

⊕

**Di popolo, di maschere e di virtù.
Il teatro di Louis-Sébastien Mercier**
Caterina Piccione
(Università Vita-Salute San Raffaele)
caterina.piccione@hotmail.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*.

Title: Of people, masks and virtue. The Theatre of Louis-Sébastien Mercier.

⊕

Abstract: The combination of different literary genres is a leitmotiv of Mercier's works, in which the ideas of Enlightenment come together with a pre-romantic sensibility. In particular, his plays, as well as his treatise on theatre, outline a new literary genre: the "drame". Mercier aims at reforming theatre in order to address it to the largest number of people and to put on stage the people themselves. In his "drame", the author often describes histories of ordinary day life where characters are considered in their social condition, with a special attention to lower classes and their unfair situation. Standing out from a prescriptive morality, Mercier's "drame" shows several episodes of inequity and exemplary behaviors as examples of applied ethics, in the conviction that impressions and sentiments can inspire people more than any moral commandment. Even when characters are famous men, they are primarily painted by Mercier in their human qualities, in their lights and shadows; that's why it seems contradictory the author's suggestion of reintroducing theatrical masks. Actually, this proposition (that is probably Mercier's best-known thesis about theatre) is provocative and has to be contextualized in the complexity of his theatrical view. To understand how Mercier puts into practice this view, it can be useful a close reading of two plays, *La Brouette du vinaigrier* and *Montesquieu à Marseille*.

⊕

Keywords: Louis-Sébastien Mercier; Popular Theatre; Drame bourgeois; Theatrical mask; Enlightenment; Moral philosophy.

Caterina Piccione

*Io che nulla amo più
dello scontento per le cose mutabili,
così nulla odio più del profondo scontento
per le cose che non possono cambiare.*

Bertolt Brecht, *Poesie*

1. Mercier e i generi letterari

Il poeta drammatico è pittore universale. Tutti i dettagli della vita umana sono egualmente oggetto della sua arte. Il mantello reale e il saio sono indifferenti al suo pennello. Non si ferma ai decori esteriori, opera del caso e del momento. È il cuore dell'uomo che cerca, che raggiunge, che si gira fra le mani, che esamina a piacere. Ogni cosa per lui è preziosa se è vera e può aggiungersi alla fedeltà del suo ritratto.¹

Sono molti i luoghi della sterminata opera di Louis-Sébastien Mercier in cui vari generi letterari si intrecciano fra loro in un solo nodo teorico. Si prenda ad esempio il passaggio appena citato: tratto dalla prefazione a un'opera drammatica, vi sono racchiuse in pochi tratti la visione del mondo dell'autore, la sua filosofia e la sua morale, le quali a loro volta non sono separate da una forma letteraria appassionata e da una poetica realista quasi di stampo giornalistico. È difficile collocare la scrittura di Mercier in un solo genere letterario dal momento che la porosità tra i vari generi percorre tutta la sua produzione letteraria: saggi, romanzi, pièces teatrali, interventi politici, articoli di giornale, libelli, poesie². La sua fisionomia letteraria è tanto sfaccettata quanto il suo spirito è indipendente: «Mercier rifiuta di essere cattedratico, di fondare una scuola o di lasciare in eredità una poetica completa. Egli preferisce il movimento rapido della scrittura»³. Tanto in letteratura quanto nella vita pubblica, Mercier mal si accorda alla rigida divisione in fazioni. La libertà della scrittura costituisce il basso continuo della sua vicenda esistenziale e il suo privilegiato campo d'azione politica: «per Mercier scrivere è incontestabilmente un'azione politica, è la forma specifica e insostituibile dell'intervento dell'uomo di lettere nella vita della città»⁴. La sua avventura biografica nella Parigi rivoluzionaria è percorsa da un impegno costante che non si identifica mai in modo stringente

¹ L-S. Mercier, *Préface de La brouette du vinaigrier*, Londra-Parigi 1775, pp. VI-VII (traduzione nostra).

² Per una panoramica completa di riferimenti bibliografici relativi alla vita e alle opere di Louis-Sébastien Mercier, ci permettiamo di rimandare al saggio: C. Piccione, *Louis-Sébastien Mercier: una poetica della libertà*, pubblicato come postfazione a L-S. Mercier, *Montesquieu a Marsiglia*, tr. it. e cura di A. Tagliapietra e C. Piccione, Inschibboleth, Roma 2019.

³ J-C. Bonnet, «Introduction», in J-C. Bonnet (a cura di), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, Mercure de France, Parigi 1995, p. XVII. Si veda inoltre l'articolo «Cathédralant» in L-S. Mercier, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles*, Moussard- Maradan, Parigi 1801, p. 101.

⁴ M. Dorigny, «Du "despotisme vertueux" à la république», in J-C. Bonnet (a cura di), *Louis Sébastien Mercier (1740- 1814). Un hérétique en littérature*, cit., p. 246.

Di popolo, di maschere e di virtù

con un partito. Mercier accoglie con entusiasmo la rivoluzione, ma mantiene un' autonomia critica rispetto a chi detiene il potere, autonomia che gli costa quasi due anni di carcere sotto Robespierre e la censura definitiva con l'avvento di Bonaparte. Così, dopo un periodo di grande notorietà nel panorama intellettuale del suo tempo, Mercier si trova progressivamente isolato e, anche dopo la sua morte, le sue opere non conoscono una grande fortuna critica, per lo meno in patria.

In realtà, come è stato sottolineato da studi recenti, le sue opere drammatiche hanno avuto un' importante influenza, seppur sotterranea, sul Romanticismo, in particolare in Germania. L'aspirazione a un teatro nazionale, l'ammirazione per Shakespeare, l'impegno politico e sociale e il valore dell'ispirazione creativa del genio sono tratti che avvicinano la poetica di Mercier a quella del nascente *Sturm und Drang*. Molte sue opere sono state tradotte in tedesco e rappresentate a partire dal 1770⁵, tanto che Wagner e Lenz lo hanno salutato come riformatore del teatro. Noto anche in Italia (ne scrivono ad esempio Vittorio Alfieri⁶ e Carlo Goldoni⁷), Mercier viene tradotto da Elisabetta Caminer Turra, che lo considera un' importante voce per il rinnovamento del teatro italiano.

La scrittura di Mercier, profondamente ancorata al presente e al contempo percorsa da uno slancio verso il futuro, riflette pienamente lo spirito progressista della filosofia dei Lumi. Ne è un esempio eloquente il romanzo utopistico *L'An 2440*⁸, che inaugura un vero e proprio genere letterario. A rigore, l'opera non è tanto un'utopia quanto un'ucronia, dal momento che, a differenza dei precedenti di Moro e Bacone, si figura la società ideale lontana nel tempo e non nello spazio. Sullo sfondo vi è sempre Parigi (città centrale per la vita e la poetica di Mercier), dove l'autore immagina di cadere in un sonno profondo, lungo settecento anni, e di risvegliarsi nel 2440, trovando la capitale completamente trasformata, migliorata in ogni suo aspetto. Scomparse le disparità sociali più inique, diffuse le professioni liberali, nella Parigi futura regna la giustizia e l'equilibrio. Forte è la connotazione etico-morale del mondo nuovo, riformato secondo ragione, in

⁵ Sui legami fra Mercier e la cultura tedesca: E. Mc Innes, *Louis Sébastien Mercier and the Drama of the Sturm und Drang*, in «Publications of the English Goethe Society», vol. 54 (1985), pp. 76-100; H. Hofer (a cura di), *Louis Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, Wilhelm Fink Verlag, Monaco 1977, e in particolare: H. Beriger, «Mercier et le "Sturm und Drang"», pp. 47-72; H. Hofer, «Mercier admirateur de l'Allemagne et ses reflets dans le préclassicisme et le classicisme allemands», pp. 73-116; D. A. Streckeisen, «Le romantisme allemand et Mercier», pp. 117-134.

⁶ Sulle relazioni fra Alfieri e Mercier, C. Cederna, *Vittorio Alfieri e Louis-Sébastien Mercier: l'homme de lettres entre déception et néologie*, in «Revue des Études Italiennes», vol. 50, n. 1-2 (2004).

⁷ Goldoni evoca ironicamente il *Tableau de Paris* di Mercier in C. Goldoni, *Memorie del Signor Carlo Goldoni per servire all'istoria della sua vita e a quella del suo teatro*, Bertini, Lucca 1811, vol. III, p. 183.

⁸ L-S. Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante, rêve s'il en fut jamais*, Van Harrevelt, Amsterdam 1770 (Londra 1785, 2 voll.; s. l. 1786, 3 voll.; Bresson et Carteret, Dugourd et Durand, Parigi 1799, 3 voll.).

accordo con i principi illuministi di perfettibilità del genere umano che si ritrovano, come si vedrà, nella visione filosofica e sociale del teatro di Mercier.

Il medesimo slancio verso il futuro caratterizza, sin dal titolo, *La Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles*, opera che si presenta come un dizionario originale, fatto di neologismi, nomi comuni, termini dialettali, parole derivate da lingue straniere, vocaboli maschili femminilizzati e composti ibridi d'ogni sorta⁹. La neologia connessa alla retorica rivoluzionaria è una questione al centro del dibattito sulla lingua alla fine del Settecento, tanto che la Rivoluzione si declina anche come logomachia¹⁰. Pur prendendo le distanze da altri dizionari polemici, Mercier è animato da un afflato profondamente politico: «la neologia di Mercier deriva più da una poetica che da una teoria del linguaggio, e tale poetica è in se stessa una politica: è anzi *la* politica stessa, continuata con altri mezzi»¹¹. Mercier non concepisce l'innovazione linguistica come attività tecnica, interna a un campo specialistico del sapere e volta a supplire ai difetti della lingua. Esaltando la creatività intrinseca alla parola, il suo obiettivo polemico è l'Accademia, che pretende di stabilirne i limiti in modo dogmatico: «chi non riderebbe di un tribunale che vorrebbe dire: *io fisserò la lingua?*»¹². Egli è convinto che le parole e le cose contengano una medesima forza vitale. In questo senso egli stesso, come tutti i grandi scrittori, è un “neologo”, demiurgo della lingua, poiché nella sua scrittura si instaura un legame speciale fra linguaggio e mondo per cui l'uno è specchio dell'altro.

Tale legame è al centro anche di un'altra opera al limite della definizione entro un genere letterario circoscritto, che è forse la più celebre di Mercier, ossia il suo *Tableau de Paris*¹³. In questo ritratto della città scritto fra il 1781 e il 1788, che alla fine arriva a contare più di mille capitoli e dodici volumi, l'autore mescola i metodi dell'inchiesta e del reportage¹⁴, indugia nell'osservazione di dettagli

⁹ Si rimanda all'edizione critica L-S. Mercier, *Néologie*, a cura di J-C. Bonnet, Belin, Parigi 2009.

¹⁰ Sulla relazione fra neologia e rivoluzione si segnalano gli studi P. Roger, «Le débat sur la langue révolutionnaire», in J-C. Bonnet (a cura di), *La Carmagnole des Muses. L'artiste et l'homme de lettres dans la Révolution*, Armand Colin, Parigi 1988; M. Mormile, *La Néologie révolutionnaire de Louis Sébastien Mercier*, Biblioteca di cultura, Bulzoni Editore, Roma 1973; M. Tagliani, *Un particolore 'Cogito ergo sum': eredità della filosofia cartesiana nella "Néologie" di Louis-Sébastien Mercier*, in «Francofonia», vol. 39 (2000).

¹¹ P. Roger, «“Libre et despote”: Mercier néologue», in J-C. Bonnet (a cura di), *Louis Sébastien Mercier (1740- 1814). Un hérétique en littérature*, cit., p. 341.

¹² L-S. Mercier, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles*, cit., pp. VII-VIII.

¹³ L-S. Mercier, *Tableau de Paris*, 2 voll., S. Fauche, Hamburg-Neuchâtel 1781; edizione ampliata e corretta, Amsterdam 1783-1788, 12 voll. La recente edizione critica in due tomi condotta sotto la direzione di J-C. Bonnet (Mercure de France, Parigi 1994), che ha visto coinvolti sedici ricercatori del Centre d'étude des 17e e 18e siècles (Paris-Sorbonne e CNRS), completa la lettera di Mercier con un'introduzione (di J-C. Bonnet), una storia del testo (di S. Charles), una descrizione delle edizioni (di M. Schlup), oltre a riferimenti biografici, bibliografia, glossario, indice dei nomi propri, più di 700 pagine complessive di note a piè di pagina.

¹⁴ Si tenga presente l'intensa attività di Mercier come giornalista: egli dirige il *Journal des Dames*, fonda gli *Annales patriotiques et littéraires de la France et des affaires politiques de l'Europe*, colla-

ordinari e di scene familiari, descrive tecniche artigianali, mestieri, vestiti, cibi, odori, gesti, giochi. Guidata dal motto «tutto è ottico»¹⁵, la scrittura segue il ritmo della *promenade* e lo sguardo si perde nel rizoma della strada: «come possono gli occhi, colpiti ininterrottamente da un numero infinito di arti, mestieri, lavori e occupazioni, non aprirsi di buonora e contemplare – in un'epoca in cui nessuno perde tempo a contemplare? Eppure ovunque la scienza chiama e dice: *vedete*»¹⁶. Emerge qui lo spirito moderno di Mercier, per cui l'osservazione è il principio della conoscenza, anche se in questo caso, il principio viene applicato non tanto al campo scientifico quanto all'ambiente urbano. La città è l'ambiente ideale per la «poetica del provvisorio»¹⁷ di Mercier, attento al mondo quotidiano, ai suoi dettagli e alle sue complessità. Di quest'opera dal grande valore documentario, a cui molto si è attinto per ricostruire gli usi e costumi dell'epoca, è importante trattenere l'idea di popolo che sottende lo sguardo dell'autore. Il popolo ne è infatti al contempo protagonista e destinatario, soggetto e spettatore, in una spirale di senso che, esattamente come accade nel teatro di Mercier, non smette di interrogarci.

2. Il teatro come tavolozza morale

Teso fra gli ideali del secolo dei Lumi e accenti tipici di una sensibilità preromantica¹⁸, il teatro di Mercier, oltre a promuovere un nuovo genere drammatico, si presenta come un genere letterario in se stesso stratificato. In virtù del legame fra linguaggio e mondo cui si è già accennato, la parola pronunciata in scena contiene la possibilità non solo di imitare la realtà, ripetendola oggettivamente, ma anche di produrre una certa verità, modificando attivamente la visione del mondo degli spettatori. Al tempo di Mercier, con l'ostacolo costante della censura alla divulgazione del pensiero libero, molti letterati, fra cui Denis Diderot, Friedrich Melchior von Grimm, Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée e Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, utilizzano il teatro per diffondere le proprie idee. Fondamentale mezzo di comunicazione, in questi autori il teatro diviene anche oggetto di riflessione e dibattito. Come altri suoi contemporanei, Mercier ne denuncia le convenzioni e gli artifici ridondanti, eredità inutile di un classi-

bora con *Chronique du mois* e con altri giornali del suo tempo.

¹⁵ L.-S. Mercier, *Le Nouveau Paris*, Fuchs, Parigi 1799, p. 878.

¹⁶ L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, cit., vol. I, p. 25.

¹⁷ S. Charles, «L'écrivain journaliste», in J.-C. Bonnet (a cura di), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, cit., p. 117.

¹⁸ Ci si permette qui di utilizzare il termine “preromantico” nella convinzione che la sensibilità di Mercier appartenga pienamente al suo secolo, eppure anche sia debordante verso la temperie culturale successiva. Cionondimeno, si precisa che l'impiego di questo termine, molto dibattuto, non intende assolutamente negare alla riflessione culturale illuminista alcun grado di autonomia, né mettere in dubbio le radici profondamente illuministiche dell'opera di Mercier.

cismo che non parla al presente, e ridiscute a partire dalle verità illuministe le finalità degli spettacoli¹⁹.

Mercier concepisce un progetto di riforma generale del teatro che trova compiuta formulazione nel trattato *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*. Questo testo viene ricordato per lo più per alcuni elementi insoliti, come la proposta di far indossare agli attori delle maschere o l'idea preromantica di un teatro nazionale e popolare. Per il resto, il teatro di Mercier viene considerato essenzialmente una scena didascalica, volta a esporre paradigmi di condotta e veicolare messaggi morali. Occorre innanzitutto sgomberare il campo da questa lettura troppo univoca e semplicistica per comprendere le molte implicazioni della morale che Mercier mette in scena. Non si tratta infatti di una morale superficialmente edificante, come dimostra la veemenza della prosa e la portata rivoluzionaria (in senso illuminista) delle tesi teoriche. Se è vero che, come scrive Léon Béclard, Mercier erige «il suo teatro alla maniera di una tribuna filosofica»²⁰, ciò non significa che egli sia un censore astratto e superiore ai suoi concittadini, tutt'altro, l'autore è completamente implicato nella vita pubblica del suo tempo²¹. La sua filosofia morale non è separata dalla vita perché nella filosofia ne va della vita, in senso letterale: si pensi agli anni di carcere toccati a Mercier, come a molti altri intellettuali, durante il Terrore. Il trattato *Du théâtre*, non a caso pubblicato anonimamente in un'Amsterdam fittizia, trattiene questa consapevolezza e propone una concezione calda della moralità, come si evince sin dall'incipit dell'introduzione:

Lo spettacolo è una menzogna, si tratta di avvicinare la menzogna alla più grande verità; lo spettacolo è un quadro, si tratta di rendere il quadro utile, di metterlo alla portata del maggior numero di cittadini. Così, si formerà un'immagine che servirà a legare gli uomini fra loro attraverso i sentimenti vittoriosi della compassione e della pietà. Non basta che l'anima sia impegnata, e nemmeno che sia commossa; bisogna che sia trascinata al bene, bisogna che il fine morale, senza essere nascosto né esibito, afferri il cuore e vi stabilisca il suo regno.²²

Esiste un legame speciale fra la catarsi e la conoscenza, nella misura in cui le passioni suscitate dallo spettacolo si legano a un'istanza morale²³. Tutte le facoltà

¹⁹ Particolarmente rilevante per una panoramica critica della produzione teatrale di Mercier è l'edizione del suo teatro completo: L-S. Mercier, *Théâtre complet (1769-1809)*, a cura di J-C. Bonnet, Honoré Champion, Parigi 2014.

²⁰ L. Béclard, *Sébastien Mercier. Sa vie, son œuvre, son temps d'après des documents inédits. Avant la Révolution (1740-1789)*, Champion, Parigi 1903; poi ristampato da Georg Olms, New York 1982, p. VII.

²¹ Il ruolo dello scrittore per Mercier è quello del “vengeur”, “éveilleur”, “avertisseur” della coscienza popolare. Si veda la voce «Avertisseur» della *Néologie*, cit., p. 59. Sulla diffusa concezione del “sacre de l'écrivain”: M. Delon, R. Mauzi, S. Menant, in «Littérature française», n. 6, *De L'Encyclopédie aux Méditations. 1750-1820*, Arthaud, Parigi 1984, vol. VI, p. 30.

²² L-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, Van Harrevelt, Amsterdam 1773, p. 1. Si segnala l'edizione critica di P. Frantz, in *Mon Bonnet de nuit – Du Théâtre*, Mercure de France, Parigi 1998.

²³ Ad un approfondimento della nozione di catarsi negli autori del diciottesimo secolo, e in parti-

Di popolo, di maschere e di virtù

vi sono implicate, in una concezione unitaria, organica e dinamica dell'essere umano. Poco più avanti Mercier afferma che scopo del teatro è condurre un' esplorazione della natura umana e suscitare comportamenti virtuosi nel maggior numero di persone possibili. Ciò può avvenire perché la morale è innanzitutto un sentimento e la «lingua del sentimento»²⁴ comunica ai quattro capi del mondo, anche dove i ragionamenti divergono. La teoria del teatro di Mercier riesce a scongiurare il rischio di una pedanteria sterile e didascalica dal momento che sottolinea: «l'effetto del teatro consiste in impressioni, non in insegnamenti»²⁵. Prendendo le distanze da una morale prescrittiva, l'autore contrappone metaforicamente un grosso libro pieno di massime alla tavolozza di colori del pittore: «la nostra morale è fatta di precetti, dovremmo darle dei segni sensibili»²⁶. La scrittura drammatica è la tavolozza morale su cui Mercier mescola le passioni e la scena è il tableau in cui avviene la rappresentazione che suscita il sentimento morale del pubblico²⁷.

A quest'idea della morale è sottesa una concezione essenzialmente positiva dell'uomo, cui Mercier dedica molte pagine del suo trattato *Du théâtre*. Secondo l'autore, di contro al pregiudizio di stampo teologico della corruzione legata al peccato originale, «l'uomo di natura è caritatevole, compassionevole, sensibile; non potrebbe mai essere crudele perché altrimenti sarebbe nemico del suo stesso essere, opposto a sé, si procurerebbe dei mali che lo farebbero soffrire»²⁸.

L'istinto naturale distingue il vizio dalla virtù ed è il principio delle affezioni e dei sentimenti morali. Chi fa il male allora, per Mercier, è stordito, accecato, debole, oppure è costretto da un potere superiore, oppure ancora calcola male, contrapponendosi all'aritmetica naturale per cui si prova una simpatia spontanea, non volontaria, per i propri simili. Tale simpatia è superiore all'amor proprio, prova ne è che nessuno gioisce in solitudine e solo la felicità altrui rende

colare nel teatro dei Lumi, è dedicato l'importante studio di P. Frantz, *La catharsis et les théoriciens français du 18e siècle*, in *Littérature et thérapeutique des passions: La catharsis en question*, Hermann, Parigi 2011 (raccolta degli atti del convegno internazionale del 4-5 giugno 2010 all'École Nationale Supérieure di Parigi).

²⁴ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 8 nota (b).

²⁵ Ivi, p. 10.

²⁶ Ivi, p. 11 nota (b).

²⁷ Un fraintendimento della morale di Mercier potrebbe rinvenirvi i germi di quella che Michel Foucault chiama biopolitica. In effetti, Mercier avanza l'idea per cui una diffusione dell'educazione morale, ossia una correzione delle cattive inclinazioni in modo morbido, laterale, ingegnoso, prestando attenzione alla sfera dei piaceri, delle feste e dei divertimenti, potrebbe limitare i dispositivi punitivi come il carcere e sostenere la fatica del lavoro. In realtà, Mercier si limita a voler allontanare il popolo da distrazioni grevi, turpi e volgari, rendendo accessibili opere d'arte i cui contenuti siano interessanti e piacevoli, ma la sua posizione non si traduce nell'auspicio di un governo dei desideri, come precisa: «non voglio inferire che lo spettacolo debba servire a far dimenticare al popolo le sue disgrazie. Lungi da me questi barbari pensieri. Il popolo che grida: "pane e spettacoli!" è un popolo già avvilito, pronto a lunghe e pesanti sventure». L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 216.

²⁸ Ivi, p. 236.

pienamente soddisfatti. Nel teatro di Mercier queste idee si rivelano fondamentali sia da un punto di vista formale, dato che si chiede allo spettatore un'identificazione con l'attore che è una forma della simpatia universale, sia dal punto di vista dei contenuti, dato che l'autore dipinge momenti di grande solidarietà e magnanimità, come si vedrà.

In questa visione antropologica non si può non sentire l'eco di Jean-Jacques Rousseau, autore particolarmente caro a Mercier: «oserei dire che sarei stato infelice senza i testi di Rousseau. Essi mi hanno guarito da un'ambizione inquieta. Dopo aver letto Rousseau, non ho più voluto essere nient'altro che un uomo»²⁹. Curatore delle sue opere complete³⁰, Mercier cita Rousseau in vari luoghi del suo trattato *Du théâtre*. Interessante è però un punto in cui non vi fa esplicito riferimento, ma sembra riprendere la *Lettera sugli spettacoli*³¹ in cui Rousseau risponde polemicamente all'articolo *Genève* dell'Encyclopédie di D'Alembert. Mercier nomina quegli avversari del teatro secondo i quali gli spettacoli sarebbero pericolosi per un popolo laborioso, virtuoso, abbastanza felice da poter fare a meno delle arti; la presenza di un teatro potrebbe alterarne i costumi innocenti e puri. Mercier si dichiara sostanzialmente d'accordo, se non fosse per il fatto che il popolo che vede intorno a sé è molto diverso da tale innocenza. Ne conclude che il teatro non è buono in se stesso ma può influire positivamente sui costumi, rivelandosi un'arma da brandire nei contesti più difficili: «là dove la giustizia non è che una voce flebile, il poeta deve portarla avanti, moltiplicarla, ornarla di tutti i colori della sua arte, disprezzando le offerte interessate del potere tirannico e pensando piuttosto alla riconoscenza dei secoli futuri che lo loderanno per aver difeso l'antica causa dell'equità, causa onorevole, che si può calpestare, ma nessuno potrà mai cancellare»³².

3. Il dramma e la maschera

La riforma proposta dal trattato *Du Théâtre*, sulla base di una solida concezione morale, vuole immaginare un nuovo teatro, radicato nel presente eppure ancora da creare. In accordo con la visione del progresso di opere come *L'An 2440* e la *Néologie*, il contenuto morale del teatro è volto a un miglioramento dei costumi e a una felicità a venire del genere umano. Questa aspirazione al miglioramento, che costituisce la migliore missione possibile per l'uomo, viene ereditata dagli antichi e rivolta al futuro, nella certezza che «i nostri nipoti saranno

²⁹ L-S. Mercier, *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, Buisson, Parigi 1791, vol. II, p. 165.

³⁰ J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, a cura di L-S. Mercier, G. Brizard, F.H.S. de L'Aulnay, 39 voll., Poinçot, Parigi 1788-1793.

³¹ *Lettre de J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, à M. D'Alembert sur son Article Genève dans le VIIème volume de l'Encyclopédie, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, Marc Michel Rey, Amsterdam 1758.

³² L-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 244.

certamente più felici di noi»³³. In campo teatrale il progresso si realizza tramite modifiche che devono perfezionare la scena, dotandola di un nuovo grado di vita e interesse. A tal scopo, secondo Mercier, è essenziale introdurre un nuovo genere intermedio tra commedia e tragedia, che egli chiama “dramma”.

Vi è qui una certa ascendenza della teoria teatrale di Diderot, che viene definita da Mercier «la migliore delle Poetiche, che stabilisce invincibilmente la distinzione di diversi generi; bisogna esser ciechi per non arrendersi alla sua dimostrazione palpabile»³⁴. Nei suoi scritti di estetica teatrale³⁵, Diderot auspica l'introduzione di un “genere serio”, che si collochi in una posizione mediana tra commedia e tragedia e che ritragga la verità delle condizioni di vita quotidiane. Il trattato di Mercier riprende questa idea quasi letteralmente. Seppur non possa competere con il genio brillante delle teorie diderotiane, dal punto di vista della scrittura drammatica Mercier ne mette in pratica i principi ben oltre le pièce che Diderot stesso ha scritto e che purtroppo non hanno avuto la fortuna dei suoi scritti teorici³⁶. Infatti, i drammi di Mercier, sotto un'apparenza intimistica, eccedono la sfera privata e mostrano i personaggi nelle loro relazioni sociali, con un'attenzione particolare alle classi più umili. La cornice borghese e familiare diventa un luogo concreto di confronto sociale. Così, l'espressione delle ingiustizie, al centro della visione morale e politica di Mercier, acquisisce uno spessore umano e una forza nuova.

Caminer Turra contribuisce alla diffusione delle sue opere come modello per una nuova drammaturgia in Italia al fine di colmare il vuoto lasciato dal declino della Commedia dell'Arte³⁷. Secondo la traduttrice, si tratta di «opere di nuovo genere, che non possono assolutamente chiamarsi triviali, dato che le virtù e le passioni nobili non sono affatto triviali, ma d'altro canto non appartengono al genere tragico comunemente inteso, denominato sublime, dal momento che non sono messi in scena eroi o principi»³⁸.

Come il genere serio di Diderot, così il dramma borghese di Mercier si tiene lontano dagli eccessi di tragedia e commedia, mescolando la centralità delle passioni propria del genere tragico alla pittura di costume che caratterizza le pièces comiche. Mercier invoca: «cadete, cadete, muraglie che separate i generi! Che il poeta possa avere una vista libera nella vasta campagna»³⁹. Se la definizione della

³³ Ivi, p. 2.

³⁴ Ivi, p. 100, nota (a).

³⁵ Si fa qui riferimento a D. Diderot, *Dorval et moi ou Entretiens sur Le Fils naturel*, Amsterdam 1757; *De la poésie dramatique*, Amsterdam 1758. Le due opere teoriche escono insieme a due pièces che si presentano come realizzazione pratiche dei principi enunciati negli scritti teorici: *Le Fils naturel ou les épreuves de la vertu* (di cui gli *Entretiens* costituiscono la terza parte) e *Le père de famille*, Amsterdam, 1758.

³⁶ Sul successo mancato del teatro di Diderot: A. M. Wilson, *Diderot, sa vie et son œuvre*, Laffont Bouquins, Parigi, 1972, capp. XXXI e XXXII.

³⁷ Cfr. R. Unfer Lukoschik, «Elisabetta Caminer Turra (1751-1796). Una letterata per l'Europa», in *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, serie VII, vol. VII, A, 1997, pp. 215-251.

³⁸ E. Caminer Turra, *Composizioni teatrali moderne*, Venezia 1772, 4 voll., qui vol. 1, p. V.

³⁹ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 105, nota (a).

poesia drammatica è l'imitazione delle cose umane, allora bisogna dipingere le sfumature: non si danno caratteri troppo netti nel teatro del mondo, come invece accade per i personaggi astratti e ideali. Mercier risale agli albori del teatro per ricostruire l'etimologia del termine dramma, dal greco δράω, che significa azione, e ricorda la presenza sin da principio di un terzo genere, la tragicommedia, che ha poi conosciuto uno sviluppo infelice nel corso dei secoli. Volendo distinguere il dramma dal *genre larmoyant*, Mercier porta alcuni esempi, da Terenzio a Corneille (di cui salva solo *Il Cid*, riservando all'autore per il resto critiche severissime), di opere che riguardano l'umanità da vicino: «l'interno delle nostre case è per un impero ciò che le viscere sono per il corpo umano»⁴⁰. Nel dramma che immagina Mercier vi dev'esser spazio per le lacrime suscitate da una scena patetica, per le risate generate da un episodio ridicolo (che spesso stigmatizza un personaggio negativo), per il sorriso di gioia al momento del trionfo della virtù e della benevolenza. Lo stile si deve accordare ai contenuti e divenire naturale: Mercier fa proprie le parole di Pascal per cui «quando s'incontra lo stile naturale, è una sorpresa e un incanto, perché ci si aspettava di vedere un autore e si trova un uomo»⁴¹.

Posta questa caratterizzazione del dramma, può sembrare paradossale, se non contraddittoria, una delle tesi più note del trattato *Du Théâtre*, ossia la proposta di far indossare agli attori delle maschere alla maniera degli antichi. Se Mercier invita a tratteggiare caratteri misti e non estremi, capaci di bontà e malizia insieme, che alternino ferocia e compassione, com'è possibile che la maschera, con la sua fissità, sia uno strumento adatto per la messa in scena? Per rispondere a tale questione, occorre far riferimento a due ordini di discorso: in primo luogo, la polemica di Mercier con gli attori del suo tempo; in secondo luogo, la speciale natura delle maschere descritte.

Innanzitutto, Mercier ebbe contrasti molto accesi con gli attori della Comédie-Française, i quali fecero bandire l'autore e le sue opere dal loro teatro. La divergenza di vedute e gli attriti personali con il mondo degli attori fanno sì che il trattato di Mercier non prenda in considerazione questioni relative alla recitazione, che invece occupano le pagine di molti altri autori a lui contemporanei, da Jean-Baptiste Du Bos a Pierre Rémonde de Sainte-Albine, da Luigi Riccoboni al figlio François, da Jean-François Marmontel a Diderot⁴². Pare improbabile che Mercier fosse impermeabile a questo dibattito, eppure la sua trattazione dell'arte dell'attore sembra limitarsi ad affermazioni caustiche come: «il manovale obbedisce all'architetto» e «il violino al compositore» mentre «gli autori, più sfortunati nella loro carriera di tutti gli altri tipi d'uomini, vedono gli attori apertamente in

⁴⁰ Ivi, p. 103.

⁴¹ B. Pascal, *Pensées*, Lafuma 675 – Brunschvicg 29.

⁴² Per una panoramica sull'arte dell'attore nel Settecento francese, si rimanda, fra gli altri, a C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012; S. Chaouche, *La philosophie de l'acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français*, Champion, Parigi 2007.

Di popolo, di maschere e di virtù

rivolta contro di loro»⁴³. In realtà, a differenza di quanto viene spesso sostenuto, la posizione di Mercier non è così *tranchant*. Egli asserisce: «non voglio che gli attori siano subordinati al poeta, perché ogni talento subordinato perde slancio e vigore»⁴⁴. La libertà e l'ispirazione all'interno del processo creativo devono essere sempre rispettate. Infatti l'asprezza delle critiche di Mercier non va intesa come una denigrazione della professione dell'attore; egli si scaglia piuttosto contro il narcisismo e l'esibizionismo di certi attori intenti a esporre se stessi anziché a mettersi al servizio dell'opera (in questo, non è distante dalla critica di Diderot all'affettazione e alle tirate⁴⁵). Anche la polemica contro i costumi licenziosi delle attrici, che ha un tono rigorista e quasi bigotto, deriva da una fondamentale opposizione teorica all'amor proprio degli attori. Vi sono poi critiche generiche alle messe in scena dell'epoca, come l'idea che gli attori non siano abbastanza per coprire tutte le parti necessarie, non sappiano variare la recitazione, non interpretino parti adatte alle loro età. Al di là di rare eccezioni, fra cui il celebre Garrick⁴⁶, secondo Mercier gli attori contribuiscono a rendere scadente il teatro e fanno rimpiangere le maschere antiche.

Ma la natura delle maschere di cui scrive Mercier è molto diversa da quella cui siamo abituati a pensare. Egli ritiene che i Greci non avessero maschere rigide e massicce, bensì che esse fossero formate da una

pelle estremamente delicata e sottile, quasi come un'epidermide, che lasciava interamente scoperti occhi, bocca e orecchie. Su questa pelle si disegnavano con abilità i tratti che dovevano caratterizzare il personaggio. Si aveva la felice libertà di diversificarli. I movimenti dell'anima non erano soffocati sotto questo strato sottile, pressoché trasparente. Il gioco dei muscoli e delle fibre vi si imprimeva e si rendeva sensibile.⁴⁷

Sulla scena antica la vivacità delle passioni veniva restituita dall'azione combinata della maschera con occhi e bocca, voce e gesto. Prendendo ad esempio l'espressività diffusa in tutto il corpo di Arlecchino e Pantalone, Mercier invita a

⁴³ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 350.

⁴⁴ Ivi, p. 363.

⁴⁵ Come in Diderot, così in Mercier, i caratteri devono sorgere dall'azione e non dall'inadeguata presenza di attori che si prendono tutta la scena. Peraltro, il primato dell'intreccio sulle tirate è in accordo con i principi posti da Aristotele nel sesto capitolo della *Poetica*, dove l'«ergon» (azione) e il «mythos» (intreccio) sono essenziali per sortire l'effetto drammatico, di contro al protagonismo degli attori (Cfr. Aristotele, *Poetica*, 6, 1450 a, 30-35). In Diderot la critica all'affettazione conduce l'autore alla concezione della scena come *tableau* esposta negli scritti di estetica teatrale già ricordati, nonché alla formulazione del *Paradosso sull'attore*. Per un'analisi della relazione fra estetica pittorica e teatrale di Diderot: M. Fried, *Absorption and theatricality. Panting and beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago 1980; S. Lojkine, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Actes Sud, Arles 2007. Sull'estetica del *tableau*, P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, PUF, Parigi 1998.

⁴⁶ Sull'attore inglese, si veda M. Sticotti, *Garrick ou les acteurs anglois*, J.-P. Costard, Parigi 1770. Di Garrick stesso è invece il testo *An essay on acting*, W. Bickerton, Londra 1744.

⁴⁷ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 353.

coltivare «l'arte di parlare agli occhi con i movimenti»⁴⁸. Di nuovo, questo suggerimento di Mercier è molto vicino alla visione teatrale di Diderot, secondo il quale «nei nostri drammi parliamo troppo; e perciò i nostri attori non recitano abbastanza. Abbiamo perduto un'arte di cui gli antichi conoscevano bene le risorse. La pantomima una volta esprimeva tutte le condizioni (...) il mimo recita; e il filosofo entusiasta grida "Non ti vedo soltanto. Ti sento. Tu mi parli dalle mani"»⁴⁹. La maschera, viso sottile, artificiale e universale, pone tutto il resto del corpo al centro dell'espressione. Mercier arriva a scrivere addirittura che «la recitazione senza maschera era meno favorevole alla verità»⁵⁰. Il riferimento alla verità non è casuale. Mercier ricerca nella maschera una garanzia di universalità e impersonalità dell'attore, che si allontana dalla propria individualità autoreferenziale e «che nella sua raffigurazione grafica toglie identità ai volti per restituirli alla loro funzione di segni, quasi astratti, di una precisa passione e di un significato determinato»⁵¹. Benché Mercier prenda a modello gli antichi, l'utilizzo delle maschere non risponde a un gusto arcaico o a un classicismo di forma, dal momento che il suo teatro si vuole risolutamente moderno. Dietro la maschera egli vuole celare gli eccessi dell'attore ingombrante che rischia di offuscare la verità della storia narrata. Il rifiuto del protagonismo è un tratto che ritorna anche nella scrittura drammaturgica di Mercier: a differenza delle commedie tradizionali, non vi è mai un solo carattere intorno a cui gira l'intera trama, sovrastando le altre singolarità. In un certo senso, vi è sempre un coro, che è la voce della città, la verità del popolo. È questo coro che il poeta deve cantare.

4. *Del popolo, per il popolo*

Il teatro non costituisce solo un argomento teorico per Mercier, anzi, esso viene considerato nella sua concretezza, come un luogo fisico che deve essere riformato in accordo ai principi del nuovo genere drammatico. Se il dramma deve indirizzarsi al maggior numero di persone possibili, senza distinzioni di sorta, allora i teatri devono essere luoghi adatti a ospitare la moltitudine. Infatti, come nel *Tableau de Paris*, anche nel teatro di Mercier il popolo è al contempo soggetto e destinatario della rappresentazione. L'autore si interroga su questioni che oggi non abbiamo finito di porci: «dove e per chi fare del teatro? Mercier si ricollega con un dibattito attuale a proposito del teatro, soprattutto con il dibattito degli anni 1950 e 1960 sul teatro popolare e si resta colpiti nel rinvenire in questo scrittore del XVIII secolo posizioni così decisamente moderne»⁵². Uno dei mo-

⁴⁸ Ivi, p. 355.

⁴⁹ D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, in *Teatro e scritti sul teatro*, la Nuova Italia, Firenze 1980, p. 100.

⁵⁰ L-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 354.

⁵¹ M. Bertolini, *Teorie dell'attore nella Francia del Settecento*, in *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei lumi*, LED, Milano 2010, p. 115.

⁵² S. S. Ulriksen, *Louis Sébastien Mercier, riformatore del teatro*, in «Quaderni di teatro», vol. III, n.

Di popolo, di maschere e di virtù

tori fondamentali della riforma del teatro di Mercier è il desiderio di portare il popolo a teatro, desiderio che viene da taluni additato come ingenuo; ad esempio Jean François de La Harpe polemizza ironicamente: «è forse il popolo che viene ai nostri spettacoli? Non ha né il tempo né i mezzi per farlo»⁵³. Se i lavoratori hanno a malapena la possibilità di riposare, di certo non possono permettersi di istruirsi o divertirsi. Evidentemente quest'obiezione è fondata, ma è bene precisare che Mercier non ignora la condizione materiale del popolo. Infatti, proprio dal punto di vista materiale egli affronta la questione. L'autore denuncia il fatto che in Francia non esista un teatro degno di questo nome, ma solo sale fatte per ospitare piccole assemblee, inaccessibili ed elitarie. Egli riflette sullo spazio scenico, in termini di architettura e organizzazione, auspicando che «il borghese, il mercante, l'artigiano, possano condurvi la propria famiglia a costi moderati (...) il tumulto e il disturbo fanno pagare troppo caro il piacere che ci si era figurati»⁵⁴. Mercier non è il solo a lamentare la condizione dei teatri francesi⁵⁵, criticati perché mal situati, di difficile accesso, stretti e profondi, con una visibilità e un'acustica insoddisfacenti; la sua peculiarità è quella di schierarsi «dalla parte di quelli che non vanno a teatro piuttosto che pensare a inconvenienti di coloro che vi si recano»⁵⁶. Secondo Mercier, chiudere le porte al popolo è un gesto che oltretutto si ripercuote sulla scrittura drammatica, spesso autoreferenziale e vuota di senso. Al contrario, dirompente sarebbe l'effetto della moltitudine:

Ingrandite questa sala meschina, raddoppiate le gradinate, aprite i portici, che la moltitudine entri in folla e riempi la loggia: il concorso immenso del popolo infiammerà l'attore che langue, presterà al dramma un nuovo calore: animato dal gran numero di spettatori, l'attore sarà portato ad alimentare quel fuoco che nasce dall'emozione generale.⁵⁷

Come sostiene anche Diderot, il teatro antico insegna che la partecipazione di un gran numero di uomini intensifica l'emozione sia per lo spettatore che per l'attore⁵⁸. Ai suoi albori, il fenomeno drammatico parlava la lingua del popolo. Nella visione di Mercier, solo se il teatro smette di essere un tempio esclusivo e un lusso per pochi, può acquisire nuovo vigore. Inoltre, in virtù dell'importanza che ha la collettività nella sua concezione antropologica, il teatro custodisce la

1, *Il teatro dell'Illuminismo*, (1981), p. 226.

⁵³ J. F. de La Harpe, *Réflexion sur le drame. Réfutation du livre intitulé: Essai sur l'Art dramatique*, prefazione a Barnevel, in *Œuvres*, Pissot, Parigi 1778, 6 voll., qui vol. I, p. 161.

⁵⁴ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 347.

⁵⁵ Fra le voci più influenti: Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne e moderne*, prefazione a *Sémiramis*, Le Mercier e Lambert, Parigi 1749; J.-F. Blondel, *Architecture française*, Jombert, Parigi 1752-56, 4 voll.; N. Cochin, *Voyage d'Italie*, Jombert, Parigi 1758; A. J. Roubo, *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*, Jombert, Parigi 1777; P. Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Moutard, Parigi 1782.

⁵⁶ S. S. Ulriksen, *Louis Sébastien Mercier, riformatore del teatro*, cit., pp. 227-228.

⁵⁷ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., pp. 214-215.

⁵⁸ Si fa qui riferimento a D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., pp. 113-114.

possibilità di avvicinare l'uomo ai suoi simili e di sollecitarne il sentimento morale: «questi spiriti solitamente così divisi sembrano, riunendosi, acquisire un grado di forza e giustizia che stupisce l'uomo attento e confonde la ragione»⁵⁹. La presa di distanza sia dal linguaggio delle tragedie, così lontano dal mondo quotidiano, sia dai procedimenti forzati e inverosimili delle commedie, è volta ad avvicinare il dramma al popolo. Gli spettacoli devono essere alla portata di tutti, dal momento che la pièce ha bisogno di un pubblico il più vasto possibile per trovare la sua verità. Se il popolo non capisce, il problema è dell'autore; anche se non ha le conoscenze degli uomini di lettere, il popolo dimostra una grande sensibilità e capacità di giudizio. Lo spettatore giudica come uomo pubblico, non come semplice privato, «sente in modo vivo, percepisce ogni immagine, scopre rapporti nascosti, è toccato da sentimenti forti e delicati insieme»⁶⁰. Con una sensibilità ermeneutica molto sottile Mercier osserva che spesso il popolo ha più spirito e intuito dell'autore stesso: capita che il pubblico scorga particolari imprevisi, che si entusiasmi per una scena che l'autore stava per cancellare dalla sua pagina. Come il libro viene scritto da chi legge, così la drammaturgia esiste solo nella relazione con il pubblico, relazione che si rivela biunivoca: lo scrittore sollecita i sentimenti e la coscienza del popolo, il popolo insegna allo scrittore che cosa funziona. Non si tratta solo di una questione formale: sotto l'apparenza didascalica di un teatro morale, la scrittura drammatica di Mercier è punteggiata da momenti in cui fanno irruzione il caso e la sorpresa. Diversamente dai classici colpi di scena, funzionali esclusivamente allo scioglimento dell'intrigo, in Mercier la sorpresa è l'apertura di senso dell'imprevisto, la speranza nel futuro, la possibilità di un cambiamento sempre in agguato al di là delle intenzionalità dei soggetti.

Accanto a queste considerazioni sul popolo in sala, Mercier discorre lungamente di come portare il popolo in scena: «la descrizione del popolare avviene attraverso una rete lessicale che tenta di afferrare il popolo fra le sue maglie di definizioni, opposizioni, inventari e gerarchie, ma anche attraverso una pluralizzazione delle posture di enunciazione»⁶¹. Nella sua scrittura drammatica il realismo⁶² ha un'immediata finalità politica ed è intessuto di elementi di critica sociale. Mercier si scaglia contro il dispotismo, la tirannia, gli abusi di potere, la corruzione e l'ineguaglianza delle condizioni sociali, tutti temi affrontati spesso a partire da vicende borghesi e familiari, in accordo con la poetica del dramma. Si mescolano quindi nella sua drammaturgia soggetti e materie differenti, di natura economica, sociale, morale, estetica, aneddotica. Ad esempio, ne *Le Juge*, la tranquillità della vita familiare viene minacciata da un nobile signore che tenta di

⁵⁹ L-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 203.

⁶⁰ Ivi, p. 201.

⁶¹ P. Frantz, «L'usage du peuple», in J-C. Bonnet (a cura di), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, cit., p. 61.

⁶² Per un'analisi del realismo di Mercier: Y. Coste-Rooryck, *Le pari fou de Louis-Sébastien Mercier dans le Tableau de Paris (1781-1789) et le Nouveau Paris (1799). Un réalisme militant*, Champion, Parigi 2009.



Di popolo, di maschere e di virtù

corrompere il giudice nell'esercizio della sua funzione; ne *L'Indigent* un giovane di mondo, nuovo ricco nobilitato, tenta di sedurre la povera e virtuosa merlettaia Charlotte. Talvolta la penna di Mercier si colora di burlesco, quando dipinge Luigi XI come un re vigliacco e superstizioso⁶³, Filippo II che si nutre di latte materno⁶⁴, Carlo II disperso in un bordello⁶⁵; in questo modo l'autore si propone di svuotare di senso l'autorità sacrale del potere assoluto, così come la rigidità delle gerarchie sociali.

Mercier desidera un teatro popolare e nazionale: «le tragedie greche appartenevano ai Greci, e noi non oseremmo avere il nostro teatro, dipingere i nostri simili, commuoverci e interessarci a loro?»⁶⁶. Dimostrandosi una volta di più ideologicamente vicino a Rousseau, Mercier ritiene che un teatro nazionale debba riguardare il popolo da vicino. Egli guarda all'Inghilterra come modello ideale: «le nostre tragedie somigliano ai nostri giardini; sono belli ma simmetrici, poco vari, magnificamente tristi. Gli inglesi disegnano giardini che imitano la maniera della natura, dove la passeggiata è più toccante, vi si ritrovano i suoi capricci e il suo disordine: non si può uscire da questi luoghi»⁶⁷. Fra gli autori inglesi, il paradigma per eccellenza è Shakespeare, il quale viene contrapposto ai classici francesi Corneille e Racine. Vero poeta nazionale, Shakespeare ha una naturalezza e una semplicità per cui le sue opere risultano comprensibili a tutti, parlano del popolo al popolo con la lingua del popolo:

L'eloquenza della scena inglese è quella del popolo, ecco perché ha una veemenza e una franchezza che suscitano un interesse speciale [...] si stupirebbero i nostri piccoli poetucoli francesi che credono di possedere il gusto per eccellenza disdegnando il popolare; che parlano di grazia, eleganza, regolarità, perché non hanno ardimento né vigore; che vanno dicendo che *la filosofia ha tagliato la gola alla poesia*: lamento arcinoto, lamento falso, perché è quella stessa filosofia che misconoscono e oltraggiano, che risponde ad alta voce che la poesia non consiste in parole meccanicamente accostate e in figure mille volte ribattute, ma che è fatta per commuovere, per smuovere fortemente, per diffondersi nella moltitudine di cui prende a prestito il linguaggio, la foga, le passioni impetuose e vere, fino alle maniere incolte e selvagge. Ecco Shakespeare, ecco il Poeta.⁶⁸

⁶³ L.-S. Mercier, *La mort de Louis XI, roi de France*, Société typographique, Neuchâtel 1783.

⁶⁴ L.-S. Mercier, *Portrait de Philippe II, roi d'Espagne*, Amsterdam 1785.

⁶⁵ L.-S. Mercier, *Charles II, roi d'Angleterre, en certain lieu*, Venezia 1789.

⁶⁶ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., p. 102.

⁶⁷ Ivi, p. 97, nota (a). Durante il suo soggiorno a Londra nel 1780, Mercier osserva che le disparità sociali sono meno evidenti in Inghilterra che in Francia. Egli rimane colpito dalla differenza fra i dintorni di Parigi, punteggiati di sfarzosi castelli o ricolmi di case miserabili e insalubri, e i dintorni di Londra, caratterizzati da praterie, edifici molto semplici e palazzi modesti. Negli anni 1780 la scena politica inglese costituisce, agli occhi di Mercier, il paradigma della libertà repubblicana. Poi, durante il periodo rivoluzionario, questo riferimento politico perde consistenza, dato che in Inghilterra ci sono strenui oppositori della rivoluzione francese e, in generale, il sistema inglese conferisce grande importanza all'aristocrazia. Sulla visione di Mercier dell'Inghilterra e le sue contraddizioni si segnala lo studio di J. Gilet, «Le modèle anglais: histoire d'un revirement», in J.-C. Bonnet (a cura di), *Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, cit., pp. 375-396.

⁶⁸ L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, cit., pp. 207-208.



5. *La carriola e il filosofo*

Nella vasta produzione drammatica di Mercier, due pièce sono particolarmente significative per evidenziare i caratteri della teoria del teatro sin qui esposta: *La Brouette du vinaigrier* e *Montesquieu à Marseille*. Come si vedrà, le due dramaturgie si rivelano in qualche modo complementari e sono percorse da caratteri fondamentali della poetica di Mercier. Fra i drammi dell'autore, *La Brouette du vinaigrier*, che si può tradurre come *La carriola del commerciante d'aceto*⁶⁹, è quello che conosce maggior fortuna: rappresentato a Venezia, a Londra, ad Amsterdam, a Copenaghen e a Pietroburgo, ha avuto otto traduzioni differenti in Germania ed è stato ospitato da venticinque teatri tedeschi e austriaci, fra cui si ricorda la messa in scena di Goethe a Weimar con Iffland nel ruolo principale⁷⁰.

Perfetta illustrazione del nuovo genere drammatico proposto da Mercier, *La Brouette* pone in una cornice familiare e privata un problema sociale, ossia la critica delle barriere che dividono la ricca borghesia e il popolo più umile. Sin dalla prefazione Mercier afferma che sotto l'orgoglio superficiale dell'appartenenza a un determinato ceto sociale non vi sono che questioni pecuniarie; la divisione in classi si rivela immaginaria e antiquata rispetto all'avanzamento dello sviluppo economico borghese, per cui deve essere messa in radicale discussione: «tutto ciò che mescola i differenti stati della società e tende a rompere l'eccessiva ineguaglianza delle condizioni, origine dei nostri mali, è buono, politicamente parlando»⁷¹. La questione della divisione in classi viene introdotta nella storia di una famiglia appartenente alla borghesia parigina: Monsieur Delomer ha una figlia in età da marito e gli si presenta un pretendente benestante che sembra animato dalle migliori intenzioni. In realtà, il pubblico viene a sapere sin da subito che il pretendente, Monsieur Jullefort, è interessato solo all'eredità di Mademoiselle Delomer, la quale invece è amata sinceramente dal figlio del commerciante d'aceto, Dominique, onesto ma di umili origini. Sono diversi i momenti comici che vedono protagonista Monsieur Jullefort, che più viene a sapere del patrimonio del padre, più si innamora della figlia: «egli ha un immenso commercio, la figlia è la sua unica erede, è una ragazza adorabile, è deciso che io l'amo»⁷². La risata stigmatizza il vizio dell'avarico pretendente, che non conosce l'amore come sentimento naturale, ma solo la convenienza economica. Di alcune scene patetiche è invece il perno Dominique figlio, che quando viene a sapere della proposta di matrimonio soffre terribilmente e vuole lasciare Parigi. Meno stereotipato è il carattere di Monsieur Delomer, che sembra amare sinceramente la figlia e desiderare solo la sua felicità, anche se la sua mentalità è piena di pregiudizi: egli

⁶⁹ E. Caminer Turra traduce *Il carretto del venditore d'aceto* nella sua *Nuova raccolta di composizioni teatrali*, Savioni, Venezia 1774-1776, vol. V. Le traduzioni qui riportate sono nostre e in nota citiamo la pagina dell'edizione originale francese.

⁷⁰ H. Beriger, «Mercier et le "Sturm und Drang"», in H. Hofer (a cura di), *Louis Sébastien Mercier précurseur et sa fortune*, cit.

⁷¹ L-S. Mercier, *Préface de La brouette du vinaigrier*, cit., p. IV.

⁷² L-S. Mercier, *La brouette du vinaigrier*, cit., p. 4.

Di popolo, di maschere e di virtù

afferma «non è che con una dote che si diventa donna»⁷³ oppure «il cuore salta di gioia quando la ricchezza accompagna la bellezza»⁷⁴. Monsieur Delomer incarna il senso comune borghese dell'uomo d'affari cui aggiunge uno spiccato sentimento dell'onore. Infatti, si indigna quando viene a sapere che molti contraggono debiti con Dominique padre e nutre un grande rispetto per il mestiere del commerciante d'aceto, di cui apprezza l'onestà, nonché i tentativi di dare al figlio una vita migliore della sua (in accordo con la possibilità di superare la divisione in classi). L'idea per cui Dominique padre meriterebbe una condizione sociale più elevata viene espressa in luoghi diversi da Monsieur Delomer e da Dominique figlio, ma il commerciante d'aceto dice di essere contento e fiero della sua occupazione che, come si scopre alla fine, cela non pochi segreti.

Dalla situazione d'esordio il dramma si snoda attraverso due colpi di scena. Il primo è la notizia dell'improvviso fallimento di Monsieur Delomer, in occasione della quale Monsieur Jullefort ritira la sua proposta di matrimonio (non senza mettersi in ridicolo), mentre Dominique figlio invita Monsieur Delomer, per cui presta servizio, a non venire meno ai suoi principi nonostante la disgrazia che lo ha colpito, in virtù di un'idea di integrità morale molto forte. Il secondo colpo di scena, che scioglie felicemente la vicenda, è il momento in cui viene svelata la carriola piena d'oro dove Dominique padre ha accumulato tutti i risparmi di una vita laboriosa e frugale. Alla fine, nonostante la critica alla ricchezza che percorre tutta la pièce, Monsieur Delomer può affermare rivolto alla carriola: «metallo prezioso, hai fatto tanto male, per una volta fai del bene»⁷⁵.

È importante osservare che questi colpi di scena non intervengono in modo troppo rapido, forzando l'andamento drammatico. Il caso e la sorpresa hanno un valore teorico e non solo strutturale. Mercier riesce quindi (per lo meno in questa pièce) a non cadere nelle convenzioni tipiche delle commedie che denuncia nel trattato *Du théâtre*. Inoltre, pur terminando la pièce con il classico matrimonio che sta a coronamento del lieto fine, egli si scarta dalla struttura tipica della commedia in cui i figli si contrappongono ai padri: la forte solidarietà che lega Dominique padre e figlio sposta il conflitto dal livello generazionale al piano sociale. Gli ostacoli alla felicità sono di ordine materiale, non ideale o personale. Vicino alla commedia, pur evitandone le trappole, si può azzardare che ne *La Brouette* vi sia anche qualche cenno di tragedia, o quanto meno che venga presentato un volto interessante dell'eroismo borghese, ad esempio quando Dominique figlio dichiara: «non sapete l'effetto che avrebbe su di voi lo sguardo di un uomo che vi dice: “mi avete ingannato”, non ne siete abituato: il colpo sarebbe fatale»⁷⁶. Il senso morale assume le fattezze di una nobiltà d'animo degna degli eroi tragici. In accordo con la sua teoria drammatica, Mercier dipinge un quadro tratto dalla realtà quotidiana in cui emerge, quasi spontaneamente, un'immagine morale

⁷³ Ivi, p. 14.

⁷⁴ Ivi, p. 17.

⁷⁵ Ivi, p. 93.

⁷⁶ Ivi, p. 55.

eccezionale (e non un precetto astratto): l'umile carriola che nasconde segreti preziosi è metafora di una morale capace di oltrepassare le apparenze per diffondere la sua verità.

La relazione fra verità e apparenza, anche se in senso diverso rispetto al pregiudizio sociale, sta alla base anche di *Montesquieu à Marseille* (1784). Tradotta in tedesco cinque anni dopo la pubblicazione, con un titolo in parte modificato che ne svela il contenuto (*Montesquieu oder die unbekannte Wohltat* significa *Montesquieu o il beneficio anonimo*)⁷⁷, questa pièce ha avuto certamente meno fortuna de *La Brouette*, ma può vantare lettori illustri, primo fra tutti il giovane Hegel⁷⁸. Essa narra di un episodio realmente accaduto, reso noto dopo la morte di Charles-Louis de Secondat di Montesquieu, barone di La Brède: venuto a conoscenza per caso della sorte sventurata di un mercante marsigliese di nome Robert, catturato dai pirati, Montesquieu decide di riscattarlo anonimamente; in seguito, fa di tutto per nascondere la propria identità, così che il suo atto di generosità non venga in alcun modo riconosciuto o ricompensato. Si crea la paradossale situazione di un giallo alla rovescia: per tutta la pièce non si ricerca il colpevole, ma il benefattore⁷⁹. Si ritrova il procedimento già incontrato ne *La Brouette* per cui un contesto essenzialmente familiare diviene lo specchio di una situazione sociale (molte riflessioni sull'ingiustizia della schiavitù vengono suscitate dalla condizione in cui è ridotto Robert padre dai pirati). Mercier offre il ritratto della famiglia di Robert, ridotta all'indigenza, che conduce una vita di fatiche e sacrifici eppure resta unita nella speranza, fino al momento di gioia e incredulità che riunisce tutti intorno al padre ritornato a casa. Un'altra famiglia esemplare è quella di Monsieur e Madame de Pérouville, cui Montesquieu si rivolge per pagare il riscatto: bambini felici, due coniugi che si sostengono l'un l'altro, grandi lavoratori e non alieni al mondo della cultura; molto interessante è la figura di Madame de Pérouville, lettrice di Montesquieu e interlocutrice del filosofo in varie conversazioni colte, che diviene il pretesto per affermazioni femministe come «proprio fra le donne si trovano spesso i veri amici dei letterati»⁸⁰ e «la maggior parte delle donne non gode che della metà del proprio essere: cionondimeno, le donne il cui sentimento è fine, sono dotate di un grande spirito naturale, più di quanto non lo siano i più spirituali fra gli uomini»⁸¹.

Come per *La Brouette*, il colpo di scena (in questo caso costituito dal riscatto di Montesquieu e dal ritorno di Robert padre) e il matrimonio finale potrebbero

⁷⁷ L-S. Mercier, *Montesquieu oder die unbekannte Wohltat*, Schwan, Mannheim 1789.

⁷⁸ La pièce viene infatti citata come esempio di magnanimità in G.W.F. Hegel, *Theologische Jugendschriften*, a cura di H. Nohl, Mohr, Tübingen 1907; tr. it., *Scritti teologici giovanili*, 2 voll., Guida, Napoli 1977, vol. II, pp. 539-540.

⁷⁹ In questa dinamica gli spettatori hanno un punto di vista onnisciente, mentre i personaggi scoprono solo a poco a poco la verità. Forte è la consonanza con l'idea di Diderot per cui gli spettatori sono «testimoni ignorati di quanto accade» D. Diderot, *De la poésie dramatique* (1758) tr. it. *Sulla poesia drammatica*, in *Teatro e scritti sul teatro*, cit., p. 268.

⁸⁰ L-S. Mercier, *Montesquieu a Marsiglia*, cit., p. 52.

⁸¹ Ivi, p. 60.

far sembrare la pièce una tipica commedia, ma vi sono importanti differenze. Con un protagonista come Montesquieu sarebbe stato facile cadere nella struttura tradizionale delle commedie per cui tutti i personaggi minori non fanno che ruotare intorno alla figura principale. In realtà, la caratterizzazione di Montesquieu sfugge a questo pericolo perché egli non impone mai la sua presenza, anzi, spesso scappa dalla scena. Egli appare un personaggio paradossale, a partire dal tipo di dono che esercita nei confronti della famiglia Robert. Esso ha tanto più valore in quanto si inserisce nel contesto commerciale delle agenzie d'affari e delle imprese mercantili di Marsiglia; peraltro, la pièce sottolinea varie volte il valore positivo del commercio, che, in accordo con le idee dello stesso Montesquieu, favorisce la pace e gli interessi condivisi delle nazioni: «il commercio fa sì che i popoli si comunichino le loro idee attraverso le loro merci, le conoscenze umane ci guadagnano, i vecchi pregiudizi decadono e, ovunque vi sia del commercio, spesso si diffonde una mitezza nei costumi»⁸². Nondimeno, il dono di Montesquieu racchiude una radicale differenza rispetto a qualsiasi forma di commercio: nascondendo la mano del donatore, esso rende impossibile la dinamica implicitamente obbligatoria dare-ricevere-ricambiare. Il dono anonimo tenta di evitare il ritorno non solo di altri doni in cambio, ma anche dei ringraziamenti che lusingano l'amor proprio e che Montesquieu, letteralmente, non fa che fuggire. Si tratta di un dono al limite del possibile, gratuito, incondizionato e unilaterale⁸³. Mettere in scena un gesto che si vuole così assoluto significa rappresentare un filosofo che rinuncia alla glorificazione dell'eroismo, un protagonista che, in accordo con la teoria teatrale di Mercier, rifiuta il protagonismo.

È interessante osservare che questa figura del dono viene evocata anche ne *La Brouette*, quando si chiede a Dominique padre che cosa avrebbe fatto dei suoi risparmi se non avesse avuto eredi. Egli risponde che li avrebbe donati interamente a chi ne avesse avuto bisogno, con un' enfasi che si potrebbe fraintendere come frutto di uno spirito genericamente caritatevole. In realtà, dato che anche *La Brouette* si svolge in un contesto commerciale simile a quello di *Montesquieu*, quest'idea del dono suggerisce la medesima possibilità di un atto esemplare, un momento di speciale intensità etica, una prova di grandezza d'animo nella vita quotidiana, esattamente come si è detto a proposito degli ideali morali di Mercier.

Ne consegue che filosofia e azione sono pressoché indistinguibili in questi drammi. *Montesquieu à Marseille* ne è una dimostrazione anche dal punto di vista formale, dal momento che alterna conversazioni politico-filosofiche a scene di movimento, rincorse, esclamazioni. Se la fluidità drammaturgica, va detto, non è eccezionale, la ricerca di un equilibrio fra le parti è un tentativo notevole

⁸² Ivi, p. 49.

⁸³ Per una trattazione approfondita del senso del dono di Montesquieu si rimanda a A. Tagliapietra, *Il dono segreto e il segreto del dono*, Introduzione a L-S. Mercier, *Montesquieu a Marsiglia*, cit. Più in generale, per una storia dell'idea di dono, si veda A. Tagliapietra, *Il dono del filosofo. Sul gesto originario della filosofia*, Einaudi, Torino 2009.

anche dal punto di vista letterario. Vi è una stratificazione interna alla scrittura drammatica, in cui si compenetrano varie forme letterarie. Il dramma si rivela così un genere complesso e composito. Ad esempio, il ritorno a casa di Robert viene efficacemente descritto in una didascalia: «*vogliono parlare, ma il cuore è troppo stretto. Qui tutto è affidato alla declamazione muta degli attori. Essi devono emettere qualche grido inarticolato che solo loro possono determinare, a seconda di quello che sentono*»⁸⁴; d'altra parte, sono molte le riflessioni filosofiche, dalla lode della costituzione inglese all'influenza del clima sui costumi, dalla meditazione delle leggi alla critica del dispotismo. Mercier consegna alla posterità il ritratto di un filosofo vicino al popolo, novello Socrate che conversa di politica e morale nei luoghi più disparati, senza mai fare proselitismi. Montesquieu tratta i contenuti delle proprie opere come materia di discussione, con spirito critico e con un linguaggio accessibile a chiunque: «tanto peggio per me se non possono leggermi tutti. Ogni scoperta è una nuova idea, e ogni idea deve esplicitarsi attraverso la parola; è colpa mia se non possono leggermi tutti, e cercherò di correggermi»⁸⁵. Al di là dei lineamenti della filosofia morale e politica di Montesquieu inseriti da Mercier nel corpo del dramma, è la sua condotta a incarnare il suo pensiero, riassunta paradigmaticamente nel suo dono: «*non è il genio di Montesquieu che intendo raccontare, ma la sua generosità. Mostrerò un giorno della sua vita, non la sua vita intera*»⁸⁶. L'attenzione di Mercier è dunque rivolta alla singolarità dell'esistenza, alle ricadute pratiche della teoria, all'azione che riflette la speculazione. Non a caso con queste parole viene descritto Mercier stesso: «egli è un filosofo pratico, come ne ho incontrati di rado; [...] vero, senza artifici e ipocrisie, nella conversazione e nella condotta, così come nei suoi scritti»⁸⁷. Mercier non ricerca caratteri ideali ma vite concrete da metter in scena per potervi rinvenire contenuti filosofici non didascalici, né mediati dalla distanza del sistema. Le qualità umane dei personaggi arrivano dunque a coincidere con i valori filosofici e la biografia diviene fonte di ispirazione morale. Così la scrittura di Mercier mette in scena l'intreccio profondo tra vita, filosofia e libertà.

⁸⁴ L-S. Mercier, *Montesquieu a Marsiglia*, cit., p. 89.

⁸⁵ Ivi, p. 114.

⁸⁶ L-S. Mercier, *Prefazione a Montesquieu a Marsiglia*, cit., p. 41.

⁸⁷ J. H. Campe, *Été 89. Lettres d'un Allemand à Paris*, Éditions Du May, Parigi 1989, pp. 189-190.