatro al testo*; II. *Dal testo al teatro*)». Aggiunge: «Nella sua totalità, lo studio fa parte di una ricerca più ampia che vede nel *Dom Juan* un testo “senza importanza”, un testo concepito e scritto così come i comici italiani scrivevano i loro scenari, cucendo le parti degli attori con una parvenza d'intreccio». Sicché «il *Dom Juan* sarebbe portatore molto più del teatro molieriano “recitato” che non di quello “scritto”».

Dal teatro al testo e dal testo al teatro, sulla carta è molto interessante, è anzi il cuore della problematica drammaturgica, mai o quasi mai indagata come si deve. Ma prende pur sempre in oggetto l'immagine del teatro, non il teatro stesso.

Il passaggio testo-scena, che a noi addetti alla scrittura sembra il non plus ultra della concretezza, soprattutto quand'è rovesciato (scena-testo), in realtà è un'astrazione. Credo che Garboli pensasse: partiamo dal Don Giovanni di oggi, quel che si vede in teatro e che si mette in scena; sprofondiamo poi nel testo di Molière; e di qui risaliamo al suo teatro. Ma nella

risalita, come quelli che scavano un tunnel e si trovano da tutt'altra parte, deve essersi trovato in un paesaggio inatteso: non solo in una società, ma - come dicevamo - in un amore.

Un paesaggio discorde, perché se il contesto, l'ambiente della Corte e di Parigi, può andar bene con l'idea del testo teatrale pensato come distillato e travestimento delle circostanze; l'altra idea, che secondo me è quella della compagnia teatrale quale consapevole equivalente d'un mondo indipendente, d'un'arcadia, non può che travalicare i problemi di drammaturgia e messinscena, di mito e interpretazione, per scontrarsi con la pietra d'inciampo d'ogni storico: l'illusione (vitale) di toccare per un momento, in presa diretta, un frammento di realtà svanita.

Il libro «sabotato» non fu mai pubblicato. E' disseminato in due saggi. Metamorfosato nella *Fameuse comédienne*. La metamorfosi riguarda soprattutto la forma del tragitto.

Se seguiamo le tappe del continuo sviarsi del tragitto, possiamo renderci conto di come la perizia e l'intelligenza di un critico traspaiano a volte dalle inadempienze. La riuscita dell'ultimo libro molieriano di Garboli in gran parte dipende dalla sua capacità *a non fare* il libro su Don Giovanni, col suo tragitto ben pensato ma tutto sommato inorganico «dal teatro al libro e dal libro al teatro». Dipende dalla spregiudicatezza con cui ha sostituito la centralità d'un capolavoro con quella d'un'operina marginale.

Nel saggio sul *Don Giovanni* che precede la traduzione del testo in *Molière. Saggi e traduzioni* (pp.153-170), parte dal mito e sbuca nella problematica della messinscena. Prima si concentra sulla figura del protagonista, visto come «un corpo antiteatrale inserito in un sistema teatrale, un anticorpo che denuncia la falsità e il pregiudizio, la finzione e l'ipocrisia di un sistema di cui, tuttavia, egli fa parte». Poi la prospettiva si allarga, e al centro della pièce non viene visto più il cosiddetto protagonista, ma la «coppia solidale» Don Giovanni-Sganarello, «una sola immagine scissa in due figure, come nelle carte da gioco coi volti rovesciati, divaricata in due facce che si oppongono e si richiamano». Infine approda alla scontentezza: «Il personaggio di Don Giovanni appartiene da secoli, da tre secoli, alla nostra "scena interiore". Che cosa non sappiamo di lui? Ebbene, confesso di provare da un po' di tempo, ogni volta che lo incontro, una certa sazietà». Si interessa allora della Statua del Commendatore. Scopre anche in questo caso una «coppia solidale» (Statua e Spettro della «femme voilée») che materializza la condanna d'un personaggio che aveva cercato di estirpare da sé la femminilità in una sorta di «mutilazione interna».

Riprende l'abbrivio nel saggio pubblicato negli *Scritti in onore di Giovanni Macchia* (vol. II, pp. 284-308). Qui il punto di partenza è la messinscena: perché è così difficile recitare bene Don Giovanni? Alla base c'è un'esperienza pratica, la collaborazione con Carlo Cecchi (non lo dice, lo dirà nella *Fameuse comédienne*). La difficoltà di recitare rimanda, naturalmente, alle caratteristiche del testo. L'attore incaricato della parte di Don Giovanni «non potrà mai sperare in una sola di quelle scintille, di quelle micce emotive lungo le quali si accende, di solito, il fuoco di un'interpretazione». Come personaggio «potrà anche essere un provocatore, un eroe doloroso e puro», ma come attore Don Giovanni «è un ragioniere per il quale due più due fa quattro». E' un attore «discontinuo» la cui recitazione dev'essere «quantistica, intermittente cioè fra l'agire e il non agire, fra il simulare e il fare da spettatore delle finzioni altrui», insomma «un attore vuoto», che dovrebbe somigliare a certi attori di varietà che recitano il travestimento. Sto riducendo drasticamente le numerose amplificazioni

con cui il tema viene esplorato (il lettore frettoloso tende a prendere le amplificazioni per divagazioni). Ma quel che più interessa, per la forma del tragitto, sono le righe che concludono questo saggio. Garboli è giunto al punto della ambiguità di struttura dell'opera, «la natura trasformista» di Don Giovanni gli pare «il mezzo più spiccio per cogliere nei suoi termini reali la nota anomalia di struttura, la famosa “scucitura” che fa del *Dom Juan* di Molière, con grande imbarazzo dei critici e della tradizione, una sorta di episodio infelice della drammaturgia molieriana». E qui, dove tocca il centro del problema, o uno dei possibili centri, invece di andare a fondo si ferma. Non perché gli manchi voglia spazio o energia, ma perché gli si impone un altro contesto: «a questo punto la “regia immaginaria” non basta più. Bisogna raggiungere e far parlare il vissuto, aiutarsi coi documenti. Bisogna entrare al Palais Royal: in due sensi: entrando a Corte, e nella troupe di Molière».

Sarà dunque vero che il libro venne «sabotato» dall'urgenza d'altri lavori. A me pare, però, che a infrangerne lo sviluppo e l'unità sia stata l'insofferenza per uno schema centrato sul *Dom Juan*. Entrando a Corte e nella troupe di Molière, Garboli incontrava personaggi e grovigli che non potevano restar recintati dai 5 atti di Molière. Tanto più che si faceva avanti un modello convincente per il grande seduttore, Armand de Gramont conte di Guiche, personaggio avventuroso oltraggioso e debosciato (gli ha dedicato un libro, edito da Olschki nel 1959, Dina Lanfredini, *Un antagonista di Luigi XIV: Armand de Gramont, Comte de Guiche. Con documenti inediti*).

A parlare dell'infatuazione di Armande per il conte di Guiche, uomo bellissimo e doppiamente impossibile - per l'oltranza attratta dalla blasfemia e dalla derisione; e perché disinteressato al sesso femminile - c'era *La Fameuse comédienne*.

Garboli è insieme rapido e meticoloso nello smontare con date e documenti gli argomenti dei molieristi che negano credito al libello e affermano impossibile l'incontro di Armande con Guiche. E costui gli permette di trovare nel «vissuto» un ancoraggio all'ambiguità di struttura del *Dom Juan*, nato dal doppio obiettivo di colpire i bigotti e insieme di «compiacere Luigi XIV prendendo le distanze dalla débauche della noblesse atea e libertina», quei signori, come il conte di Guiche, «tutti più o meno coetanei, tutti più o meno detestati, o guardati con sospetto dal giovane re». L'abbiamo anticipato: questa duplicità, per cui l'empio punito compare nel testo di Molière «per metà accusato, per metà accusatore» è legata alle opportunità di cronaca, forse al carattere d'uno scenario che permette il taglia-e-cuci e certi salti logici, ma comunque, sul piano storico-culturale, corrisponde al particolare libertinismo-antilibertinismo di Molière.

Ma ormai il testo da interpretare per Garboli è cambiato: non è più *Dom Juan*, e Guiche s'è trascinato dietro la *Fameuse comédienne*.

Nel tragitto che Garboli aveva programmato c'è un controcampo: emerge in primo piano il libello, la figura della moglie di Molière; *Dom Juan* passa sullo sfondo, come visto oltre un finestra: «c'è poco da lavorare di fantasia. Come due pittori che trattino lo stesso soggetto, interessati alla medesima prospettiva e allo stesso pensiero, la *Fameuse comédienne* e il *Dom Juan* ci mettono sotto gli occhi una stessa situazione: da una parte una ragazza infatuata e un Seduttore vano, irresistibile e senza scrupoli; dall'altra la saggezza e il buon senso di Molière» (p.27).

Serviva ormai a ben poco il paradigma teatrale che, ipostatizzando i procedimenti odierni della messinscena, individua il momento creativo o l'incubazione dell'arte nel mettere un testo a confronto con degli attori e un regista; oppure nel pensarlo scritto «cucendo le parti» dei diversi attori o - come si dice - «sugli attori». Il percorso d'andata e ritorno che Garboli s'era figurato per il suo libro si trasforma allora in una traversata. E invece di contestualizzarsi in maniera sempre più precisa, si decontestualizza in modi sempre diversi.

Garboli analizzando lo stile della *Fameuse comédienne*, le sue strategie narrative, la sua polifonia, avvalora anche dal punto di vista della qualità letteraria un'opera che in genere è stata giudicata di mediocre maldicenza. Risolve il problema delle molte attribuzioni in maniera brillante, spiegando come il libello sia stato probabilmente concepito, verso la fine degli anni Ottanta del Seicento, negli ambienti della Comédie Française, in cui erano state riunite dall'alto la compagnia che era stata di Molière, e che Armande dirigeva, e la compagnia dell'Hôtel de Bourgoigne. Una compagnia artificiale, composta dal principe come somma dei migliori, senza tener conto delle logiche che presiedono all'aggregazione dei comici. E quindi, quasi di necessità, nido di vipere. Qualche nemico di Armande (e di Baron) ebbe probabilmente l'idea di mostrare che brutta persona fosse quell'affascinante attrice. Il libello, quand'era in via di composizione, e già faceva ridere per le sue malignità, passò probabilmente di mano in mano: sicché grandi scrittori come Racine o La Fontaine han potuto benissimo darci un'occhiata, aggiustare qualche frase, suggerire, en passant, un ritocco. Quanto basta per suscitare nell'intenditore d'oggi un sapore d'alta classe.

Ma tutte queste indagini, che qui riassumo di corsa, portano ad un ménage che - lo si derida o no - per la briciola di vita che nasconde dà senso alla fatica dell'interprete. Il libro che ha fatto crescere a partire dall'antico libello trasmette ed organizza un insostituibile distillato di conoscenze sul teatro di Molière e i suoi dintorni. E' estremamente erudito. Ma per fine non ha l'erudizione. E' un esercizio non di rado sorprendente di critica letteraria. Ma la letteratura non lo appaga.

Nella *Famosa attrice* di Garboli vi sono almeno due livelli d'organizzazione, l'uno filologico e l'altro personale. Quest'ultimo emergerà chiaro dalla pagina di journal che l'autore occulta nel saggio che funge da prefazione, e che in chiusura ricostruiremo. Il primo consiste in una disamina esauriente del testo, della sua valenza letteraria, del contesto, dei problemi d'attribuzione e d'edizione. All'inizio del saggio introduttivo prevale il secondo livello, alla fine i due percorsi si saldano.

Potremmo dire che Garboli si trovi qui nel suo elemento, se questo elemento fosse poi facile da definire. Non è, infatti, il territorio delle biografie. Certamente non è il confronto fra biografia e opera. Semmai, è l'insieme dei vuoti, dei chiarari che si aprono fra l'una e l'altra. Come se vita ed opera, entrando in tensione, e non incontrandosi mai, generassero uno spazio intermedio, una terra di nessuno che offre accessi e recessi all'arte dell'interprete. Definito in astratto è poco chiaro, ma proprio per questo Garboli è un vero scrittore ed è creativo: con la sua opera dà consistenza e vita ad un territorio che si rivela solo tramutandosi in storie - di secondo grado.

Come scrittore, Cesare Garboli si è formato nella critica militante e nel lavoro in case editrici. Alcuni suoi libri - *La stanza separata* (1969), *Penna Papers* (1984), *Falbalas* (1990), e l'imminente *Un po' prima del piombo* (esce all'inizio del '98 presso Sansoni) - ricompongono

l'unità dalla quale i diversi interventi critici si diramavano sui giornali e le riviste. Altri, come *Scritti servili* (1989) o *Il gioco segreto* (1995), ricuciono un discorso nato spezzato in larghi saggi di prefazione. Ma altri ancora, invece di comporre materiali preesistenti, trasformano direttamente la prassi editoriale della curatela nella metrica d'un'invenzione. In questi casi, Garboli fa crescere il *proprio* libro attorno al nocciolo d'un testo da presentare. Era già su questa strada *Molière. Saggi e traduzioni di Cesare Garboli*, Einaudi 1976, il cui frontespizio lasciava incerti se Molière fosse, bibliograficamente, autore o soggetto. Poi, nel 1985, comparve da Mondadori un GIOVANNI PASCOLI, *Poesie famigliari*, «a cura di» Cesare Garboli, dove le sproporzioni fra il lavoro dell'interprete e l'oggetto che avrebbe dovuto esserne il centro era tale che pochi anni dopo, nel '90, Einaudi lo ripubblicava con un'intestazione bibliograficamente normale: CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*.

Quel dire semplicemente «a cura» sembra a tutta prima sprezzatura, ma è in realtà la traccia superficiale dell'originalità di percorso d'uno scrittore che sta inventandosi un vero e proprio genere letterario a partire dalle pratiche umili e «di servizio» dell'editoria, i lavori di confezione, presentazione o corredo. Ha proseguito su questa strada, con minore oltranza, in MATILDE MANZONI, *Journal*, Adelphi 1992 e - ancor più vicino alla normalità - in BERNARD BERENSON - ROBERTO LONGHI, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, Adelphi 1993. Il caso estremo del genere è il volume pascoliano dell'85. Il capolavoro è *La famosa attrice*.

Il modo in cui Garboli si addentra nell'ambiente delle scene in Francia, sotto il Re Sole, in cui percorre e verifica le ragnatele di rapporti episodi deduzioni contraddizioni e controdeduzioni intessute dai documenti, il modo in cui recensisce le edizioni, *assomiglia* a quello dei più meticolosi studiosi di scuola positivista e ne è la negazione. O meglio: ne è il rovesciamento, anche nel senso di mostrarne il rovescio, la presa di posizione personale, che l'erudizione incorpora. Non solo perché qui l'interprete mette bene in vista l'amore per il proprio soggetto, ma soprattutto perché questo amore è privo d'illusione - come se il lavoro critico e gli accertamenti eruditi fossero la solida, a lungo premeditata struttura d'una performance sullo stato dubitoso della cosiddetta «realtà» storica.

Dicevamo, ricordando le distinzioni intorno alla morale di Molière, che Garboli a quel punto sta facendo un consuntivo e preparando il colpo finale, che farà esplodere il lavoro. Subito dopo, infatti, nelle ultime righe della Prefazione, dopo aver discusso la sfasatura dei giudizi, come un grande attore che torni in camerino e uscendo dal gioco sorrida agli amici e ai nipoti, Garboli parla di Armande, di Molière, e di quel che c'è poco più in là del libro. Parla di veleni che non dividono due esseri inadatti a vivere insieme, e invece li uniscono e li lasciano nel loro segreto. Riflette sulla natura dei «pettegolezzi», sulla parete «sottile, sottilissima ma imperforabile, una striscia di terra di due, tre centimetri, impraticabile come uno spazio stellare» che li divide dalla «verità». E dopo tanto interpretare e scoprire conclude che «nessuno ne sa niente».

Teatro in forma di libro

La *Famosa attrice* di Garboli non *parla* solo di teatro, *costruisce* teatro nell'esperienza del lettore: il teatro di Molière e per Molière - e il teatro per il suo interprete nostro contemporaneo. E' teatro-in-forma-di-libro come può esserlo un testo famoso di Jan Kott su

Shakespeare, o di Ripellino sulle scene russe, o di Macchia sul silenzio di Molière. La specificità di Garboli consiste in un intreccio che unisce lavoro filologico, critica da «intenditore» e il *journal* d'un «sociopatico», d'uno che - analogamente ai meteoropatici - patisce su di sé, in forma non solo di disagio, ma d'infezione della persona, i drammi della cronaca in cui vive.

Quando si parla di queste curatele di Garboli, è luogo comune sottolineare come egli sembri nascondere la sua opera creativa sotto le fattezze di un «servizio» editoriale. Ma non si nasconde affatto. Nella *Famosa attrice* si affaccia in prima persona fin dalla prima pagina, dalla prima riga («E' già lontano il tempo in cui ho letto per la prima volta questo breve testo anonimo...»).

L'uso critico della prima persona è tecnicamente difficile e poco remunerativo, perché in genere paga quel che ottiene in profondità con l'incertezza che crea sul «genere» di ciò che il lettore sta leggendo. Toglie allo scritto, ad esempio, lo standard *scholar*, che non garantisce nulla sulla serietà del contenuto, e si direbbe anzi inventato per dar decenza all'ovvietà, ma facilita la definizione d'un «orizzonte d'attesa» del lettore. Sono convinto, per esempio, che l'incredibile assenza di Garboli da alcune bibliografie molto accademiche molieriane dipenda dal disorientamento che spesso i suoi scritti impongono.

Inoltre, di fronte all'uso critico della prima persona c'è sempre qualche lettore così rozzo da confonderlo con *le moi est haïssable* di Pascal, che si riferiva a tutt'altro, e proprio - semmai - alla centralità dell'ego sotto le spoglie d'una maniera impersonale. Lettori ancora più rozzi e malevoli lo confondono addirittura col suo contrario, e cioè con una manifestazione di narcisismo.

Malgrado tutte queste scomodità, l'ingresso della prima persona nel discorso critico e storiografico può essere un bene prezioso, sia perché lenisce l'illusione d'oggettività, sia perché permette di connettere metodologia e valore.

Il valore di un percorso critico o storiografico, infatti, non traspare veramente se non nel momento della capriola, quando dall'indagine sull'effetto-realtà dei documenti è in grado di trasformarsi in una presa di posizione intellettuale o spirituale, sia che questo avvenga alla maniera di Garboli o a quella, ben diversa ma altrettanto efficace, di un Carlo Ginzburg.

E' stato Giorgio Pressburger, in un articolo su «la Repubblica» del 5/5/1990, il primo ad intuire un legame profondo fra i percorsi critici di Garboli e le pratiche dell'attore. Ma Pressburger parlava di *Falbalas*, mentre è nei libri «a cura» che il legame è sostanziale e non figurato.

Garboli non si nasconde dietro i documenti che edita e la storia che racconta, e non vi si «cala», così come gli attori - checché se ne dica - non si *calano* mai nel personaggio, per la buona ragione che il personaggio è certamente senza fondo, e gli attori calandosi finirebbero solo a culo per terra. I buoni attori si orientano in un reticolo di strade in cui intessono storia da recitare e tecniche previe. Quelli grandi si disorientano, costruiscono labirinti in cui non ci si può perdere perché sono costruiti a partire dall'uscita, ma in cui si può vagare a lungo, scoprendo regioni, nell'organica mistura di compiti da eseguire e di «materiali» sfilati dalla propria persona e intessuti alla trama. L'arte vera dell'attore consiste in una lotta in prima

persona contro il narcisismo. Altrimenti può essere al massimo arte per chi la vede, ma non per chi la fa.

Per questo possiamo associarla a quella dello scrittore che lavora su libri e storie del passato.

La lettura e lo studio della *Fameuse comédienne* acquista il suo rilievo sullo sfondo dei giorni dell'affaire Moro e, per contrasto, d'un teatrino immerso nel sereno paesaggio toscano, dove Carlo Cecchi e i suoi attori provano *Don Giovanni*.

Dall'incrocio di erudizione adamantina e scrittura di *journal* risulta un modo individuale e straordinario di vivere e pensare la storia. Detto in breve, il Garboli *scrittore* sta tutto qui. Altrimenti uno potrebbe anche chiedersi se cristallizzare una briciola di polvere viva, l'immagine emblematica e misteriosa di Molière ed Armande al fondo del maremagno della leggenda di Don Giovanni e del teatro del Grand siècle, non sia una vertiginosa riduzione. E invece è un'amplificazione. Dallo studio delle carte, è il salto alla laica contemplazione del dettaglio sfuggente che accenna a quel non definito che è la cosiddetta «vita». Salto corroborato dalla simmetria fra le fughe nel teatro e dal teatro di Molière allora, e del suo interprete oggi.

Dimostrare tutto questo sarebbe lungo e inutile. E' sufficiente districare la paginetta del *journal* che Garboli ha spezzettato intrecciato e occultato nelle cento pagine del saggio storico che apre *La famosa attrice*. La ricostruisco qui in chiusura. Cito i brani senza alterarli, rispettando la sequenza in cui si trovano, ma saltando. Ad ogni salto - in un caso poche righe, negli altri pagine e pagine - andrò a capo. Ma si vedrà che gli stacchi non si sentono, e che la pagina che ne deriva - che c'è - ha una sua unità. I primi due capoversi vengono da p. 11, gli altri, nell'ordine, dalle pp. 12, 13, 15, 17, 18, 22, 101 e 102, che è la frase finale di cui s'è detto.

Garboli dunque racconta:

E' già lontano il tempo in cui ho letto per la prima volta questo breve testo anonimo.

Non so se e con quale proprietà il verbo «leggere» esprima il rapporto fantastico e passionale, fatto di interesse scientifico ma anche di immaginazione e di seduzione che mi hanno tenuto tanto tempo legato a questo «livret ordurier», a questo libro indegno e infame, come tante volte è stato definito.

Che cosa me lo ha fatto amare, e che cosa mi ha distolto per tanti anni dall'impegno che avevo preso con me stesso di pubblicarlo?

In grandissima parte, almeno nelle sue origini, le ragioni del mio «emballement» per la *Fameuse comédienne* si spiegano col mio interesse sempre vivo per il teatro di Molière.

C'è stato però un giorno preciso, un'ora in cui mi sembrò che la *Fameuse comédienne* mi fornisse un messaggio molto più circostanziato. Devo tornare indietro di vent'anni. Un giorno della primavera del 1978, nei mesi in cui fu rapito e ucciso Aldo Moro, mi trovavo a Siena per l'allestimento di un *Dom Juan* di Molière con la compagnia di Carlo Cecchi. Non c'è come mettere in bocca un copione a un

gruppo di attori per cominciare finalmente a capirlo. In quelle settimane di orrore e di lutto, sprofondato nel silenzio di valli e colline fuori dal mondo, mi confermai nell'idea che da tempo mi ero fatta del *Festin de pierre* di Molière: un testo scucito, concepito come un percorso d'avanspettacolo, con due interpreti che si fanno reciprocamente da spalla, uno funebre e taciturno, l'altro petulante e indiavolato.

Erano prove difficili. Lo spettacolo andò in porto, ma lasciando tutti scontenti. La compagnia si sciolse quando già era arrivata la notizia dell'assassinio di Moro. Non era quello il momento per misurare il fallimento di uno spettacolo. Ricordo però che uscendo da Siena non presi la strada di Roma, dove abitavo da trentaquattro anni, ma cambiai domicilio, come succede a quelli che escono per comprare le sigarette e nessuno li vede più. Presi penna e carta e cercai di spiegarmi le difficoltà che avevo incontrato. Chiesi aiuto alla Storia. M'imbucai in un retroscena politico e cortigiano.

Tra le fonti incontrate nel mio lavoro, la *Fameuse comédienne* calamitava la mia attenzione perché mi faceva ballare sotto gli occhi un po' nascondendolo, un po' lasciandolo trasparire, il modello del *Dom Juan*, la radice della caricatura: la persona, la voce, il volto d'angelo, i vestiti, i tratti fisici del conte di Guiche.

Secondo l'anonimo autore del nostro libello, il conte di Guiche, il bell'eroe chiacchierato e favoleggiato, «tout seul de son air et de sa manière» - per dirla con Mme de Sévigné - fu il grande amore di Armande Béjart, l'angelo profanatore per il quale Armande avrebbe fatto follie. E se ci fosse qualcosa di vero, nel pettegolezzo del nostro libello? Ai motivi politici e cortigiani che avrebbero suggerito a Molière un «pamphlet a teatro» in difesa del *Tartuffe*, se ne aggiungerebbe uno intimo e familiare.

La *Fameuse comédienne* non fa che ripeterci quello che il *Misanthrope* dice e tace. I suoi pettegolezzi si infrangono contro il muro silenzioso di superiorità dei due grandi patetici protagonisti. I suoi veleni non dividono due esseri inadatti a vivere insieme. Al contrario li uniscono, li legano stringendoli l'uno vicino all'altro in un mondo indissolubile e impenetrabile come ogni vero matrimonio, lasciandoli al loro segreto.

E' fatta di pettegolezzi. Ma fra il pettegolezzo e la verità c'è una parete sottilissima ma imperforabile, una striscia di terra di due, tre centimetri impraticabile come uno spazio stellare. Tutto è vero e niente lo è. I pettegolezzi dicono quasi sempre la verità sulle cose che accadono, ma le cose non accadono mai come i pettegolezzi ce le raccontano. La vita cammina, la nostra e quella degli altri, e nessuno ne sa niente.

Credo che nella nostra cultura Cesare Garboli sia una figura speculare a Carlo Ginzburg. Nessuno, come quest'ultimo, ha saputo comprendere altrettanto profondamente l'affinità elettiva fra microstoria - che sennò resta accademica *curiositas* - e ricerca dell'autore su di sé, il proprio tempo e la propria persona. Benché nella scrittura rovesci il percorso, nel vissuto Garboli non parte dalla storia, ma vi approda, come per una liberazione. Riscrive ogni volta la dialettica che fonda la vocazione dello storico - quando c'è. Per lui la storia è

ben lontana dall'essere una «maestra». E' la sua arcadia, la sua terra migliore? Migliore, si intende, solo perché in essa ferocia e porcherie sono comprensibili, o si può onorevolmente darsi da fare come se le si comprendesse?

¹ Lo si vede con particolare chiarezza nel suo libro *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Sessanta*, Milano, Sansoni, 1998. Nella prefazione al volume, ho trattato con maggior ampiezza alcuni dei temi che qui sfioro: lo spazio che Garboli ricava *fra* le opposte sponde di opera e vita; il concetto di «scritti servili»; e soprattutto il senso della vocazione molieriana. Per il presente articolo, ho tenuto conto di alcuni risultati emersi nel corso di una tavola rotonda su *La famosa attrice* che si è tenuta a Firenze, al Gabinetto Vieusseux, il 17 ottobre 1997, alla quale ho partecipato assieme a Giorgio Ficara, Cesare Garboli, Mario Richter ed Enzo Siciliano.