
Il servo coadiuvante nel teatro di Molière. Mascarille e Scapin

Francesco Fiorentino



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1699>

DOI: 10.4000/studifrancesi.1699

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 settembre 2014

Paginazione: 249-256

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Francesco Fiorentino, « Il servo coadiuvante nel teatro di Molière. Mascarille e Scapin », *Studi Francesi* [Online], 173 (LVIII | II) | 2014, online dal 01 settembre 2014, consultato il 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/1699> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.1699>



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

Il servo coadiuvante nel teatro di Molière. Mascarille e Scapin

Abstract

In 17th century French theatre two different figures of servants can be identified: the first one shows ability and fantasy at the service of his young master; the second one is not only awkward, but above all he is not able to hold his lower instincts. By breaking the rules of the high-society gallant code, does the odd servant challenge the high values? The article tries to give an answer to this question by analyzing two servants of Molière's theatre: Mascarille and Scapin. Mascarille performs both roles: the first one in *L'Étourdi*, the second one in *Les Précieuses Ridicules*, in either of them modifying the sources of the respective comedies. In *Les Précieuses Ridicules* the final punishment of the servants, despite its cruelty, does not imply an identification with their reasons. This identification, indeed, is prevented by the stylistic distinction that in the classical doctrine definitely separates the high and the low register, the comic and the serious. On the contrary, Scapin in *Les Fourberies* changes the dramatic type of the valet: he reverses the hierarchy of values because of his sense of honour and his consequent actions. His victory is the triumph of Drama itself and of its rules, which overcome those governing society.

Da Ludovic Cellier (1875)¹ a Jean Emelina (1975)², fino a una più recente saggiistica³, non è mancata attenzione per il personaggio del servo sulle scene francesi del Seicento. Di questa grande famiglia teatrale si è fatto un censimento a partire dai caratteri diversi che raggruppa: dai servi astuti o dotati di buon senso a quelli sciocchi, passando per quelli goffi; dagli avidi e volgari ai semplici e fedeli. Non poche volte però gli stessi nomi, Jodelet, Philipin, Mascarille, Arlecchino possono in commedie diverse assumere caratteri opposti. Se ne è inoltre ricostruito l'albero genealogico dividendolo *grosso modo* in quattro rami. Il più antico di essi fa capo al teatro latino: i servi furbi – siano essi Mascarille e Scapin di Molière, Ergaste della *Soeur* di Rotrou, Philipin non solo di Boisrobert⁴, Corbinelli del *Pédant joué* di Cyrano – possono avere tutti nello Pseudolus di Plauto, se non sempre il loro modello, comunque il loro capostipite. Il secondo porta in Spagna: Jodelet non solo di Scarron e servitori burleschi di Rotrou (*La bague de l'oubli*), di D'Ouille (*L'esprit follet*), di Boisrobert (*La Jalouse d'elle-même*), di Thomas Corneille (*Le Charme de la voix*) sono modellati sul *gracioso* di *pièces* spagnole. Il terzo, il più rilevante, conduce in Italia: i comici dell'Arte avevano importato in Francia una varietà di *zanni* dai più disparati caratteri, dall'Arlecchino balordo (ma ne esiste anche la versione furba) al furbissimo Brighella. Il quarto ramo risale alla tradizione della farsa ancora viva a inizio secolo,

(1) L. CELLIER, *Les valets au Théâtre*, Paris, J. Baur, 1875.

(2) J. EMELINA, *Les Valets et les Servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1975.

(3) Y. MORAUD, *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro*, Paris, PUF, 1981; G. GOUVERNEMENT, *Le Type du valet chez Molière et ses successeurs Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage, Caractères et*

évolution, New York-Berne-Frankfurt am Main, Peter Lang, 1985; G. PAGLIARO, *Servo e padrone. L'orizzonte dei testi*, Bologna, Il Mulino, 1983; *Le Maître et le valet. Figures et ruses du pouvoir*, Paris, Sedes, 1998.

(4) Dal 1633 al 1670, Philipin (ma si trova anche la grafia Filipin, a esempio in Scarron) appare 25 volte a Teatro di cui 9 come furbo risolutivo: J. EMELINA, *Les Valets et les Servantes* cit., p. 158.

ove non mancano servi ghiottoni, lascivi, paurosi e goffi, come Tabarin, Turlupin o Gros-Guillaume. Questo quadruplice lignaggio tuttavia si intreccia ben prima del Seicento e di arrivare in Francia. Prima ancora di ispirare Ergaste de *La soeur*, Plauto ispira il Trinca della *Sorella* di Della Porta che Rotrou riprende accrescendo il ruolo del servo furbo⁵; e sempre Plauto non era sconosciuto agli autori spagnoli (come al Lope di *El mayor imposible*) che pure vantavano una notevole indipendenza dai classici⁶. D'altra parte la commedia italiana, che girava anche in Spagna, presenta personaggi che imprestano molti caratteri al *gracioso* e che accolgono tratti dalle farse cinquecentesche. Insomma, a prescindere dalle riprese puntuali (che siano esse da Plauto, dalle commedie spagnole o da quelle italiane. Meno facilmente dalle farse che per loro natura si prestano meno al plagio letterale), non è facile distinguere le diverse origini della famiglia francese dei servi di teatro.

La maniera più efficace per mettere ordine mi pare sia quella di considerare l'insieme delle figure servili nella prospettiva della loro funzione drammatica, intendendo per funzione drammatica quel che Pavis ha così definito: «La fonction dramatique (d'un personnage) est l'ensemble des actions de ce personnage considéré du point de vue de son rôle dans le déroulement de l'intrigue»⁷.

Si può dunque distinguere un tipo di servo che, come lo Pseudulus plautino (per quanto questi sia uno schiavo), ha la funzione di creare l'intrigo inventando imbrogli al fine d'ottenere che il *blondin*, suo padrone, vinca la resistenza del *barbon* e sposi la fanciulla. Tale funzione comporta abilità, scaltrezza, cinismo e tuttavia raramente basta da sola a raggiungere lo scopo: deve essere integrata dalla fortuna, attraverso quelli che sono dei veri e propri *coups de théâtre*, costituiti per lo più da agnizioni. Il servo astuto conduce il gioco con spericolato virtuosismo: freddo, audace, narcisista crea una realtà illusoria, teatrale in cui irretire la sua vittima. È il regista in scena o il generale che dispiega il suo armamentario: la metafora militare viene talvolta adoperata a riscattare la sua condotta assieme all'iperbole che lo colloca in una dimensione altra rispetto a quella dell'esperienza quotidiana.

In questa azione di coadiuvante degli amori giovanili, lo schiavo (come poi il servo) è costretto a mancare ripetutamente di rispetto ai padri e in genere ai vecchi, come pure a violare le regole della moralità e del buon gusto. La sua condotta, per quanto riscattata da una finalità condivisibile, sarebbe troppo trasgressiva per un giovane di buona famiglia, benché mosso dall'amore. La passione che ottenebra è argomento da tragedia, non di commedia. Il giovane Calidoro plautino infatti confessa che non se la sente di comportarsi in maniera «immorale» (*Pseudolus* I, 3). Delega l'azione e, per quanto di essa mandante e beneficiario, per convenzione teatrale (che non varrebbe in un tribunale) si scarica della responsabilità. Così la ripartizione della funzione drammatica, pur attribuendo al servo il primato dell'azione e spesso dei versi, non contraddice l'imperativo della distinzione degli stili, confinando nel basso sociale ciò che non è accettabile per l'alto⁸.

(5) Cfr. CL. BOURQUI, *Introduction à 'La sœur'* in J. DE ROTROU, *Théâtre complet*, Paris, Société des textes français modernes, 2000, t. III, p. 45.

(6) «La *Comedia nueva* a su conquérir, passant outre à toute vénération superstitieuse de l'Antiquité, une ample liberté dont la charte nouvelle constitue une déclaration des droits de la fiction moderne»: M. VITSE, *Éléments pour une théorie du Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-

Ibérie Recherche, 1988, p. 185.

(7) F. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, Ed. Sociales, 1987, p. 172.

(8) FL. DUPONT, *Le théâtre latin*, Paris, Colin, 1988, p. 119: «De même que les vieux ne frappent pas eux-mêmes, mais font frapper par les fouetteurs, les jeunes, le plus souvent, ne mentent pas eux-mêmes, mais laissent ce soin aux esclaves, qui le font beaucoup mieux».

La stessa funzione drammatica di coadiuvante può essere attribuita da un giovane padrone a un servo pasticcione e piuttosto sciocco. Si tratta di un coadiuvante che si comporta male non in quanto tradisce passando dalla parte del vecchio, ma perché, incapace di dominare istinti e paure, risulta inadeguato alla consegna e quindi al ruolo. In tal caso la punizione che gli spetta sono le bastonate: bastonate che toccano il suo corpo ma non il suo onore in quanto, la condizione servile esentando da tale privilegio/peso, onore non ha. È questo il caso del *gracioso* di Rojas Zorrilla⁹, ripreso con ben altra verve da Scarron in *Jodelet ou le maître valet* (commedia che, come già auspicava Nerval¹⁰, meriterebbe una ripresa teatrale): Jodelet si fa passare per il padrone in casa della di lui promessa per consentirgli di verificarne preventivamente la moralità. Solo che, oltre a essere brutto, goffo e dalla sgradevole voce nasale (caratteristica questa dell'attore Julien Bedeau), intende approfittare della situazione per gozzovigliare, fare la corte alla cameriera e persino per allungare le mani sulla promessa (II, 7 e IV, 3). La sua comicità rispecchia perfettamente la distinzione degli stili: il servo travestito è ridicolo in quanto contraltare del suo elegante padrone, col quale, nonostante il travestimento, nessuno spettatore neppure per un momento può confonderlo.

Molière si appropria di entrambi i modelli non soltanto come autore ma, in quanto entrambi assegnano al servo una preminenza, anche come attore. Al tipo del coadiuvante efficace si ispira già durante le tournée provinciali. In nome di Lelio, il Mascarille dell'*Étourdi* deve non soltanto imbrogliare il vecchio Trufaldin e vincere la concorrenza di Leandro, che aspira anche lui alla mano di Célie, ma soprattutto porre riparo proprio alle "inavvertenze" dello sventato padrone, che si trasforma nel suo maggiore "opponente". La commedia è modellata su *L'Inavvertito ovvero Scappino disturbato e Mezzettino travagliato* (Torino, 1628) di Nicolò Barbieri in arte Beltrame, imitata anche dal diciannovenne Quinault in *L'Amant indiscret ou Le Maître étourdi* (1654)¹¹. Per quanto la fedeltà al testo italiano sia assai maggiore rispetto a quella che sarà la pratica molieriana, *L'Étourdi* presenta comunque alcune varianti circa il ruolo del servitore. In Beltrame, Scappino tratta con familiarità il padrone che a sua volta docilmente riconosce la sua autorità, fino alla scena finale in cui è a tal punto insicuro di sé da non riuscire neppure a esprimersi. Egli si presta a servire Fulvio, «invitando la berlina, lusingando la frusta, e trescando con la galera» (III, 2), soltanto perché gli vuol bene e prova compassione per lui (III, 2). In Quinault, Philipin, consapevole «qu'en effet je vaux mon pesant d'or, et qu'un valet habile est un rare trésor» (III, 2) riserva al padrone un atteggiamento meno affettuoso: lo insulta (IV, 3) e – dopo essere stato battuto – arriva a promettere che «vous le payerez» (III, 10). Ma questo risarcimento si specifica subito, alla maniera servile, in un lauto indennizzo. Nel rapporto tra Mascarille e Lelio viene invece sottolineata una certa estraneità: il servo si lamenta di essere blandito solo quando è necessario il suo aiuto (vv. 18-22) altrimenti, come a tutti i servi, gli sono riservate solo bastonate. E infatti il padroncino di queste

(9) *Donde hay agravios no hay celos y amo criado*.

(10) Nerval ne scrisse un adattamento in tre atti: G. DE NERVAL, *Jodelet*, éd. J. Bony, Jaigne, La Chasse au Snark, 2002.

(11) Cfr., a proposito dei raffronti della commedia di Barbieri con quella di Molière, G. ATTINGER, *L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Neuchâtel, La Baconnière, 1950, pp. 123-135 e C. BURATELLI, *L'emigrazione di un testo dell'Arte: da "L'Inavvertito" di Barbieri a "L'Étourdi" di Molière*, in R. ALONGE (éd.), *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Genova,

Costa & Nolan, 1989, pp. 182-99. Sulla commedia di Quinault: W. BROOKS, *Philippe Quinault, Dramatist*, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Wien, Peter Lang, 2008, pp. 55-62. CL. BOURQUI, *Les sources de Molière. Répertoires critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, 1999, p. 73 ipotizza una pièce spagnola ripresa dalla commedia italiana come possibile fonte di Quinault. A sua volta Dryden in *Sir Martin Marfall, or the Feigned innocence*, riprende sia Molière che Quinault.

lo minaccia quando cerca di fargli la morale (vv. 50-53). Solo grazie alla propria abilità e alla balordaggine dell'altro, potrà ribaltare i ruoli e coprirlo di insulti (vv. 886-889). Sono dunque le sue doti di astuzia e di spregiudicatezza che lo riscattano dalla condizione subalterna (non l'affetto); e infatti ne è orgoglioso vantandosene molto più di quanto non faccia il suo modello italiano o Philipin. Si proclama *fourborum imperator* e soltanto *pour [sa] gloire* (v. 918) non abbandona l'impresa di servire un padrone così sventato. Queste varianti del Mascarille molieriano nei rapporti col padrone rispetto allo Scappino di Beltrame non possono essere interpretate come una traccia dei reali rapporti di potere nella condizione servile¹². Né le bastonate – presenti anche in Quinault – come un legato farsesco (peraltro non mancano neppure nella commedia italiana). Esse piuttosto accentuano l'autonomia del servo astuto rispetto al suo padrone, ne fanno una sorta di libero professionista virtuoso dell'imbroglio. Anticipano quello che sarà il personaggio di Scapin nelle *Fourberies*. Al pari del furbo plautino, di Scappino e di Philipin, neanche Mascarille tuttavia riuscirà da solo a unire i giovani, questo compito spettando al caso grazie a una agnizione¹³. Al servo spregiudicato è concesso di servire gli amori giovanili ma non di formare una coppia che altrimenti nascerebbe troppo degradata dalle sue manovre.

Mascarille torna nell'altra commedia scritta da Molière prima del suo arrivo a Parigi: *Le Dépit amoureux*. Anche in questo caso si richiama a un modello italiano, *L'interesse* di Nicolò Secchi; ma trattandosi di una commedia "galante"¹⁴, centrata sull'equivoco del travestimento e sulla disputa amorosa che ne consegue, è ridotto drasticamente il peso dei servi sull'intrigo¹⁵. Il finale si compie grazie a un chiarimento e non mediante imbroglio (più agnizione). Ai servi è riservata la parte comica: Mascarille è il servo balordo che mette nei pasticci il padrone, il pusillanime sempre minacciato di prenderle. Anche l'altro servo, Gros-René impersonato dal corpulento Du Parc, non presume molto della propria sagacia: «Les gens de mon minois ne sont point accusés | D'être, grâces à Dieu, ni fourbes, ni rusés: | Cet honneur qu'on nous fait, je ne le démens guères | Et suis homme fort rond de toutes manières» (vv. 9-14). La sua limitatezza intellettuale, inversamente proporzionale all'espansione corporea, si manifesta soprattutto nella incongrua tirata con cui cerca di convertire il padrone alla misoginia, riprendendo le domande paradossali di Tabarin sulle donne. Viene però riscattato da un sentimento di fedeltà che alla fine sarà ricompensato quando la serva Mariette lo preferisce per marito a Mascarille. La provvidenza comica è inesorabile nel premiare come nel punire. Com'è stato notato¹⁶, Gros-René anticipa i servi balordi d'origine contadina: Alain e Georgette dell'*École des femmes* e il farsesco Lucas del *Médecin malgré lui* che parlano in *patois* o Lubin di *George Dandin* che si chiede perché di notte non fa giorno (III, 1) sempre alla maniera delle questioni tabariniche. Si tratta di un servo comico per la sua stupidità ma bonario e marginale all'in-

(12) Come sostiene Dorval nel primo degli *Entretiens sur le fils naturel* di Diderot, non si possono considerare i servi in scena espressione della reale condizione servile. In effetti tutta la riflessione di fine Settecento sul nuovo teatro porta al rifiuto del personaggio del servo, sentito come artificiale. Cfr J. GOLDZINK, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris-Montréal-Budapest-Torino, L'Harmattan, 2000, pp. 135-137 e passim.

(13) In Quinault, la madre di Lucrece acconsente al matrimonio perché considera la figlia ormai compromessa con Cleandre, quando si accorge, a causa di uno starnuto, che questi è nascosto nell'armadio della sua stanza. L'ambientazione francese

e il ripudio dell'agnizione attestano una maggiore modernità della *pièce*.

(14) Cfr. G. FORESTIER ET CL. BOURQUI, *Notice à Le Dépit amoureux*, in MOLIERE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2010, 2 vols., t. I, pp. 1310-1321.

(15) La commedia sentimentale o galante (alla maniera di quelle di Corneille o di Marivaux) che prevede impedimenti interni al rapporto tra gli amanti affida un ruolo minore ai servi di quella che invece ricorre al contrasto tra classi d'età.

(16) Y. MORAUD, *La conquête de la liberté. Valets, servettes et soubrettes de Molière à Beaumarchais*, Paris, PUF, 1981.

trigo. Ovviamente questi ruoli non erano recitati da Molière. Da Molière era invece recitato lo Sganarelle del *Dom Juan*, che non è un servo coadiuvante ma piuttosto dialogante, e quello del *Medecin volant* che Forestier e Bourqui ipotizzano all'origine dovesse chiamarsi Mascarille, in quanto simile al protagonista dell'*Étourdi*¹⁷.

Nella veste di Mascarille, Molière interpreta anche la variante balorda del coadiuvante nelle *Précieuses Ridicules*. In questo caso la sua fonte principale è *L'Héritier ridicule ou la Dame intéressée* (1650) di Scarron, a sua volta ripresa da *El mayorazgo figura* di Alonso Castillo Solórzano. Nella *pièce* spagnola, una *comedia de figurón*, il servo Marino si traveste da erede di una gran fortuna sotto il nome di Don Payo de Cacabelos per conquistare Elena, donna interessata, e smascherarla agli occhi del padrone che la ama. Costei ci casca, nonostante il servo mostri la sua abituale rozzezza, avidità e codardia e verrà alla fine ripudiata dal corteggiatore a favore della buona e intraprendente Leonor. Scarron ne riprende sostanzialmente l'intrigo, rendendolo più conforme allo stile francese. In particolare espunge una scena della *Terza giornata* in cui Marino rivolge proposte galanti a Leonor, che a sua volta lo trattiene all'inferriata, mentre due servi lo spogliano e don Diego, che non lo riconosce, lo bastona. Una sculacciata era poco conforme alla regolarizzazione del teatro cui lo stesso Scarron si stava – seppur malvolentieri – adeguando. Ma questa scena della commedia spagnola mi pare significativa anche in quanto investe la funzione drammaturgica del personaggio. Marino si è messo in proprio esulando dai compiti che gli sono stati assegnati e viene quindi punito come al solito col bastone. Per giunta, alla fine nessuna serva lo vuole. Invece in Scarron il pur ridicolo Philipin si attiene alla consegna, sebbene minacciato di bastonate già alla sua prima entrata (v. 463), non ne riceve e non si sposa solo perché restio al matrimonio.

Questa trasgressione del servo rispetto alla consegna che gli è assegnata altera il suo statuto di coadiuvante e può così spiegare la punizione che tocca anche a Mascarille e a Jodelet nelle *Précieuses*, punizione che può essere giudicata ingiustificata ed eccessiva non soltanto per le due preziose che risultano “meno colpevoli” della dama interessata, ma anche per i servi. Mascarille è inviato dal padrone La Grange per vendicarsi delle due provinciali che hanno respinto lui e Du Croisy giudicandoli inadeguati alle loro pretese di raffinatezza. Mascarille e il suo amico Jodelet le corteggiano secondo le *Lois de la galanterie* di Sorel e riescono a farsi ben accogliere. Ma sul più bello – quando si accingono a ballare – sopraggiungono in scena La Grange e Du Croisy per smascherare i servi e picchiarli. Mascarille (*se sentant battre*) protesta: «Ahy, ahy, ahy ne m'aviez pas dit que les coups en seraient aussi». Si difende richiamando le condizioni con cui il compito gli è stato assegnato. Il punito tuttavia non ha soltanto eseguito una consegna: la sua funzione drammaturgica non si è esaurita in quella di coadiuvante. Il travestimento non è occasionale ed esclusivamente derivato da un ordine. Attraverso gli abiti sottratti al padrone e soprattutto grazie a un linguaggio alla moda (o meglio: presunto tale), egli intende farsi passare per quello che non è e infrangere le barriere tra le classi. Col bastone La Grange lo sta mettendo a posto: «C'est bien à vous, infâme que vous êtes, à vouloir faire l'homme d'importance». E Du Croisy conclude: «Voilà qui vous apprendra à vous connaître». Ancora una volta i bastoni intervengono per ristabilire l'ordine in scena così com'è nel mondo. I due servi vengono spogliati degli abiti pomposi e restano seminudi. Cacciato da Magdelon, Mascarille prima di uscire di scena traccia quella che vorrebbe fosse la morale della storia: «[...] je vois bien qu'on n'aime ici, que la vaine apparence, et qu'on n'y considère point la vertu toute nue». La massima ha un effetto comico in quanto la “virtù nuda” rimanda anche al fatto che al servo sono stati tolti i vestiti. L'abilità di

(17) G. FORESTIER et CL. BOURQUI, in MOLIÈRE, *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 1720.

Mascarille nel trovare una giustificazione, la sua prontezza generano il riso ma né ispirano pietà per l'umiliato (come in un dramma romantico) né demistificano l'antica contrapposizione tra apparenza e realtà. Confermano che il servo è un impunito e che continuerà la sua mistificazione, giustificando così il castigo e il riso¹⁸.

I servi travestiti che fanno ricorso in modo incongruo a un codice galante pongono un'ulteriore questione. Da tale abuso, oltre loro, risultano derisi anche questo codice col suo linguaggio e, assieme a esso, le *élites* parigine che ne detengono l'esclusiva? Véronique Sternberg¹⁹ ha descritto come lungo il secolo i rapporti della commedia col codice mondano si evolvono da una totale adesione nella commedia sentimentale degli anni Trenta a una contestazione morale che li riduce a pura apparenza, futile e ridicola, in quella di fine Seicento e inizio Settecento. L'emancipazione del comico dal galante si compie essenzialmente attraverso il riso che non investe più solo gli esclusi (provinciali e pedanti) ma i rappresentanti stessi della mondanità. Cathos et Magdelon, pur essendo provinciali, segnalerebbero comunque questa evoluzione in quanto nella commedia non sono rappresentate "vere preziose" che, in contrasto con loro, possano riabilitare l'ambiente mondano. Si può dire la stessa cosa di Mascarille e di Jodelet, come prima di loro di Clarin dell'*Engagement du hasard* di Thomas Corneille²⁰? Per quanto possa essere disinvolta la galanteria di un servo (e quella di Mascarille e Jodelet non lo è affatto²¹), la separazione degli stili, che corrisponde a una separazione tra le classi, continua tuttavia a essere insormontabile. Come ha osservato Emelina: «Les valets et les servantes sont la bonne conscience des couches sociales supérieures et ils confirment celles-ci dans leur sentiment de supériorité»²². Il fatto che i servi ricorrono a uno stile galante degradandolo finisce per confermare un principio fondante della stessa società elegante: che l'imitazione inevitabilmente fallisce.

Il ruolo del servo coadiuvante torna a essere recitato da Molière nelle *Fourberies de Scapin* il 24 maggio 1671, alla fine della sua carriera teatrale. Questa volta la sua fonte è il *Phormio* di Terenzio, commedia nella quale l'astuto che riesce a giocare i vecchi e a combinare i matrimoni (sempre grazie anche a una agnizione) non è tuttavia un servo: Geta, che lo è, risulta a sua volta solo un coadiuvante di Phormio, un parassita. La complessità dei raggiri richiede un maggior impegno di personale ma soprattutto le prerogative legali per poterli mettere in pratica non sono quelle servili²³. Molière attribuisce invece il ruolo a un servo, il più mirabolante dei servi, che travolge non solo le regole del buon gusto e della *bienséance*, come l'accusò Boileau nei celebri versi dell'*Art poétique* (III, 396-400), ma – a me pare – lo statuto stesso del suo ruolo così com'era fissato nel teatro seicentesco. Dalla sua comparsa in scena si sa che Scapin ha avuto a che fare con la giustizia. Il che non solo lo disloca subito in un ambito morale che prescinde dalle leggi, oltre che dalle *bienséances*, ma gli conferisce anche una personalità autonoma e minacciosa non tanto di servo quanto di "homme d'intrigue" (come in *Monsieur de Pourceaugnac* era stato designato Sbrigani, anche lui napoletano). Infatti il suo carattere ha attributi che non sono servili: Scapin non ha paura di nulla mentre il servo Silvestre confessa non solo di

(18) Cfr. F. FIORENTINO, *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Torino, Einaudi, 1997.

(19) V. STERNBERG, *La représentation de la galanterie dans la comédie du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1996.

(20) Cfr. M. PAVESIO, *Les nouvelles conceptions de l'amour galant dans les comédies "à l'espagnole" de d'Ouville, Boisrobert et Thomas Corneille*, in «Littératures classiques», n. 58, 2006, pp. 57-70.

(21) Il corteggiamento di Mascarille e Jodelet non solo riprende in maniera ridicola lo stile "pre-

zioso": tradisce anche il materialismo sbrigativo tipico della corte fatta dal personaggio del servo.

(22) J. EMELINA, *Les Valets et les Servantes* cit., p. 291.

(23) Phormio costringe Antipho a sposare la fanciulla povera che costui ama intendendogli una causa: sostiene falsamente che sono parenti poiché una legge greca – pare comunque poco comprensibile già per un pubblico romano – imponeva che il parente più stretto dotasse o sposasse una fanciulla senza dote.

mancare dei suoi talenti, ma anche di non possedere «l'esprit comme toi, de me brouiller avec la justice» (I, 2). Lo stesso Octave fugge davanti all'arrivo del padre dando modo a Scapin, dall'alto del suo coraggio, di commentare: «Quelle pauvre espèce d'Homme!» (I, 3). Il suo non è il linguaggio di un servo ma – paradossalmente – quello di un cavaliere: «[...] je hais ces cœurs pusillanimes, qui pour trop prévoir les suites des choses, n'osent rien entreprendre» (III, 1). E neppure quello di un qualsiasi capitano fanfarone: saprà infatti improntare a quanto ha sostenuto la sua condotta.

Il rapporto di Scapin con i giovani non è all'insegna né della subordinazione né di un particolare affetto. Si fa pregare da Leandre, suo padrone, che lo aveva minacciato e offeso ingiustamente, accettando di aiutarlo solo quando si inginocchia davanti a lui (II, 4), cancellando così l'umiliazione subita d'essersi dovuto a sua volta inginocchiare (II, 3)²⁴. Acconsente di soccorrere Octave che implora il suo aiuto solo perché bisogna «avoir de l'humanité». Il richiamo all'umanità – dunque a una gratuità che si fonda su una morale laica – riecheggia la motivazione dell'elemosina offerta al povero da parte di Dom Juan: «pour l'amour de l'humanité» (III, 4). È una motivazione signorile. Infatti, per quanto in relazione all'illegalità, Scapin si vanta di avere un cuore nobile: «trois ans de Galère de plus, ou de moins, ne sont pas pour arrêter un noble Coeur» (I, 5). E garantisce a Zerbinette che, se le intenzioni del suo padrone non fossero state oneste, non si sarebbe mai impegnato ad aiutarlo (III;1).

Conformemente a questo bizzarro statuto di servo, Scapin dimostra di avere sviluppato qualcosa che assomiglia al sentimento dell'onore. Una volta che è riuscito a sottrarre con l'inganno a Géronte i cinquecento scudi, non si accontenta che la sua furbizia sia riuscita: «il n'est pas quitte envers moi». Il vecchio deve pagargli l'impostura che lo ha screditato presso suo figlio. E tale affronto non è monetizzabile: «je veux qu'il me paye en une autre monnaie» (II, 7). Per attenuare la portata trasgressiva di tale pretesa si fa autorizzare dal padroncino che però non sa bene quanto autorizza. La scena più scandalosa della commedia – quella del padrone picchiato nel sacco – ha dunque come premessa una questione di onore del servo: «Il ne sera pas dit qu'impunément on m'ait mis en état de me trahir moi-même». *Moi même* e non il suo padrone. Per lavare l'affronto alla sua reputazione, alla «gloire», ricorre al bastone, lo strumento che si adopera per punire i servi. Significativamente Leandre, quando intendeva punirlo per la presunta delazione a suo padre, non lo aveva minacciato col bastone ma con la spada: quest'arma nobilita anche chi minaccia. Sappiamo che Scapin aveva già riservato lo stesso trattamento, a base di bastonate, al suo giovane padrone: ma questa volta a subirlo non è uno scapestrato da ammaestrare bensì un vecchio, avaro ma nella fattispecie anche incolpevole. La scena del sacco, che pure ha precedenti nelle farse tabariniche e nella commedia dell'arte, in questo caso si caratterizza per una trasgressività inedita che spiega perché Boileau vi ricorra per censurare l'arte di Molière nei suoi aspetti più “bassi”; come spiega forse anche il relativo successo delle prime rappresentazioni della *pièce*. Infatti in quei precedenti non si tratta dell'astuzia di un servo per vendicarsi del padrone: in particolare nelle farse tabariniche è opera di una donna (la prima farsa) o di un pretendente (la seconda)²⁵. In Molière la scena del sacco rovescia la gerarchia tra le classi che riserva le bastonate

(24) Non mi sembra un caso che nell'edizione del 1682, la vignetta di Pierre Brissart che illustra la commedia rappresenti proprio questa scena, l'unica che ristabilisce sul palcoscenico l'ordine del mondo.

(25) In *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. J. Scherer, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, t. I, pp. 233-244. Anche nelle *Piacevoli Notti* (II, 5), la scena del sacco vede come vittima un goffo pretendente. Mentre non ho trovato traccia della scena del

sacco ne *Il Capitano* di F. SCALA, *Teatro delle favole rappresentate, Giornata XI* (a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1976, t. I, pp. 119-127) indicata spesso come una fonte di Molière: fonte peraltro già contestata da BOURQUI (*Les Sources* cit., p. 315). D'altra parte anche la scena di sacco in *Le Disgrazie di Pulcinella*, sempre citata da Bourqui (p. 318) non comporta un padrone bastonato dal servo.

ai servi, per di più adducendo come motivo la soddisfazione del punto d'onore del subalterno²⁶. Tale rovesciamento non mi pare che abbia nulla di carnevalesco, né tanto meno si presta a interpretazioni sociologiche. L'ammirazione per la capacità di Scapin nel creare una realtà altra in cui far cadere le sue vittime – l'ammirazione quindi per la sua capacità di creare l'illusione teatrale – prevale su quella che era la regola per eccellenza cui il teatro classico doveva sottoporsi, il rispetto delle *bienséances*. Scapin in tal modo emancipa il suo ruolo dalla condizione del servo e lo identifica con una pura funzione drammaturgica, in quanto tale indipendente dalla morale e dai condizionamenti sociali. Incarna le strepitose possibilità del teatro e segna la sua vittoria sulla realtà e le inflessibili leggi che la regolano.

FRANCESCO FIORENTINO

(26) Del tutto diverso, naturalmente, è lo schiaffo che Alain dà per sbaglio a Arnolphe nell'*École des femmes* (I, 2).