

la speranza e la divinazione. È un possibile, per certi versi, che ha che fare col divino. E, nella rappresentazione del 1476, ha a che fare col divino secondo due prospettive: come possibilità-desiderio – un voler essere, il voto a Dio per ottenere l'immortalità, anche *se sub specie dinastiae* – e come parallelismo con l'avvento cristiano. L'elemento sul quale si coagula tutta l'energia della narrazione – l'atto significativo – è, infatti, proprio l'attesa della nascita di Alfonso, vero e proprio avvento. Un privato che informa un progetto ma che, tramite questo, si riversa nel pubblico. Si era detto: qualcosa di non evidente, che sfocia nell'evidenza.

È chiaro che, più che nella contrapposizione enigmatico-esemplare, o alto e basso, la dialettica risiedette nel rapporto pubblico-privato. L'enigmaticità non si esplicò attraverso un messaggio esoterico, destinato solo a quella parte del pubblico che era in grado di comprenderlo, ma trovò il suo compimento nell'attesa della nascita di Alfonso, desiderio ultimo del quale la sacra rappresentazione fu, in qualche modo, preghiera, auspicio.

IL SOGNO TEATRALE DI MAURICE SAND

Nota come premessa. Questo lavoro prosegue una ricerca da me iniziata nel 1991 in occasione del dottorato di ricerca ed in seguito sfociata in una tesi (Cuppone 1994), in una sua pubblicazione riveduta ed ampliata attualmente in corso (Cuppone 1996b), oltre che in altri saggi minori (v. qui bibliografia), cui rimando per qualsiasi approfondimento. La ricerca ricostruiva per la prima volta la cronologia del Teatro di Nohant, il teatro di campagna dove i Sand per sedici anni tentarono una «*éxhumation*» della commedia dell'arte; ne ristabiliva il valore storico e letterario, fondativo della nostra attuale idea di commedia dell'arte; grazie anche alla pubblicazione di una grossa mole di inediti, che qui saranno così citati:

Recueil, seguito da volume e pagina, sta per: M. Sand, *Recueil des principaux types créés avec leurs costumes sur le Théâtre de Nohant. Dessinés par Maurice Sand [1857-63]*, raccolta di acquerelli in 2 voll., Bibliothèque Nationale di Parigi, Tb 471 rés.

Dessins sta per: *Chateau de Nohant. Masques et bouffons. Dessins inédits et originaux. Maurice Sand (1850 à 1858)*, raccolta di 96 schizzi preparatori allegati al manoscritto di *Masques et bouffons*, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds Sand, H 317.

EA (Elenco Alfabetico) sta per: *Catalogue des pièces qui ont été jouées. Nohant 1850*, elenco alfabetico delle *pièces* rappresentate a Nohant, a cura di M. Sand, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds Sand, H 320.

IC (Indice Cronologico) sta per: *Pièces jouées sur le théâtre de Nohant*, indice cronologico delle rappresentazioni di Nohant, a cura di M. Sand, in *Archives du théâtre des marionnettes de Maurice Sand*, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds Sand, H 322.

TS (Tavola Sinottica) sta per: *Théâtre de Nohant / Théâtre des marionnettes*, tavola sinottica delle rappresentazioni del teatro degli attori e del teatro dei burattini di Nohant, a cura di M. Sand, in *Archives du théâtre des marionnettes de Maurice Sand*, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds Sand, H 322.

Corr., seguita da volume e pagina, sta per: George Sand, *Correspondance, édition de George Lubin*, 25 voll., Paris, Garnier, 1964-1991.

Le citazioni dai canovacci sono tutte prese da questi miei stessi la-

vorì (Cuppone 1994 e 1996b), individuate per atto e scena, rispettivamente in numero romano ed arabo; mentre i relativi commenti di George Sand non portano altra indicazione perché si trovano sempre sul frontespizio del canovaccio.

Adopererò qui la parola canovaccio in un'accezione molto generica. I testi scritti per Nohant da autori vari e da me visionati e schedati (ormai 86, di cui 27 editi per intero in Cuppone 1994 e 1996b, ed altri due in Cuppone 1995) si collocano in una ampia gamma di casi, molto diversi fra loro, dal canovaccio vero e proprio (quasi sempre «preventivo»), poco più di un soggetto articolato in scene, fino al testo esteso; con tutte le forme intermedie (per una discussione dell'argomento, v. Cuppone 1994, *Un laboratorio di scrittura*). Per tutti adotto la definizione di canovaccio perché mi pare interpreti bene lo spirito con cui queste tracce, più o meno definite, venivano preparate per l'improvvisazione degli attori; emulando il metodo vero o presunto della commedia dell'arte.

1. *Un laboratorio teatrale nel cuore dell'Ottocento*

Marielle: Florimond, ne disais-tu pas tout à l'heure que notre théâtre italien s'en allait en décadence? Faisons-le durer encore un siècle, s'il se peut, en assujettissant notre folie que l'on aime encore à des lois mieux réglées que l'on commence à nous préférer (George Sand, *Marielle*, Prologue, 1).

Nohant, residenza di campagna dei Sand, tra il 1846 e il 1863 fu un vero laboratorio teatrale: più di duecento rappresentazioni nell'arco di sedici anni, di 180 *pièces* diverse, la maggior parte improvvisate. Laboratorio a tutti gli effetti: di scrittura, per le *pièces* che poi passarono al teatro ufficiale (*Claudie*, *Molière*, *Le mariage de Victorine*, *Le démon du foyer*, *Le pressoir*, *Le pavé*, *Le drac* di George Sand; *Arlequin ravisseur* e *Pierrot Prodigue* di Maurice Sand); di drammaturgia, per le collaborazioni di attori professionisti (Charles Thiron, Paul Bocage, Marie Lambert, la Berengère, Armand Buthiau, Jeanne Arnoult Plessy, Adèle Dubouchet); di letteratura, per le fonti adottate ed adattate (soprattutto Hoffmann, ma anche Shakespeare, Dumas, Balzac, Perrault) e, nello stesso tempo, per gli esiti teorici (*Le théâtre et l'acteur*, *Le théâtre des marionnettes de Nohant* di George Sand) e letterari di alcune improvvisazioni (fra tutti, i romanzi *Le château des Desertes* e *L'homme de neige* di George Sand). Questo primo laboratorio europeo sintetizzò, documentò, produsse, immaginò una commedia dell'arte i cui tratti passarono subito alle enciclopedie francesi (Pougin, e solo in seguito, Larousse) ed alla storiografia (Moland, Baschet) per il contenuto storico; all'iconografia popolare, agli almanacchi, per il contenuto di im-

magine; alla letteratura *tout court* per il modo appassionato di rappresentare, con il *roman comique* delle maschere, la condizione dell'artista e dello scrittore. Producendo così all'espressione «commedia dell'arte» uno scarto tanto fondamentale, e costitutivo oggi perfino di molta storiografia, da poter dire che i Sand, la «commedia dell'arte», mito genetico del teatro, genere spettacolare, falso storico, l'hanno inventata loro.

Il laboratorio di Nohant ci si manifesta solo oggi in tutta la reale portata dei suoi esiti, immaginati od involontari, e delle sue «coincidenze», compresa quella di trovarsi allo spartiacque del secolo. Nel 1846 muore Debureau, mito dei romantici, e inizia il mito di Nohant. Le improvvisazioni sono da subito documentate: Maurice ne raccoglie i canovacci, ne dipinge i costumi e i personaggi, ne tiene archivi aggiornati; nel 1847 George comincia a raccontarle in un romanzo, *Le château des Desertes*, che uscirà nel 1851; intanto nel 1850 Maurice inizia una serie di schizzi inediti che saranno il primo nucleo della ricostruzione iconografica delle maschere di *Masques et bouffons*; nel 1857 inizia a riunire in un *Recueil* gli acquerelli in cui ritrae, con il nome del personaggio e dell'attore che lo ha sostenuto, circa quattrocento «tipi» creati nelle improvvisazioni; l'anno seguente riprende l'idea, forse di sempre, di elevare a dignità storica quell'evidenza abbagliante che gli viene dall'improvvisazione, che cioè quello è il Teatro: e inizia l'enciclopedico sforzo di *Masques et bouffons*, che vedrà i tipi nel '60. Nel 1861 esce a puntate un romanzo di un altro *enfant terrible* della generazione del '30, Gautier; ne è protagonista un capitano che abbiamo già trovato nelle improvvisazioni di Nohant, e in alcuni schizzi di Maurice: Fracassa. Nel '62 Hausmann fa demolire il mitico Boulevard du Temple e Charles Debureau, il figlio del mimo adorato dai romantici, dà uno spettacolo di addio ai Funambules. Ed anche il Teatro di Nohant, che ha ormai raggiunto il suo apice (paradossalmente fuori di sé, in un saggio storico), chiude i battenti: nel settembre del 1863 Maurice Sand, ormai padre di famiglia, caccia da Nohant il compagno della madre, Alexandre Manceau, anima ed organizzatore («regista») del laboratorio; George Sand lo segue, e a Nohant non resta che Maurice, con i suoi burattini e i suoi fantasmi.

2. *La casa del padre*

Molière: Le théâtre, c'est ma maison aussi, c'est mon sanctuaire, c'est mon pavois de triomphe et mon lit de douleurs (George Sand, *Molière*, V, 14).

Maurice Sand faceva di mestiere il sognatore. Ricordato come pittore, disegnatore, scultore, decoratore (è soprattutto per le attività figurative che è citato nelle enciclopedie), storico e scrittore (ma chi ne ricorda qualcos'altro oltre *Masques et bouffons?*), marionettista (a questa attività è dedicata l'unica sua monografia), entomologo; fu più di ogni altra cosa *figlio*. Ruolo che trovò in verità già scritto, che interpretò con fantasia ma da cui non valsero a liberarlo tutti i suoi diversi, un po' commoventi tentativi di cambiare copione.

Jean-François-Maurice nacque a Parigi il 30 giugno 1823 da Amantine-Aurore-Lucille Dupin, in arte George Sand, e François detto Casimir, barone di Dudevant. Vide separarsi i genitori all'età di otto anni. La Sand lo lasciò nella dimora paterna a Nohant, non senza averlo raccomandato ad un precettore, Jules Bucoiran, che non piaceva particolarmente al barone Dudevant. Così tra i dieci e i tredici fu messo in collegio dal padre, e questi anni, che furono anche quelli della separazione ufficiale dei suoi genitori, ne segnarono il carattere nel senso di quella *paresse* che George nominò troppo spesso per non tradire con questo un eccesso di aspettative. D'altro canto soffrì forse effettivamente di disturbi cardiaci. Nel novembre del 1838, a quindici anni, seguì la madre e il suo nuovo compagno Chopin a Palma di Maiorca, dove realizzò molti disegni di paesaggi. Per coltivare questo nuovo talento, nel 1839 entrò nell'*atelier* di un allievo di Ingres, Barthélémy Menn; vi restò pochi mesi, per passare nel febbraio del 1840, su consiglio della madre, a quello di Delacroix. Ancora nel 1849 scriveva alla madre:

J'ai été porter mes tableaux à Delacroix. Il les a trouvé [sic] atroces. Et même il ne m'a laissé les exposer que parce que j'avais fait faire les cadres... Delacroix m'a découragé, mais comme je le connais et que si je lui reportais mes croûtes demain ou après demain, il les trouverait peut-être passables, je renais un peu à l'espérance de faire de la peinture un jour (Corr. IX, 149).

Nel frattempo, nel dicembre del 1846 era iniziata l'avventura teatrale, e l'anno seguente i primi timidi passi con i suoi burattini, che non abbandonò fino alla morte. Così finì per lavorare quasi sempre a Nohant, com'era in fondo desiderio della madre. Spesso in rivalità con i compagni di lei (cacciò Manceau da Nohant nel 1863; più tardi censurò parte della corrispondenza con Chopin), ebbe una breve storia con la cantante Pauline Viardot; quindi si sposò tardi, a quasi quarant'anni, con Lina Calamatta, figlia di un pittore italiano, ed ebbe tre figli, Marc Antoine (che morì dopo pochi mesi, nel 1864), Aurore (1866) e Ga-

brielle (1868). La morte di George Sand l'8 giugno 1876 fu una grave perdita per lui; cominciò ad alternare i suoi soggiorni a Nohant con altri sempre più lunghi a Parigi, nella sua dimora di Passy; e dedicò il resto della vita ad ordinare e pubblicare, con l'aiuto della moglie, i manoscritti della madre, particolarmente una parte della corrispondenza. Morì a Nohant il 4 settembre 1889. Di lui esiste un ritratto di Delacroix, e varie foto di Nadar.

Non esiste un catalogo delle opere figurative di Maurice Sand. Sotto la guida di Delacroix Maurice interpretò dapprima soggetti militari e storici, secondo il gusto di famiglia; nel 1842, durante una visita a Nohant di Delacroix, ne copiò *L'education de la Vierge*. Anche nella stampa cinquecentesca più andante - il frutto di questa fatica si sta oggi disfacendo nella piccola chiesa di Nohant. Esposse frequentemente ai Salon des Artistes annuali di Parigi, tra cui diverse opere ispirate alla commedia dell'arte: *Le seigneur Cassandre et son valet Pierrot*, *Six types de l'ancien théâtre de la foire*, *Léandre et Isabelle recevant les hommages des divers types de comédie italienne et française*. Alla morte di Toni Johannot, che aveva illustrato l'edizione delle opere complete di George Sand, l'autrice lo impose all'editore Hetzel come suo nuovo illustratore. Così illustrò spesso il Berry: la Vallée Noire, la Mare au Diable, il castello di Saint-Chartier, scorci di Nohant e di Sainte Sévère, soggetti che poi utilizzò per illustrare i *romans champêtres* della madre. Con passione di etnologo, raccolse lui stesso dagli anziani della regione le leggende locali che confluirono nelle *Legendes rustiques* di George Sand, e che poi illustrò con figure inquietanti come le Flambettes, i Lupins, le Lavandières, le Pierres Sottes e le Pierres Caillasses. In verità, per ammissione dello stesso maestro Delacroix, come illustratore sembrò avere più credito che come pittore, tanto che tracciò in seguito alcune timide traiettorie autonome, illustrando i due saggi storici di Edouard Fournier (*Le théâtre français au XVI siècle* e *Le théâtre français avant la Renaissance*) e le sue edizioni del teatro completo di Regnard e Scarron. D'altro canto basta pensare che le tavole di *Masques et bouffons* furono sovente utilizzate per altre pubblicazioni: in particolare undici di esse si trovano nella traduzione inglese delle *Memorie inutili* di Gozzi, ed ebbero in generale una «fortuna», sia nella cultura «alta» che nelle pubblicazioni popolari, che indubbiamente superò quella del saggio storico in sé stesso.

Incredibilmente, *Masques et bouffons* fu la sua prima opera letteraria, scritta a trentacinque anni come coronamento della quindicennale esperienza teatrale di Nohant, che Maurice aveva nel frattempo minuziosamente documentato anche a livello ico-

nografico. Per quest'opera, il 15 marzo 1860, George Sand perorò per Maurice il conferimento della Legion d'Onore (Maurice la ottenne di lì a pochi giorni). A tale scopo indirizzò ad Alfred Arago la cosiddetta «lettre ministerielle», un *curriculum* di Maurice che vale più di una sua biografia, o forse meno, per il tono enfatico di circostanza ed alcune oggettive esagerazioni; soprattutto significativo perché contiene un giudizio articolato di George Sand sull'opera del figlio.

Elève de Delacroix, écrivain et peintre distingué, il a fait beaucoup de tableaux de genre et de dessins qui ont été remarqués aux dernières expositions de peinture. Très savant en histoire naturelle, il a publié, il y a dix ans, un ouvrage qui l'a fait élire, à l'unanimité, membre de la société entomologique de France. Il a continué, après la mort de Tony Johannot, les illustrations entreprises par celui-ci, pour un grand nombre de livres. Il a recueilli et publié en corps d'ouvrage les légendes fantastiques du Berry. Mais sa principale étude a été l'histoire du théâtre, et, après vingt ans de recherches, il a publié, sous le titre de *Masques et bouffons* une des séries de son immense labeur. Cette série est, en elle-même, une histoire complète d'un genre, dont l'histoire ébauchée par Riccoboni, n'existait réellement nulle part: la *commedia dell'arte*, c'est-à-dire la comédie à dialogue libre sur canevas écrit (la première manière de Molière). Ce genre éteint en France, en Angleterre et en Allemagne, prêt à s'éteindre en Italie allait certainement tomber dans la nuit noire de l'oubli: et pourtant, il a été le berceau de l'art, il a été l'art lui-même, l'art par excellence, durant des siècles (il est peut-être l'art parfait que nous réserve l'avenir après l'épuisement de toutes les manières). Maurice Sand a donc écrit et dessiné l'histoire de cet art depuis les temps primitifs, depuis les atellanes jusqu'à nos jours (*Corr.* XV, 733-735).

George Sand fece mandare un altro volume di *Masques et bouffons* a Vittorio Emanuele II, il re galantuomo, tramite il principe Jérôme Napoleon, perché «ce livre est un hommage rendu au génie italien, et, parmi les plus humbles droits, il a celui d'être mis aux pieds du libérateur de l'Italie» (*Corr.* IV, 216-217). Questa seconda lettera valse a Maurice l'Ordine di Sardegna, «ou plutôt d'Italie maintenant». Infine, anche se non gli guadagnò la terza onorificenza, la lettera in cui Cavour apprezzò «les paroles de sympathie et d'approbation d'un des plus illustres et des plus inébranlables champions de la cause des véritables intérêts populaires» finì per sancire la traiettoria assolutamente unica di questa opera di Maurice (cit. in Poli 1960, 238).

Imparagonabile a quella delle altre sue opere, se si guarda al successo: *Six mille lieues à toute vapeur* (romanzo, illustrato, seguito al suo viaggio in America con il principe Jérôme Napoleon

nel 1862); *Le coq au cheveux d'or* (altro romanzo del 1867); i libri per i tipi di Michel Lévy frères (v. bibliografia); e le sue due pur conosciute opere scientifiche, *Le monde des papillons* (testo e disegni, 1867) e soprattutto *Catalogue raisonné des lépidoptères du Berry et de l'Auvergne* (1879) che lo occupò per molti anni nella raccolta e catalogazione degli insetti e che con le sue 3212 specie elencate gli valse la nomina a membro onorario della Société Entomologique de France:

c'est après vingt-cinq ans de chasses en tous genres, de travaux bibliographiques et de patience surtout que je suis heureux de pouvoir enfin vous présenter aujourd'hui ce catalogue du Berry et de l'Auvergne (*Preface* dell'opera).

Ma paragonabile forse in altro modo. Maurice mette noi oggi nella bizzarra condizione di associare la sua attitudine di storico della commedia dell'arte con quella di entomologo: entrambe passioni tenaci, entrambe venate di quella punta di feticismo che fa fermare su un foglio di carta una farfalla tanto quanto una maschera, ucciderle entrambe con la punta di un ago, conservarle in un sentore di formalina, collezionarne le piccole morti. In una visione un po' ossessiva della realtà, presente e passata, che fa di lui un personaggio già letterario prima di prendere in mano la penna, come il protagonista delle *Stelle fredde* di Piovene alle prese con la maniacale catalogazione dell'universo, sforzo minimale e cosmologico insieme, saggio ed ebete:

La stessa idea di ricordare si era modificata, non aveva quasi più senso. La sostituiva l'idea di guardare la cosa assente. Il presente e il passato avevano lo stesso grado di immediata evidenza [...] Non volevo aggiungere nulla all'oggetto che descrivevo; se mai agire come un riflettore o una lente di ingrandimento; trasportarmi dalla sua parte, aumentarne la spinta e la presenza, aiutarne l'affermazione [...] Per quella via, la più vicina e comoda per me, ero entrato nella mia opera: il repertorio di tutte le cose esistenti. Ne ero soltanto l'agente, un portavoce, una specie d'aria parlante che si diffondeva fra loro.

Il senso di questa titanica impresa gli appare evidente in sogno:

capii che il catalogo degli oggetti apriva la strada a un secondo [...] il recupero dei morti [...] Sono vecchi, bambini, giovani, di mezza età, poveri e ricchi, signori e servi, forti e deboli, allegri e tristi, vincitori e falliti. Compaiono infinite volte, e ogni volta si fissano in una posa, un gesto, che nessuno ha distrutto, autoritario come loro. Ogni gesto è un oggetto, pieno, autonomo, sufficiente. S'incontrano con loro le figure

dei vivi [...] esistono potentemente, nell'insieme e in ciascuno dei loro atti, come Clitemnestra o Rolando.

O come Arlecchino e Pantalone.

Potremmo noi oggi finire come finisce il protagonista del romanzo, contemplando l'albero con le radici scoperte da cui è nata questa ossessione, un conosciuto albero di ciliegio, come contempliamo le figure della storia e del desiderio affiancate nelle loro pullulanti genealogie. Come ci pare di fotografare quella che ancora chiamiamo commedia dell'arte:

La migliore fotografia del ciliegio è davanti al letto, e la vedo svegliandomi. Adesso sarebbe il momento della sua massima bellezza. So che affacciandomi non potrò più vederlo, ma quasi ogni mattina lo scorgo dietro la finestra, un po' stinto, e più che stinto distanziato dai vetri che si frappongono tra noi. Ondeggia lentamente, questo morto dei morti, come riflesso su quei vetri, ma è integro, non vi manca nulla. È stranamente silenzioso, come se i vetri impedissero di arrivare a me il grande brusio d'api che lo accompagna. Nella matassa dei suoi rami contiene anche chi lo ha ucciso; impregna tutto del suo bianco.

3. Maurice Sand autore teatrale

Brécourt: Le public ne sait point que le masque qui rit et grimace est souvent collé au visage du comédien par ses pleurs! (George Sand, *Molière*, I, 2)

Solo oggi possiamo apprezzare la sua opera più articolata e duratura: il complesso di testi teatrali, di acquerelli, di caricature, di repertori che Maurice Sand produsse per il Teatro di Nohant; e che sono l'*humus* da cui nacque *Masques et bouffons*, la base sommersa dell'*iceberg*, di gran lunga più pesante e voluminosa. In particolare, sebbene Maurice non fosse a Nohant né l'autore più importante, né il regista, né forse l'attore più brillante; la continuità con cui si diede a tutte queste attività fu il collante che tenne in piedi così a lungo l'esperienza; che la fa oggi arrivare a noi attraverso una mole imponente di documenti. Ma soprattutto che le diede una sistemazione teorica e storica che la madre non osò mai dare (forse perché la ritenne azzardata, impropria; o forse perché semplicemente volle che restasse prerogativa dell'amato figlio); ma che oggi di quell'esperienza è il portato più significativo, nel bene e nel male, in sede storiografica.

Non esiste una biografia di Maurice Sand come autore teatrale. Ed anzi non è mai stato nemmeno considerato tale.

Il primo motivo è che non pubblicò mai in vita alcuna opera, se si eccettua quel *Les Don Juan de village, comédie en 3 actes, en prose, par George Sand et Maurice Sand* che debuttò al Vaudeville il 12 agosto 1866 e che firmò con la madre; ma alla quale è lecito dubitare abbia contribuito sostanzialmente. Peraltro la pubblicazione di quest'opera arrivò tre anni dopo la chiusura del Teatro di Nohant, come una specie di risarcimento postumo e poco gratificante. Flaubert la stroncò ammettendo che «la chute a été complète, bien que douce» (lettera a Amélie Bosquet del 20 agosto 1866, Tillier 1992, 16).

L'altro motivo è che il suo contributo d'autore più duraturo e più conosciuto fu quello al teatro dei burattini. Dalla prima *barraque*, una semplice spalliera di sedia che lo copriva agli occhi della madre, unico edipico spettatore; fino alle elaborate ed affollate rappresentazioni del suo *atelier* di Passy, tra il 1847 e il 1886, per quasi quarant'anni, realizzò più di 230 rappresentazioni di 130 canovacci diversi. Ne trasse una galleria di 54 acquerelli, che incluse nel suo *Recueil des principaux types créés sur le Théâtre de Nohant*; ne stilò un *Repertoire des pièces jouées sur le Théâtre des Marionnettes de Maurice Sand à Nohant et à Paris* (elenco cronologico di tutte le rappresentazioni di burattini fatte da lui) e degli *Actes de naissance des marionnettes*; solo da poco editi (Tillier 1992, 209-217 e 219-22); curò *Le théâtre des marionnettes*, una raccolta di quelle che lui riteneva le sue migliori *pièces*, che uscì postuma ed ora è stata recentemente ristampata. Questa attività coi burattini, per la quale ebbe anche notevoli apprezzamenti dai suoi contemporanei (in ambito romantico fu forse il principale fautore del loro recupero ad una cultura «alta»), lo caratterizzò forse più di ogni altra, tanto che la madre poco prima di morire lo ricordò in un articolo non a caso intitolato alle marionette; e oggi l'unica monografia degna di questo nome è proprio intitolata al *Maurice Sand marionnettiste* (Tillier 1992).

La terza ragione per cui non è mai stato considerato propriamente un autore è paradossalmente il suo eccesso di coinvolgimento nella grande avventura di Nohant. Nei sedici anni di laboratorio, teatrale e familiare, fu prima di tutto attore: fu presente a quasi tutte le rappresentazioni di Nohant; ed anzi si può dire che il teatro si tenesse *per* lui; si specializzò nella maschera di Pierrot, che ritrasse anche molte volte, ed elaborò figurativamente; e fece coppia comica con l'inseparabile amico pittore Lambert. Fu poi scenografo e costumista, sempre in collaborazione con Lambert. Soprattutto fu cronista, per la precisione quasi maniacale con cui documentò, anche iconograficamente, l'attività

del suo teatro: con 399 acquerelli raffiguranti gli attori di Nohant, con ben tre repertori delle rappresentazioni (alfabetico, cronologico, sinottico), con una galleria di 96 schizzi realizzati tra il 1850 e il 1858 che oggi si scoprono preparatori di *Masques et bouffons* (per questa attività di cronista, v. Cuppone 1996). Del resto questo suo poliedrico contributo al Teatro di Nohant, se pure fosse stato conosciuto in tutta la sua portata, si sarebbe finora scontrato con il pregiudizio che ha generalmente caratterizzato i pochi studi storici su di esso: e cioè che si sia trattato di un *divertissement*, più omologabile al conosciuto fenomeno del *théâtre au salon*, che alla storia del teatro *tout court*.

Il recente ristabilimento della reale portata storica del Teatro di Nohant, la pubblicazione di questa importante mole di inediti ad esso relativi, soprattutto 27 canovacci, fra cui 15 di Maurice: *La dinde monastique*, *Pierrot pendu*, *Une prouesse du capitain Fracasse*, *Les distraits*, *Menéghino*, *Pierrot à la recherche d'une condition*, *Le quatrain*, *Camille*, *Ariane*, *Fabio*, *L'ivrogne (Cassandre ivrogne)*, *Boisbardy*, *La cour du prince Irénéus*, *Pierrot prodigue*, *Le testament du teinturier* (in Cuppone 1994 e 1996b; l'ultimo anche in Cuppone 1995b); la conferma che tutta l'esperienza ebbe esplicitamente come obiettivo la presunta *exhumation* della commedia dell'arte (in questo letteralmente la «inventò») e come esito e *summa* teorica proprio *Masques et bouffons*; ci consente, anzi ci obbliga, oggi, ad analizzare nella sua specificità anche il contributo di Maurice alla scrittura teatrale. Scopriamo così che tra il 1846 e il 1863 scrisse 43 canovacci accertati, di cui sei in collaborazione dichiarata con George Sand, due con Léon Villeveille, uno con Alexandre Manceau e uno, molto particolare, che fu la base della riscoperta di Ruzante, *L'amour et la faim*; dove, certamente su indicazione della madre, mise insieme ed integrò brani del *Parlamento* e di *Bilora*. E che riuscì a farne rappresentare due in teatri professionali parigini: *Pierrot prodigue* alle Folies Concertantes e *L'enlèvement* (poi *Arlequin ravisseur*) alle Folies Nouvelles.

Non c'è dubbio che i soggetti e forse anche il linguaggio sono quasi sempre presi dal parallelo percorso di scrittura che George Sand seguì nei sedici anni di Nohant. Ma è altrettanto vero che questo legame a doppio filo, se è un ostacolo al riconoscimento di un percorso artistico autonomo, è anche in un certo senso una garanzia di «professionalità», per quanto sia spendibile questa parola nel caso di Nohant. E cioè che Maurice seguiva le orme della madre anche nella prospettiva di un rinnovamento delle scene professionali parigine; e adottava per questo alcuni strumenti assolutamente caratteristici di Nohant: soprattutto il

teatro nel teatro, dove il teatro «contenitore» era spesso autobiograficamente quello degli attori, e quello «contenuto» era quello degli italiani, e viceversa; in una corrispondenza a volte speculare dal forte significato metaforico.

4. Le opere teatrali di Maurice Sand

Soeur Colette: [...] De qui est la comédie?

Marielle: Elle est un peu de tout le monde, comme toutes celles que nous donnons pour neuves; c'est ton serviteur qui l'a tirée par fragments du vieux recueil des souvenirs et de traditions.

Soeur Colette (prenant le manuscrit et le regardant de très-près): Bien, bien! C'est un arrangement à la vraie manière italienne, mêlé de scènes à la muette, de parodies apprises de mémoire et de dialogue parlés d'abondance (George Sand, *Marielle*, Prologue, 6).

Il primo approccio di Maurice con la scrittura avvenne nel gennaio del 1847.

Dall'8 dicembre, in meno di un mese e mezzo, George Sand aveva già scritto 17 canovacci per Nohant, con un gusto *sauvage* per la contaminazione da Perrault, Hoffmann, Molière. Maurice debuttò come autore con un farsesco soggetto monasteriale, *La dinde monastique* (18 gennaio 1847), una commedia in tre atti che è indeciso lui stesso se definire «mediocre» o «plus que mediocre»; dove i due protagonisti un po' picareschi (lui e l'amico Eugène Lambert) si introducono in un convento per spartire con i monaci ghiottoni il tacchino del titolo. Lo stile ancora acerbo, un vocabolario stringato, alcune improprietà non impediscono di notare già una serie di espressioni e di forme grafiche che sembrano tendere ad una specie di gergo, ad emulazione dei canovacci di tradizione: l'uso del termine «convenir» nei lazzi di complotto, i soli nomi dei personaggi per indicarne l'entrata; l'uso del punto, il trattino invece del punto per individuare i soggetti fra loro.

La sua seconda prova, la *pantomime* in tre atti *Pierrot pendu* (19 gennaio 1847), è meglio articolata, mostra una sicurezza derivante forse dall'orecchiare soggetti e atmosfere funamboleschi. Ingiustamente ricercato per una serie di crimini che non ha commesso, Pierrot viene condannato a morte, ma con un *coup de théâtre* finale, riesce a vincerla sulla morte stessa e ad impiccare il boia al posto suo, con una *cruauté* da Punch inglese. Prosegue in questo canovaccio l'atteggiamento un po' «sperimentale» della scrittura: al punto che la suddivisione in scene appare aggiunta, e solo nei primi due atti, dopo una prima stesura di getto. Il ca-

novaccio porta una misteriosa nota finale: «pour la suite voir *Les comédiens*»; con cui si allude forse genericamente a quel *Pierrot comédien* di George Sand che aveva effettivamente debuttato a Capodanno, e che sarà ripreso di lì a cinque giorni, il 23 gennaio. Questa ipotesi sarebbe avvalorata dal fatto che in quest'ultimo canovaccio dall'esordio sbalorditivamente fracassiano (una scalcagnata compagnia di comici che arriva in una notte buia e tempestosa a cercare rifugio in un castello) Pierrot si aggrega ai comici perché sta fuggendo:

Pierrot entre tout transi, se glisse auprès du feu et essaye de se réchauffer. La fumée le fait éternuer et pleurer. Il dit qu'il vient d'être chassé de chez Cassandre le vieil avare, qu'il ne sait que devenir, qu'il meurt de faim et de misère et qu'il voudrait bien trouver un emploi quelcomque pour mettre quelque chose sous la dent (I, 4).

Se è vero che questa condizione profuga di Pierrot è comunque abbastanza tipica, resta il fatto che il titolo *Les comédiens* instaura subito un precedente significativo: innanzitutto testimonia una prima ricerca di serialità nei canovacci, quindi conferma la scelta di un argomento metateatrale. A conferma dell'esistenza fin dagli inizi di Nohant, se non già del progetto di scrivere il ciclo che porterà quel titolo, almeno quello di coniugare la potente metafora dell'epopea dei comici italiani.

Il 1848 passò senza che Maurice firmasse nessun canovaccio. Fece il sindaco di La Châtre, e del resto fu un anno agitato in tutta Europa; e neppure l'anno successivo fu per lui molto prolifico. Un suo *mélodrame* in 4 atti, *La famille maudite* (16 ottobre 1849) commosse anche il nuovo sindaco di La Châtre e per esso George Sand racconta che «l'auteur, Mr. Maurice, a été forcé par l'enthousiasme universel de paraître sur le théâtre dans un costume d'acteur». È un drammone spagnolescente, con numerose parti dialogate per esteso, in cui si svolge l'intricata vicenda familiare dei Dolfôs, divisi fra «têtes blanches» e «têtes noires»; George Sand vi faceva la nutrice, Valeria Dolfôs. Frattanto il 13 novembre George Sand faceva debuttare *Une nuit à Ferrare*, *drame* in tre atti, che ancora annunciava una miniserie con il sottotitolo *Les enfants du soir* (il seguito fu infatti *Le podesta de Ferrare*), *pièce* di successo che fu replicata in dicembre e che George Sand commentò diffusamente: vale ricordarla perché è ancora una volta l'epopea di una compagnia di comici, come per la precedente presunta miniserie cui si allude in *Pierrot pendu*. I personaggi sono Lelio, «comédien, directeur de troupe, bon, brave et généreux»; Sbrigani, «espèce d'arbitre»; Purpurin (ispirato al soprannome di un cantante castrato); il buffo Barigol. Pierrot fu

di Nancy Fleury, perché Maurice preferì per una volta il ruolo di generico primario, Tartinelli «poète detestable et méchant homme»; la giovane primadonna della compagnia si chiamava Sylvia, mentre Rosemonde era la «duègne gourmande et ridicule»; Grimaldi «usurpateur» ed Ercolano «seigneur perfide» erano ovviamente interpretati dallo stesso attore; George Sand si tenne il ruolo *en travesti* del primo attore Colonna. E chiosò:

Cette pièce, la meilleure du répertoire, est de M.r Maurice, originellement composée pour le théâtre des marionnettes (ou le petit théâtre). Elle a été arrangée par M.me Sand pour les grands acteurs. Succès prodigieux. Réprise le 26 décembre 49, elle a encore plus charmé le public.

In fondo al canovaccio Maurice Sand ammise: «approuvé l'écriture et la paternité». Di questa *pièce* torneranno, non a caso, nella quadrilogia di *Les comédiens*, nomi, tipi e *topoi*: a cominciare dal capocomico Lelio, all'attore Purpurini, a Pierrot; ai cattivi (il poeta e il principe), oltre ovviamente al soggetto principale, la compagnia di comici. Inoltre in *Ariane* Maurice farà provenire Leoni proprio da Ferrara, città di origine della protagonista. *Une nuit à Ferrare*, oltre ad essere il primo esempio di contaminazione fra le due anime di Nohant, quelle del «grand théâtre» e del «théâtre portatif»; è rappresentativo del grande momento attraversato dal Teatro di Nohant; come del resto poco dopo, il 27 novembre, l'imponente pantomima di George Sand *Les grandes infortunes de Pierrot*, un affresco su Pierrot, ma più in generale sulla maschera, che diventerà in seguito *Pierrot à la recherche d'un condition*, in una riscrittura siglata da Maurice Sand: il momento in cui andava costituendosi con chiarezza, in una collaborazione esplicita e continua fra madre e figlio, la poetica della *éxhumation* della commedia dell'arte attraverso la sua sublimazione storica.

Così nel 1850 Maurice era maturo per un suo percorso di scrittura, più o meno autonomo, sicuramente peculiare. Il giorno dell'Epifania, la dodicesima notte, debuttò un'altra sua pantomima classica «à petit spectacle» in due *tableaux*, *Le mort vivant* (6 gennaio 1850), di cui resta il ritratto del poco amato Gressin de Boisgirard, cugino dell'amico Charles Duvernet, nei panni di Turlupin (*Recueil* I, 119). Faceva parte di un programma che comprendeva anche un altro più importante debutto, *La jeunesse d'Henry V*, dramma in tre atti che George Sand ricavava per la prima volta da Shakespeare: questa usanza del programma comprendente un soggetto serio ed uno farsesco, tipica di gran parte dell'Ottocento, ritornerà d'ora in poi spesso a Nohant. Forse fu

una prima conseguenza derivante dall'impennata organizzativa che Manceau al suo arrivo diede al Teatro di Nohant, e che Maurice Sand caricaturò in *Manceau dès le début se pose en directeur de la troupe de Nohant. Lecture du règlement. Vives et nombreuses réclamations* (Cuppone 1993). Ed infatti Manceau in quell'occasione debuttava anche come attore in entrambe le *pièces*: in quella shakespeariana era il Re (Maurice con una improbabile pancia posticcia faceva Falstaff); mentre nella *pantomime* di Maurice era Léandre «pretendant à la main de Colombine». George Sand commenta: «Grand succès. Débuts de M.r Manceau dans la pantomime. Son costume et son nez lui ont valu des applaudissements».

Il successo trionfale di *François le champi* all'Odéon, e questo arrivo di Manceau che aveva contribuito a sostanziare l'idea di un laboratorio teatrale «stabile» in prospettiva dei teatri parigini, produssero immediatamente un secondo programma molto significativo. Debuttarono infatti altri due canovacci di madre e figlio: *Lélio*, di George e *Une prouesse du Capitaine Fracasse* (10 febbraio 1850) di Maurice. Il primo, dramma in tre atti, era il prototipo di *Marielle* e poi di *Molière* (v. più avanti), pensato forse già per rinnovare il successo di *François le champi*. Il secondo era una sciocchezza di Maurice, una pantomima ad atto unico in cui «M.r Maurice a été brillant de chic dans le costume et le geste du Matamore»: e forse anche un po' acrobatico, quando il bravaccio italiano, con i suoi baffoni e le maniere brusche, finisce in Canal Grande, «il s'y précipite en cassant les vitres» (scena 9). Per la prima volta Fracasse, tipo frequentemente adoperato fin dai primi canovacci (ad esempio in *Thomiris reine des Amazones*), assurge a protagonista; l'ambiente italiano (Venezia), i nomi degli altri personaggi (Pandolfo, riche seigneur vénitien; Crispin, son valet; Isabelle, fille de Pandolfo, amoureuse de Parafante; Parafante, jeune piémontais, brave, amoureux d'Isabelle) fanno di questa breve farsa un nuovo esplicito richiamo alla commedia dell'arte. E d'altro canto il programma della serata è già indicativo dei due diversi sentieri presi da madre e figlio: George più proiettata verso l'epica delle compagnie e degli attori, con i loro risvolti psicologici e sentimentali, Maurice più facilmente verso la ricostruzione dei tipi, nonché verso la spettacolarità e la comicità.

Ed infatti questa misura dell'atto unico, che sembrava congeniale a Maurice, si ripeté in *Pierrot apprenti barbier* (17 febbraio 1850), altra pantomima, ripresa poi l'anno seguente, con Arlequin («barbier et médecin»), Cassandre, Pierrot, «un monsieur (rôle à volonté)» e Colombine, un Alexandre Manceau *en trave-*

sti: «une Colombine piquante, bien faite pour inspirer de l'amour et de la jalousie», commentava George Sand. Interessante è la nota di regia che Maurice appone in fondo al canovaccio: «MM.s les acteurs sont invités à allonger leurs scènes s'il leur vient quelque idée, qui puisse coïncider avec la pantomime». Che potrebbe denotare tanto una insicurezza d'autore, quanto il contrario.

Due settimane dopo Maurice accompagnò ancora una volta un debutto importante, *Cassandre amoureux* di Charles Duvernet e della cosiddetta «troupe du Coudray», compagnia di amici proveniente dal castello omonimo, con una nuova farsa in un atto, la «comédia dell'arte» *Les distraits* (3 marzo 1850), che pur essendo fra le meno godibili alla lettura, o forse proprio per questo, rappresenta un caso singolare. Pancrazio, «seigneur bolognais», il dottor Graziano, «médecin», il signor Trufaldini, «noble vénitien» e Gerolamo, servo di Pancrazio (Alexandre Manceau, Eugène Lambert, Charles Duvernet e Maurice Sand) sono quattro *rusteghi* che fanno a gara di stupidità e di distrazione, fino all'inverosimiglianza. Se da un lato può sembrare frutto di amatorialità, dai «coups de pieds et coup de poings» in quantità e dalle numerose *gags* con gli oggetti che richiedono una lunga lista di *accessoires*:

Je vais chercher, dit Pancrazio, mon chapeau et ma canne (*il les tient à la main*) (scena 1)

d'altro canto si intuisce che il soggetto è riflesso di un gioco drammatico, una specie di *jeu du massacre* spinto intenzionalmente fino al paradossale. Come quando il dottore chiede la mano della figlia di Pancrazio al suo servo:

Ho! Que Coraline soit ma femme ou malheur à vous, vieillard! – Mais, dit Gerolamo, je ne savais pas de fille! Tiens! Comment c'est ma fille. Mais où est-elle donc cette fille? Est ce de la signora Coraline que vous voulez parler? – Ho! Vieillard distrait, dit le Docteur, et de qui donc? – Mais alors, reprend Gerolamo, si elle est ma fille, ma foi! je pourrai bien en faire ma femme! – Ho! Monstruosité accablante! s'écrie Graziano. – C'est juste, dit le valet, je n'y réfléchissais pas, c'est que ne suis pas encore habitué à ce que vous venez de me dire (scena 7).

O nella scena di pseudocannibalismo, in cui si serve in tavola il nipote di Pancrazio:

Gerolamo cherche de quoi souper et après être sorti il rentre tenant un enfant au maillot qui pousse des cris déchirants et le sert sur la table. – Ho! Le beau poupon! – dit Pancrazio – vous offrirais-je un aile, cher signor Trufaldini. Et il se met en devoir de découper (scena 11).

Una sperimentazione interessante in sé, nonché per il dubbio che pone, e cioè che in questo caso la scrittura sia stata più consuntiva che preventiva, come sembrerebbe da molti lazzi che non possono essere nati che dall'improvvisazione: quando tutti insieme cercano e scostano il sipario, ad esempio, o il finale metateatrale dove il notaio si perde nel teatro stesso, chiedendo agli spettatori dove sia l'uscita.

I mesi che seguirono furono dedicati da George Sand a mettere a fuoco la nuova *pièce* per l'Odéon, in corrispondenza con Bocage, direttore dell'Odéon (v. avanti); intanto, in attesa di Bocage, il Teatro di Nohant riapriva con un nuovo doppio programma, tutto opera di Maurice e tutto all'insegna della commedia dell'arte: la ripresa dell'epopea di Pierrot, questa volta con un nuovo titolo più metaforico, *Pierrot à la recherche d'une condition*, ed una sedicente «comédia dell'arte», *Menéghino*.

Pierrot à la recherche d'une condition (16 giugno 1850), rifacimento di un soggetto di George Sand, è forse il testo più impegnativo dal punto di vista tematico fra quelli che ci restano di Maurice e fra i più emblematici di un metodo. Il passaggio di idee e materiali da George a Maurice (più di rado da Maurice a George), oltre ad essere sempre, ovviamente, uno scambio di carattere familiare, comincia ad essere un ripetuto e funzionale modello di lavoro:

Cette grande et admirable esquisse de moeurs avait été représentée le 26 novembre 1849, avec un succès inouï, sous le titre des *Grandes infortunes de Pierrot*. Réprise le 16 juin 50, avec la substitution du tableau de *Faust* à celui de *Don Juan* et l'importante addition du tableau de *Napoléon*, elle a captivé pendant plus de six heures un public nombreux et attentif. Finie à 4 heures du matin, elle a paru trop courte. M.r Manceau y a été vraiment grand dans le rôle si difficile de l'Empereur, et profond dans le rôle terrible et délicat de Basile. M.r Villeveille a été excellent comique dans le rôle improvisé d'un jeune vétéran, ainsi que M.e Duvernet dans le rôle de la naine incomparable. M.r Lambert dans Panurge, dans Legrognard et dans le saltimbanque a été égal à lui même, c'est tout dire. Une scène de pieds, un peu décolletée, imaginée par M.r Manceau a failli compromettre le succès final, mais la vérité de cette scène et l'aplomb de l'artiste ont subjugué la cabale. M.r Maurice est toujours l'inimitable Pierrot. Somme toute, grand succès et qui fera la fortune du théâtre.

Nel prologo Pierrot, maltrattato, uccide il padrone Cassandre e chiede a Satana di fargli cambiare la condizione di servo. Nel primo quadro viene proiettato alla corte di Gargantua, dove Panurge lo presenta al gigante, e dove tutti si prendono gioco di lui costringendolo ad abbuffarsi. Allora, nel secondo quadro, Satana

lo fa arrivare in casa del pio Basile, dove, invece, il cibo è insufficiente e Pierrot viene ingiustamente accusato di molestie sessuali di cui è invece responsabile il suo tartufesco padrone. Così nel terzo quadro Pierrot si trova al servizio di Faust, che con i malefizi di Mephistophelès insidia una giovane, ne uccide il fratello e poi fa perseguire Pierrot dalla polizia. Pierrot riesce ad ingannare Mephistophelès con l'aiuto di Satana e nel quarto quadro viene elevato al rango di militare, a servizio di Napoleone; ma è una vita che non fa per lui: nel bivacco, ad un ennesimo annuncio di battaglia, Pierrot scappa ancora per finire, nel quinto quadro, a fare l'artista. Satana lo colloca in una compagnia di saltimbanchi, dove frastornato dalle prove di forza e dalle botte ricevute, ottiene dal diavolo di ritornare a casa di Cassandre; che nel frattempo Satana ha resuscitato, perché in fondo è un buon diavolo.

Nel lungo commento di George Sand, forse il più lungo fra quelli apposti ai canovacci di Nohant, apprendiamo che nel suo soggetto originale il *tableau* di Faust, il terzo, era in principio dedicato a Don Juan, con una equivalenza di sapore squisitamente romantico (si pensi alla tragedia di Grabbe, 1829). «Tu m'as déjà appelé, et je ne suis pas venu. Pour me plaire il faut avoir commis un crime» dice il diavolo a Pierrot (*Prologue*, 5), mescolando Da Ponte e Goethe; e più avanti «le docteur arrive avec un crane à la main, et reflechit» (III, 3), novello Amleto ed insieme medievale Don Giovanni frequentatore di cimiteri. Il secondo intervento importante di Maurice fu l'aggiunta del *tableau* di Napoleone, o della Storia: «Murat porte le portrait du roi de Rome et le pose sur une chaise, l'empereur examine avec amour ce fils chéri, puis il fait défiler toute sa garde devant cet image» (IV, 5). La scrittura in due momenti di George e Maurice produce così un esito di grande ambizione narrativa: per l'audacia contaminatoria (Rabelais, Molière, Goethe), per la prospettiva storica, finalizzata al presente; per lo sforzo organizzativo dell'allestimento: *cast* numeroso, sei ore di spettacolo, una interminabile lista di *accessoires*. Questa opera fu una specie di *colossal* per il teatro di Nohant, forse il più grosso investimento produttivo ed artistico della sua storia. Anche se, qui come altrove, traspare l'origine improvvisata di alcuni lazzi, resta fondamentale la metafora della maschera alla ricerca di un nuovo *status*: che è un po' il percorso storico e letterario del servo della commedia dell'arte, dalla corte alla famiglia borghese, ma anche una petizione di senso attuale: una piccola grande epopea diacronica e sincronica della maschera e del teatro. Questo Pierrot va oltre i riferimenti letterari: se il contenuto della metafora è l'artista (Starobinski

1970), allora la morale sembra essere quella che del resto ispira tutta l'esperienza di Nohant ed il recupero della commedia dell'arte: un ritorno al passato, «a casa», dove però la nuova casa è immaginaria. Cassandre è resuscitato grazie a un sortilegio, così come la commedia dell'arte, la «casa» di queste improvvisazioni, è resuscitata da un atto di fede dei suoi abitanti e dai loro eruditi esorcismi. Il teatro la vince, tautologicamente, su se stesso: Pierrot, insoddisfatto della sua ultima condizione, quella di saltimbanco, trova finalmente pace nel ritorno alla sua realtà, finta, di servo; cui è necessario tornare a «credere» perché sia possibile il teatro stesso.

L'ambizione di questa serata è confermata dal secondo canovaccio, sempre di Maurice, *Menéghino* (16 giugno 1850), «saynète charmante, admirablement jouée par M.r Manceau, Lambert, Maurice et Villevieille», ancora un atto unico metateatrale in cui Flaminia, figlia di *madame* Trucagnin fugge a Milano per amore del teatro con l'attore Lélío (come in *Le quatrain* Camille fuggirà con l'attore Leoni, della *troupe* Lélío). Menéghino è il suo fratello un po' stupido che con lei gioca al teatro e che l'aiuta a scappare; non ha niente a che vedere, come carattere, con l'omonima maschera lombarda, che Maurice conosceva bene e riteneva erede contemporanea della commedia dell'arte storica, alla pari dello Stenterello fiorentino (lo sosterrà in *Masques et bouffons*, insieme ad una presunta derivazione dal Menego ruzantiano). Nella prospettiva del *roman comique*, mi sembra significativa la scena in cui *madame* Trucagnin trasale a vedere Flaminia con un libro in mano:

Qu'est-ce que cela? Un livre! (*Elle le prend*). Et un livre de comédie encore, le théâtre de M.r Hardi, merci dieu! Qui vous a donné cela mademoiselle, voilà à quoi on passe son tems au lieu de travailler, on lit de vers, on se fourre un tas de saletés dans la tête (scena 1).

O quella quando alla fine scopre che Flaminia è partita con Lélío:

encore une fille qui finira mal – *disait M.me Trucagnin à ses commères* (scena 14).

Se si eccettua questa adozione indiretta del carattere di Menéghino, per il resto il soggetto è piuttosto scontato ed i lazzi prevedibili; il carattere farsesco è accentuato dalla presenza di tre ruoli *en travesti* su sei (Lambert in *madame* Trucagnin, Duvernet in Flaminia e George Sand in notaio). La data che accompagna la firma di Maurice, «15 mai 1850», ne fa retrodatare la stesura.

Mentre la madre proseguiva le trattative con Bocage, che per l'appunto si trovava a Nohant, Maurice fece quindi debuttare un altro canovaccio importante, *L'enlèvement* (29 agosto 1850), *pantomime en trois tableaux* che oltre ad essere ripresa l'anno seguente, fu in seguito messa in scena da una compagnia professionale. Per la seconda volta in fondo al canovaccio Maurice Sand annota una data antecedente a quella di rappresentazione, «janvier 1850»; quella di una probabile stesura. I personaggi sono i soliti della *pantomime*: Cassandre, Leandre, Colombine, Arlequin, Pierrot, e un servo di Léandre. Già George Sand notava:

Cette pantomime est le plus grand succès et l'oeuvre la plus complète de la saison. M.r Maurice en est l'auteur incomparable. Un public nombreux, à la fois naïf et très éclairé a porté aux succès la pièce, les acteurs et l'auteur.

Ed infatti, tre anni dopo, il 4 marzo 1854 avrebbe debuttato a Parigi, col titolo di *Arlequin ravisseur*, al Théâtre des Folies Concertantes, i «messieurs de la pantomime». Le Folies Concertantes furono il primo dei teatri di *boulevard* ad ereditare la fama e la responsabilità di continuatore dei Funambules, che pure restò attivo, animato dal figlio di Debureau, fino alla storica demolizione del Boulevard du Temple, nel 1862. Al 41 dello stesso Boulevard du Temple, in un *jeu de paume* adattato che diventerà poi più famoso col nome di Théâtre Dejazet, Mayer aveva inaugurato l'1 ottobre 1852 una sala teatrale cui aveva dato il suo nome, e che dopo la sua breve gestione, il 3 febbraio 1854 aveva iniziato ad ospitare l'impresa di Hervé: le Folies Concertantes, appunto, col famoso mimo Paul Legrand rivale di Debureau *fils*. È probabile che *L'enlèvement* di Maurice servisse proprio alla sua inaugurazione.

Un mese dopo vi fu ancora una serata a doppio programma, dedicata a Cassandre, con *Cassandre ivrogne* (*L'ivrogne*) e *Cassandre grand manitou* (22 settembre 1850) entrambi di Maurice. Mentre quest'ultimo, un *mimodrame* in un atto di cui non resta che un acquerello di Lambert in scimmia (*Recueil* I, 174), dovette essere la farsa di complemento; il programma principale fu ancora una sedicente «comédia dell'arte», dove Maurice Sand si misurava sui due atti. I personaggi, oltre a Cassandre, «naturellement adonné à la boisson», sono Colombine, sua figlia; il dottor Corvino, suo medico; Arlequin, suo segretario e Pierrot, suo servo (la tradizionale coppia comica di Nohant, Lambert e Maurice); e un «huissier». La trama è un po' banale, di impronta molieriana: il vecchio Cassandre tiene nascosta in cantina, fra le sue amate bottiglie, una cassetta di denari che gli viene sottratta e

poi restituita con premio finale dagli stessi ladri, Arlequin e Pierrot; la scena madre sembra essere quella dell'ubriacatura di Casandre e Pierrot. George Sand preferisce soffermarsi sull'interpretazione degli attori.

Beau succès. Le premier acte a été développé avec un grand talent et un grand ensemble. Tous les acteurs ont mérité de justes éloges. Le second acte a été un peu brusqué. M.r Manceau s'y est distingué cependant par une très belle scène en monologue.

Il manoscritto offre due altri spunti. Il sottotitolo recita: «pantomime ou comédie dell'arte – ad libitum, selon le desir des acteurs», a conferma ancora una volta dell'equivalenza tra i due generi per gli attori di Nohant, i quali ritennero quasi sempre la commedia dell'arte una pantomima «parlé». Inoltre, a pagina 11, la firma accompagnata dalla data «17 mai 1850», terza retrodatazione di questo anno 1850, ci fa ormai pensare che Maurice avesse occupato parte del periodo primaverile, in cui il Teatro era rimasto inattivo, a preparare i testi per la *réouverture*; e dunque che il suo impegno nella scrittura in quest'anno particolare fosse sistematico e consapevole.

La settimana dopo debuttò un canovaccio di Léon Villeveille, di cui Maurice, nei suoi repertori, si dichiara coautore: *Le quine, ou noir et blanc* (29 settembre 1850); dove la cugina Augustine ritornava alla grande nei panni di una doppia Colombine («vraie et fausse») che recita, canta e danza; e Lambert aggiungeva al suo repertorio la macchietta «delirante» di un «nègre», lasciando l'amato Arlequin a Villeveille medesimo. Ma sul canovaccio George Sand sembrerebbe attribuirne la paternità esclusivamente a Villeveille, con una allusione a questo punto significativa a un certo «sentiment de jalousie»:

Admirable début littéraire de M.r Léon Villeveille. Cette jeune production promet à son jeune auteur un avenir pyramidal. Ses généreux camarades ont rendu avec élan les intentions de l'oeuvre éminente qui leur était confiée, et loin de s'abandonner à un sentiment de jalousie indigne de leurs âmes candides et pures ils ont fait valoir avec un tact exquis les finesses de leurs rôles.

Comunque fosse, Maurice ridivenne protagonista del suo teatro con una nuova articolata e divertente *pantomime*, *Le testament du teinturier* (9 ottobre 1850), ancora un testo legato a filo doppio con un altro della madre, quell'*Arlequin marquis* che non porta data di rappresentazione, rendendo impossibile stabilire quale dei due sia il modello; nel dubbio, immagino che la scrit-

tura estesa sia seguita a quella a canovaccio; e che dunque George Sand abbia tentato in un secondo momento di dare forma al canovaccio originale di Maurice, magari per farlo rappresentare fuori da Nohant (i due canovacci, con una discussione sulle fonti gherardiane e sull'ordine di scrittura, sono oggi editi in Cuppone 1995). La distribuzione prevedeva il *cast* forse migliore che poteva mettere in campo il teatro di Nohant; Eugène Lambert era Arlequin, Alexandre Manceau era Scaramouche; Duvernet il Dottore; Maurice restò all'ambito ruolo di Mezzetin, quello che era stato di Gherardi, che qui ripristinò dopo un ripensamento sul nome di Pascariel (che pure apparteneva alla compagnia di Gherardi). George Sand fu Olivette, quindi, in scena, sorella di suo figlio, e ancora una metateatrale apprendista *chanteuse*; Isabelle fu la moglie di Duvernet e Cinthio, la giovane Nancy Fleury *en travesti*. Anche questo nuovo percorso della maschera «à la recherche d'une condition» appare fortemente metaforico: Arlequin, in risposta a Scaramouche, fra tante condizioni possibili sceglierebbe la nobiltà (I, 1), proprio mentre la nobiltà, quella «comédie au chateau» che la sta mettendo in scena, sceglie di essere maschera. *Le testament du teinturier* racconta in fondo di una eredità che sconvolge la vita ad Arlecchino, lo arricchisce di una ricchezza che non sa gestire; lo «nobilita» senza nobiltà; come Gherardi, e la commedia dell'arte storica arricchirono i protagonisti di Nohant, ma furono nello stesso tempo un'eredità pesante, «impossibile».

I tempi erano maturi per l'espressione più compiuta e, in verità, retorica, di questa poetica della trasfigurazione del mestiere e della condizione di comico. Il 13 ottobre 1850 Maurice cominciò una nuova serie di quattro canovacci, la più lunga di quelle conosciute, sovratitolata esplicitamente *Les comédiens*, anche se forse questo sovratitolo venne apposto in seguito, in occasione del terzo dei quattro canovacci. Che sono *Le quatrain* (13 ottobre 1850), *Camille* (17 ottobre 1850), *Ariane* (20 ottobre 1850) ed infine *Fabio* (21 aprile 1851), quattro storie in cui la compagnia dei comici si sposta dalla Firenze del 1669 (*Le quatrain*), alla Venezia del 1674 (*Camille*), alla Spoleto del 1675 (*Ariane*), per finire alla Milano del 1665, con un ritorno indietro di dieci anni.

Il 17 ottobre, quinto giorno consecutivo di teatro, *Camille* fu accompagnata da *Pierrot bergère* (17 ottobre 1850), uno dei consueti atti unici di Maurice Sand, «pastorale» interpretata da Maurice Sand stesso, con Eugène Lambert, Augustine Brault Bertholdi, Léon Villeveille, Alexandre Manceau, dove Pierrot è circondato da personaggi dai nomi arcadici: Tytire, Chloé, Ama-

ranthe, oltre che da un ennesimo arruolatore, il sergente La Rose.

Anche *Ariane* fu presentata in una serata dal nutrito programma, comprendente anche *Il était là!* (20 ottobre 1850) di Léon Villevieille e Maurice Sand; e la ripresa non casuale di *Le podesta de Ferrare* di George Sand. *Il était là!* è un'altra *pantomime* in atto unico in cui probabilmente Maurice diede solo un contributo alla scrittura, che è invece di Léon Villevieille; con i soliti personaggi (Arlequin, Pierrot, Cassandre, Colombine, Scaramouche; e «un inconnu») e l'ambientazione nella bottega di Cassandre. George Sand nota:

Bouffonnerie bien accueillie par le public. M.r Villevieille était un peu endormi à la représentation. On lui a reproché de brusquer les plus belles situations par des roulements de tambour inconsiderés. Mais le dénouement aussi imprevu que prodigieux a suivi la pièce, et des transports d'enthousiasme ont salué l'apparition toujours chère aux vrrrais frrrrrancais, de leur petit caporal, sous les traits des son incomparable sosie M.r Manceau.

L'11 gennaio 1851 finalmente debuttò al teatro della Porte-Saint-Martin il risultato della lunga trattativa di George Sand con Bocage, *Claudie*, accompagnata nei giorni seguenti dai *feuilletons* di Jules Janin, Paul de Musset, Théophile Gautier. Ormai la *routine*: prove a Nohant, debutto a Parigi, appare consolidata.

Je travaille aussi avec Manceau à la belle surprise que nous voulons faire à Bouli [Maurice] et qui est presque prête. C'est la suppression du mur qui séparait le théâtre du billard, à présent ces deux pièces sont jointes par une belle arcade. Le public n'en dépassera pas la limite et verra à distance. Il y aura de l'effet. Dans la partie de la salle qu'il occupait autrefois, sur les cotés, les coulisses sont artistiquement prolongées et forment des loges grillées où les acteurs, sans être vus du public seront bien assis et assisteront à la pièce, quand ils ne seront pas en scène [...] La toile ne s'ouvre plus en deux, elle monte sur un cylindre. Enfin, c'est un bijou que notre petit théâtre, et on y fera encore les épreuves des pièces destinées aux grandes scènes de Paris, et tu viendras encore y faire les jeunes premières avec des bouches de calorifère qui nous tiendront les pieds et les derrières chauds (George Sand a Augustine Bertholdi, 24 gennaio 1851, *Corr.* X, 47-48).

Per la riapertura del teatro di Nohant, Maurice scrive *Les deux Pierrots* (9 febbraio 1851), forse con Manceau che appunto vi faceva il secondo Pierrot. In questa «pantomime 3 tableaux» il commento di George Sand non poteva che essere centrato sulle prestazioni degli attori:

Cette pantomime philosophique et morale a célébré l'ouverture du théâtre agrandi de 1851. Elle a eu le plus grand succès, et un succès mérité. Tous les acteurs y sont surpassés. M.r Manceau qui tremblait de paraître à côté de M.r Maurice dans l'emploi des Pierrots a été digne de son emule en faisant sur son rôle une teinte de douceur et de sensibilité profonde qui a formé un agréable contraste avec le caractère insolent et superbe de son frère aîné.

Il contributo di Manceau si fece sentire anche nelle «deux listes d'accessoires à la dernière page»; Maurice non poteva essere da meno, ed accompagnava il canovaccio con una «exposition en vers libres».

Il testo seguente di Maurice fu *L'alchimiste* (23 febbraio 1851), una «féerie pantomime 3 tableaux, et à grand spectacle», o «pantomime-arlequinade dans le grand genre», come la definirà più avanti nel canovaccio; che verrà replicata tre settimane dopo:

Cette pièce a été une innovation. Elle a été mêlée comme les anciennes comédies italiennes, de scènes parlées à l'impromptu et de scènes à la muette. Un public immense, qu'on ne value pas à moins de 49 personnes, a assisté avec transport à la représentation de cette pyramidale féerie. Sous le rapport des machines, de la précision, de l'ensemble, et du fantastique, le théâtre de Nohant a déployé des ressources jusqu'au jour [parte mancante].

L'innovazione di cui parla George Sand non era propriamente tale: l'alternanza nella *pantomime* di scene mimate e scene improvvisate, «comme les anciennes comédies italiennes» infatti era fin dal principio alla base della ricostruzione storica della «comédia dell'arte» dei Sand. Effettivamente nuovo è forse il fatto che questa integrazione venga evidenziata nel canovaccio stesso, in sede di scrittura: «toutes les scènes marquées de rouge doivent être jouées en pantomime». Le notazioni «registiche» di Maurice proseguono poi con una descrizione pignola della scena:

La scène se passe à Bamberg. Le théâtre représente un laboratoire d'alchimie – fourneau, mortier, enclume, animaux empaillés, squelettes, cornes, alambics, instruments divers, drogues, fioles, etc. etc. Une porte au fond, une fenêtre, deux portes laterales – le tout formant un ensemble des plus pittoresques.

L'alchimista Theophrastus Bombastus era Duvernet, e Colombine la moglie di Duvernet; Pierrot e Arlequin i soliti Maurice e Lambert (il quale anche raddoppiava in un ruolo di genio malefico, Capillarus); Léandre era ancora Manceau; infine parte-

ciparono Valentine Fleury e/o Nancy Fleury nel ruolo di un Ariel spirito benefico di shakespeariana memoria. Il canovaccio, in fondo, cita anche Léon Villevieille, forse per aver fatto una sostituzione nella replica di marzo. Come in un teatro professionale (del resto Nohant era «tourné au sérieux», come diceva George Sand) Maurice annota in fondo: «Caillau ou Manceau tirent le rideau»; per la prima volta in un canovaccio si specifica il siparista; diventerà una tradizione, e motivo di ironia, in altri canovacci.

In marzo Maurice si concesse una digressione. *Boishardy* (9 marzo 1851) si dice «tiré d'Emile Souvestre, par Maurice Sand», ma dal tema e dallo stile sembra probabile un cospicuo intervento di George Sand nella ideazione e nella stesura; ed anche di Manceau, che ne stilò gli elenchi del trovarobe e addirittura le ultime tre scene, come se avesse finito e corretto il canovaccio. In ogni caso la fonte è un racconto di Souvestre già pubblicato sulla «Revue des Deux Mondes» (vol. 22, 1840, 972-84) cui si rimanda esplicitamente per ben tre volte nel canovaccio. In questa non molto articolata storia della Francia rivoluzionaria, Boishardy è un capo lealista che opera per una tregua con i repubblicani; intendendosi cavallerescamente in questo con il nemico amico capitano Rigaud. Ma l'arroganza di personaggi arrivisti o violenti, di una parte e dell'altra, boicotta i loro tentativi di pace, e porta all'esito tragico della morte di Boishardy. Che arriva in verità per motivi di gelosia; perché l'altro filone del racconto, che interseca quello storico, è la storia d'amore tra Jeanne e Boishardy, che non può realizzarsi, come la pace, per la gelosia della moglie di quest'ultimo, la Royale; cui, in certi luoghi, è addirittura intitolato il canovaccio.

Maurice Sand ritornò ancora una volta sui passi della madre, con una riscrittura hoffmanniana, *La cour du prince Irénéus* (24 agosto 1851); George Sand si era infatti in precedenza ispirata al *Gatto Mürr* di Hoffmann per il suo *Pierrot maître de chapelle* del 17 dicembre 1846. Questa volta Maurice dimensionò la commedia su tre atti e fermò la sua attenzione più sulla caricatura della burocrazia e dell'etichetta cortigiane che sulla metafora dell'artista; a parte un finale che nel canovaccio appare un po' posticcio, in cui il passaggio dello pseudo Kreisler, uomo senza ombra, getta su di lui, e su tutta la storia, un'ombra, appunto, di inquietudine. Questo *escamotage* dell'ultimo momento comunque non soddisfa la madre, che definisce lo «scénario faible et fait trop à la hâte». Maurice sembra comunque rendersi conto della provvisorietà della sua scrittura, perché introduce il canovaccio con la raccomandazione:

Messieurs les acteurs sont priés de créer des types originaux et fantastiques pour le scénario faiblement ébouché. Toute la pièce est dans le jeu des acteurs.

Ultima fatica dell'anno fu *Cassandra tuteur de Colombine* (6 ottobre 1851) accompagnata dalla replica di *Le testament du teinturier*. Atto unico ripreso poi nel 1854, fu una «jolie pantomime à 4 personnages très bien jouée et très agréable» secondo George Sand; i quattro personaggi sono naturalmente il dottor Cassandra, Colombine sua pupilla, Arlequin e Pierrot; vi parteciparono Charles Thiron e Armand Buthiau, attori professionisti della Comédie Française.

L'anno seguente fu la volta di una ennesima «comédie pantomime en un acte», *Pierrot savetier* (2 giugno 1852), poco più di una farsa, con la consueta distribuzione di quattro personaggi. Gli *Agendas*, inaugurati da poco da George Sand (G. Sand 1990-95), riportano che fu un «succès médiocre»: Cassandra era Alexandre Manceau, Maurice Sand il solito Pierrot, il falegname Caillaud «une latière» *en travesti* ed infine in un ruolo secondario di «facteur» debuttava Emile Aucante, amico e agente di George Sand. Sempre negli *Agendas* il 10 giugno troviamo che «Maurice compose une pièce». È probabile che sia quella citata un mese dopo, il 5 luglio 1852, *Les saltimbanques*, dal titolo allusivo, che ci fa rimpiangere di non averne nessun'altra notizia.

Poco dopo Nohant offriva al suo scelto pubblico un nuovo doppio programma: la replica di *Le mort vivant*, che forse fu la prima parte della serata, e *L'appartement à louer* (7 agosto 1852), entrambi di Maurice. *L'appartement à louer* è un altro atto unico ambientato nella Parigi contemporanea del 1852, con personaggi come Piquendaire, viaggiatore, e madame Piquendaire, sua consorte; Grosbichon, «rentier»; Racinet, portiere; Péturen, soldato, nipote di Racinet; un vecchio signore; un «filou», imbrogliatore e baro; un miope, amico di Grosbichon; un commissario di polizia. Il fatto che nel frontespizio la data della prima sia indicata da puntini di sospensione; e d'altro canto che la locandina degli attori sia predisposta ma non completata, lascia il dubbio che questo canovaccio sia lo stesso usato per una successiva rappresentazione coi burattini (luglio 1871).

Nella sua tavola sinottica *Théâtre de Nohant/Théâtre des marionnettes*, Maurice liquida i due anni successivi, il 1854 e il 1855 con «Rien!». In realtà il 1854 fu l'anno in cui Maurice si affacciò come autore ai teatri professionali, con *Arlequin ravisseur* che abbiamo già visto, e molto probabilmente con *Pierrot prodigue*. Di questa *pantomime* in quattro *tableaux* esiste un co-

pione di copisteria restituito a Maurice per una revisione mai completata, come ci spiega lui stesso nel frontespizio:

Pantomime demandée par le théâtre des Folies-nouvelles. Cette bêtise est restée dans les cartons de messieurs de la pantomime trois ans [cancellato: «J'ai fini par remettre la main dessus.».]. On me la fait remanier pour rien n'en faire. Et j'ai fini par la redemander et par remettre la main dessus, non sans peine.

I «messieurs de la pantomime» erano ancora gli attori e i gestori di quel Théâtre des Folies Nouvelles, già Folies Concertantes, che nel cuore dei parigini, e nelle speranze di alcuni intellettuali, aveva preso il posto del languente Théâtre des Funambules. Il teatro, chiuso dal 17 luglio al 20 ottobre per rinnovo della sala, riaprì appunto col nuovo nome di Folies Nouvelles: Hervé aveva ceduto i suoi diritti rimanendone direttore artistico, con Paul Legrand direttore di scena, e li mantenne fino a che nel 1859 la sala fu venduta a Virginie Déjazet, che la riaprì col suo nome il 27 settembre (cfr. Wild 1976). Dunque i tre anni in cui *Pierrot prodigue* restò in cartellone alle Folies Nouvelles devono essere compresi tra il 21 ottobre 1854 e il 31 maggio 1859: tra questi furono probabilmente i primi.

Pierrot prodigue è la parabola dell'allontanamento di Pierrot dalla casa di Pancrace, tutore dell'amata Colombine. Il rivale Scaramouche, con l'aiuto di Polichinelle, gli fa credere che Colombine lo preferisca a lui: ne conseguono una serie di peripezie, in osteria, ancora in caserma, infine in campagna (Pierrot diventa guardiano di oche) e nella foresta (Pierrot si fa brigante); fino a che Pierrot riconquista Pancrace e Colombine, viene chiarito l'equivoco e si celebra un biblico banchetto finale dove tutti festeggiano il ritorno del prodigo col vitello grasso della tradizione.

Les paysans, Polichinelle en tête apportent sur un plat immense le veau gras roti tout entier, qui n'attendait que le retour de l'enfant prodigue pour paraître au repas de noces.

Vi si alternano scene banali (la solita lezione di arte militare) con altre più originali: quella di Pierrot incantatore di oche, come in una fiaba girata al grottesco; o più ancora quella dove Polichinelle

s'est fait brigand, détrousseur de passants. Mais comme il ne se fiait à personne, il a fabriqué lui-même une bande de brigands. Ces sont des bâtons coiffés de chapeaux, vêtus de manteaux, et armés de faux fusils. Polichinelle, va chercher sa troupe dans une anfractuositè du terrain,

l'équipe et la place, la passe en revue, donne le mot d'ordre et s'éloigne (IV, 1).

Questa scena ricorda straordinariamente quella del *Fracasse* di Gautier; in cui Agostin, con l'aiuto di Chiquita, prepara ed arma ai bordi di una abetaia la sua banda di briganti spaventapasseri (capitolo IV). Infine, nella prospettiva del teatro professionale, è interessante la descrizione dei costumi che Maurice Sand fa all'inizio del canovaccio:

Pierrot, costume classique

Polichinelle, costume classique du théâtre forain, vert et rouge galonné d'or, mi partie

Scaramouche, tout en noir, figure pâle, togue et manteau noirs, moustaches fines tombantes

Pancrace, pourpoint de velours scarlat, manteau et bas scarlattes, cheveux gris, grand col blanc, calotte rouge

Colombine, costume Louis XV, simple, sans poudre

Un notaire, perruque noire à la Louis XIV, robe noire d'avocat, canne et portefeuille, souliers à boucles, rabat blanc, le nez rouge

Olivette, *Zerbinette*, *courtisanes*, très décolletées, costumes Louis XV, pas de poudre, étoffes voyantes

Un hôtelier, bannat [?] de coton, tablier blanc, culotte courte, en manches de chemise, gilet à fleurs

Une fermière nourrice de Pierrot, costume de villageois

Paysans, *paysannes*, *sbires en noir*

Dindons

Dieci anni dopo il suo debutto, Maurice rimette in scena i tacchini. Ma questa volta sono molto più agguerriti.

Il 1854 fu l'anno di Maurice anche per il suo ritorno al teatro minore: ben ventidue nuovi burattini e dieci nuove *pièces*, commedie e drammi in numero pari: *Oswald l'écosseis*, *Roccoforte*, *Yseult de Vivonne*, *Elfrida la juive*, *Une femme et un sac de nuit*, *Richard XXIII*, *Arthur 1er*, *Les ruines de Niewsedel*, *Combrillo di sombrero*, *L'auberge du haricot vert* (Tillier 1992, 208-17). Il teatro dei burattini, compresa l'attività di scrittura per esso, rimpiazzò il teatro maggiore, anche se apparentemente con minore continuità, fino alla *réouverture* ufficiale del 1856; il *Repertoire* delle *pièces* di burattini ne elenca ancora 17 nel 1855 e 10 nel 1856. Riprenderanno, secondo TS, solo nel 1867, dopo la «fin des représentations» del Grand Théâtre; a riprova del carattere compensativo dei burattini in rapporto al teatro degli attori. Il 1855 fu peraltro anche l'anno del viaggio in Italia in compagnia della madre; della visita a Nohant di un gruppo di attori professionisti, verso la metà di agosto: Thiron, Fleuret, Buthiau, la Be-

rengère; ed infine della creazione di quattro opere di George Sand (e di altrettanti debutti parigini) che ebbero probabilmente un effetto ricostituente per il Teatro di Nohant, ne rilanciarono la «possibilità»: *Maître Favilla* (Odéon, 15 settembre 1855), *Lucie e Françoise* (Gymnase, 16 gennaio e 3 aprile 1856) ed infine *Comme il vous plaira* (Théâtre Français, 12 aprile 1856).

Così per la grande riapertura del Teatro di Nohant rinnovato, Maurice allestì un nuovo atto unico; gli *Agendas* lo ricordano come uno «scénario tiré de Nadar, très joliment arrangé»: *Ôte donc ta barbe* (8 settembre 1856). Secondo il manoscritto, ricavato dal retro di un manifesto dello stesso spettacolo, ne erano autori Maurice Sand e Alexandre Manceau. In questa commedia in un atto, «faible» a loro stessa ammissione, «la scène se passe dans une cour de maison, située dans un faubourg d'Orléans. On est en 1832»; i personaggi sono Fremiet, «ancien militaire, aujourd'hui écrivain public, 60 ans»; la vedova Scolastique Dupré, «principale locataire de la maison, 55 ans»; Marie, sua nipote, 12 anni; Chotel, «figurant au grand théâtre, neveu de m.me Dupré, 25 ans»; Blanchet, «docteur, médecin, 20 ans»; Polyte, «ami de Chotel, figurant au grand théâtre (filleul de Frémiet à volonté), 20 ans»; e un cuoco.

Due giorni dopo Maurice si cimentò in un ritorno al genere musicale, riaccendendo vecchie passioni: *Le catalpa* (10 settembre) fu una commedia in un atto, di cui oggi esiste una seconda versione del 1877, con lo stesso titolo ma personaggi diversi, forse relativa ad una ripresa per un teatro professionale ed indicata come «opérette bouffe». La locandina, anche questa scritta sul verso di carta da manifesto, reca i seguenti personaggi: Dumolard, «propriétaire, amateur de jardins, basso»; Hortense Dumolard, sua moglie, contralto; Eudoxie Dumolard, loro figlia, 18 anni, soprano; Arthur Dumolard, loro figlio, 10 anni; Jules, «précepteur d'Arthur, ténor»; Chapuis, «ancien marin, oncle de Jules, barytone»; ed infine un domestico. In *Le catalpa* «opérette bouffe» del 1877 i Dumolard diventano i Mordoré, il vecchio marinaio Chapuis diventa Chapuzat; e Paul Chapuzat, «professeur», rimpiazza il precettore Jules.

Les Cretard (17 settembre 1856) è invece una «comédie en 1 acte - tiroir assez faible», ampiamente dialogata, con Jérôme Cretard, «45 ans, marin qui vien d'avoir son congé définitif»; Françoise Bonjean, «39 ans, sa soeur, veuve, aubergiste»; Marie Bonjean, «12 ans, nièce de Cretard, fille de Françoise». Anatole Picot, «commis voyageur sous le nom de François xxx, le même sous le nom de Mathurin Cretard (cuisinier), le même sous le nom de Louis Cretard (fou), le même sous le nom de Pierre Cre-

tard (écuyer)» era occasione di numeri di bravura per Maurice. Jardinet, il giardiniere Auguste Lureau, faceva un «clerc de notaire». L'azione si svolgeva all'interno de «l'auberge du Vieux-Moulin à Lorient, route de Quimper».

Di *C'est pour la frime* (*C'est pour de rire*) (13 ottobre 1856) commedia in due atti con Silvain Fourchat, vigneron cabaretier; Catheline, sa femme; Loupard, ouvrier forgeron; Jaquette, servante du cabaret; e Jardinet, sabotier; il manoscritto che si conserva è una versione estesa del canovaccio, una copia di copisteria intitolata *C'est pour de rire*. Il canovaccio originale è invece citato nel *Recueil* con il titolo *C'est pour la frime* di Maurice Sand; esistono gli acquerelli di Fourchat e Loupard, rispettivamente Maurice Sand e Alexandre Manceau; e la data indicata è quella che qui assumo.

In ottobre George Sand inaugurò un altro dittico con *Le bail à Jeannette* (26 ottobre 1856), una commedia in due atti scritta «en collaboration avec Maurice Sand» ed in seguito ripresa il 6 settembre del 1857. La protagonista per cui il canovaccio fu scritto, la «métayère, veuve» Jeannette, era Jeanne Arnoult Plessy, detta Sylvanie, attrice professionista, da un anno rientrata in Francia a far parte della Comédie Française. Maurice, questa volta da solo, dedicò al personaggio di Jeannette la continuazione, *Le boeuf chauvet* (2 novembre 1856), «comédie en 2 tableaux suite du *Bail à Jeannette*», di cui la locandina racconta già l'antefatto:

Fouratin, Jeannette, métayers de Mr. Chiquet, au domaine des Gasserottes, bourg de Nohant vieux, ils sont mariés depuis 18 mois; Chacrot, il est un peu moins bête, il est passif; Boiron, il est amoureux de la Litoune; la Litoune, bergère; Sourinat, espèce de saltimbanque, degrossé par ses tournées dans les foires et marchés ou il montre de chèvres à trois pattes.

Fra le novità (il matrimonio di Fouratin e Jeannette, il rinsavimento di Chacrot) una ennesima caricatura di saltimbanco, Sourinat, che paradossalmente «montre de chèvres à trois pattes». Venuta a mancare la Arnoult Plessy, l'ispiratrice della parte di Jeannette, fu un'altra importante attrice professionista a sostituirla: Adèle Bunau, detta la Bèrèngère, la moglie del nuovo direttore dell'Odéon, Vaëz.

Questo rodato rapporto di collaborazione alla scrittura tra George Sand e Maurice proseguì con *La femme battue* (11 novembre 1856), «comédie 2 actes en collaboration avec Maurice Sand» che aveva come personaggi Ratonneau, «chanon, aubergiste et maître de la poste aux chevaux»; Louison, sua moglie; Ga-

loche, strano personaggio di «perruquier, mercier, cordonnier et bijoutier du village»; Frumence, maestro di scuola; Péchard, domestico e postiglione di Ratonneau; Marie, cameriera di Louison.

Maurice scrisse invece da solo *La mère Colinet* (16 novembre 1856), commedia in due atti, ennesima vicenda paesana ambientata nel villaggio di Chantemerle ai primi dell'Ottocento, con i bozzetti della ricca mère Colinet, Maria sua nipote, il panettiere Bouzigue, il pastore Sylvinet Cadoche, il ciabattino Copeau, la guardia campestre Jarny.

L'unica opera dell'anno successivo fu in collaborazione con George; anche se il dramma *Daniel ou Le majorat* (30 ottobre 1857) fu principalmente opera della madre, in quanto primo abbozzo del romanzo *L'homme de neige*. Ed infatti, oltre a «monsieur l'avocat Jeffs» (Manceau) e a Fritz (Jacques Luguët) vi compare quel Christian Waldo che sarà il protagonista del romanzo, nonché la metafora teatrale della difficile vocazione artistica di Maurice. Che non a caso ne è qui l'interprete: il *Recueil* (II, 33-4) lo ritrae nel primo e nel secondo atto, mentre muove un burattino e gli parla:

Pauvre petit Méneghino, que de drogeries dans ta petite tête de bois! Va, tu vau mieux que bien des gens de ce méchant monde.

Quindi, nel novembre del 1857, in chiusura di stagione, Maurice concretò il progetto di catalogazione che forse aveva in animo da anni e che sicuramente aveva già iniziato: realizzò i due volumi *in progress* del *Recueil* e stilò un catalogo alfabetico delle *pièces* fino ad allora rappresentate (Cuppone 1996b); lavoro di catalogazione che sfociò l'anno seguente nell'impresa di *Masques et bouffons*, definitiva trasfigurazione storica del presente del teatro col suo passato (ed insieme del passato col presente). A questo periodo di elaborazione di *Masques et bouffons* risale l'ultima importante opera di Maurice come autore teatrale, ancora una volta in collaborazione con la madre. Nella prospettiva del saggio storico, mentre Maurice era intento alla prima stesura del testo, George Sand iniziava a lavorare su Ruzante, a mettere a fuoco quella scoperta per cui in seguito perorò la Legion d'Onore per Maurice, perché:

c'est par là surtout que ce travail se recommande à une très sérieuse appréciation. Angelo Beolco (dit le *Ruzzante*, 1520), n'avait jamais été traduit, même en italien, et l'on pourrait bien mettre les critiques qui ont déclaré le connaître, au défi d'en traduire dix lignes. Chaque personnage mis en scène par le Ruzzante parle un dialecte différent, avec toute la liberté d'archaïsme que comporte le genre bouffon, et les Ita-

liens d'aujourd'hui ne le comprennent plus. Il fallait donc retrouver un génie de premier ordre enfoui dans un langage perdu, et outre les nombreux fragments publiés dans son livre, Maurice Sand a traduit avec plus de précision encore, des pièces entières qui seront par lui publiées et illustrées en temps opportun (*Corr.* XV, 733-5).

In realtà né Maurice, né George arrivarono a realizzare queste edizioni complete; ma i brani che già avevano tradotto, ancora prima dell'uscita del libro servirono ad una delle più importanti rappresentazioni di Nohant, *L'amour et la faim* (4 settembre 1859), *drame* in due atti e un prologo. In realtà, come si ricostruisce dai sei manoscritti ancora esistenti di diverse parti della *pièce* (Lelièvre 1954 e 1955), George Sand aveva sostanzialmente tradotto *Bilora* di Ruzante, facendone il secondo atto della *pièce*; e l'aveva fatto precedere da un primo atto di invenzione tratto probabilmente da *La moscheta* e dal *Dialogo facetissimo*; infine aveva introdotto il tutto con un doppio prologo, ispirato ad un tempo alla *Vaccaria* e alla *Piovana*. Il primo prologo era un'introduzione storica alla commedia, dalle atellane fino a Ruzante, recitata da un «esprit follet»: *Prologue de George Sand pour l'amour et la faim du Ruzzante*, completamente originale; il secondo, *Prologue de Ruzante au public devant le rideau*, era tratto dalla *Piovana*, di cui parafrasava liberamente il rispettivo prologo. Il contributo reale di Maurice a questa impresa è di difficile definizione: sicuramente non fu quello dichiarato dalla madre. Alcuni frammenti di traduzioni sono di suo pugno. Sua è anche la calligrafia di una rubricetta di vocaboli ruzantiani, che evidentemente teneva per sveltire la traduzione. Ma non mi sento di accettare che sua sia stata l'intelligenza di tutta l'operazione, nonostante in tutti i repertori gli venga attribuita la paternità della *pièce*.

In seguito alla quale comunque (la *pièce* ebbe altre tre versioni, in tempi diversi), l'uscita ed il successo riscosso da *Masques et bouffons*, la gloria della scoperta di Ruzante, oltre che vicende personali, sembrarono appagarlo ed attenuarono il suo coinvolgimento nel teatro di Nohant; o forse semplicemente si stava esaurendo un percorso di iniziazione ormai protratto troppo a lungo, oltre l'adolescenza. Così restano di lui ancora pochi esempi di scrittura: *Le poulailler* (25 settembre 1859) commedia in due atti dove Maurice era *père Germinet*, Faivre era un *monsieur Blondeau* e Manceau, Claude; *Fanchette* (3 settembre 1860), commedia in due atti che probabilmente fu il rifacimento di *La maison de bois*, un *mélodrame* sempre in due atti di George Sand, del 1849; *Jean le rebatteux* (16 settembre 1860), che fu replicato anche il 30 successivo. Quest'ultimo canovaccio contiene, in fondo,

un indice delle rappresentazioni seguenti il debutto, fino al 31 agosto 1862: non mi so spiegare questo appunto, forse una nota provvisoria in attesa di essere trascritta nei repertori di Maurice. Jean e Cadet Blanchon vi erano rispettivamente Maurice e Manceau, Mariette era Marie Luguët, Louise Pichu era Marguerite Luguët; Lucien Villot era Piatton «garde champêtre». Maurice Sand e George Sand firmarono insieme questa commedia in tre atti. Il manoscritto che ci resta è la parte di Mariette, trascritta in seguito da Lina Calamatta, moglie di Maurice. Infine, l'ultimo canovaccio di Maurice rimasto risale a circa un anno prima della chiusura ufficiale di Nohant: *La farce du petit bossu* (12 ottobre 1862), che debuttò «avec grand succès», fu una *tabarinade* in due atti con, oltre all'autore nei panni di Tabarin e alla sua novella sposa Marcellina Calamatta qui debuttante (Isabelle, «fille de Piphagne, amoureuse d'Horace»): Alexandre Manceau (Maitre Piphagne), Clerh (Clistorel, «apothicaire»), Marie Luguët (Horace, «fils de Tortillon, amoureux d'Isabelle»), Edouard Cadol (Tortillon, «commissaire et juge») ed il genero di George Sand, Jean Baptiste Clésinger (Auguste), nel ruolo del protagonista, il gobbo Trostolle. «La scène se passe à Paris, vers 1620». È probabile che Maurice, per questa *pièce* scritta per esteso, all'inizio in due atti, poi con scene rinumerate fino a 24 per un solo atto, si valesse di un recente repertorio del 1858, ultimo di una lunga serie di edizioni di *farces tabariniques*; da lui compulsato fra l'altro per *Masques et bouffons*.

Dopo la «fin des représentations», prima di darsi ai lepidotteri del Berry, Maurice probabilmente approntò ancora la TS (Tavola Sinottica) e l'IC, Indice Cronologico delle rappresentazioni di Nohant (160, di 128 *pièces*); ed aggiornò EA (l'Elenco Alfabetico) e il *Recueil*. Quindi si dedicò, con la coerenza e talvolta la pignoleria già manifestate per il Grand Théâtre, al teatro dei burattini, che sostituì in blocco il teatro degli attori nella sua realtà come nella sua fantasia.

5. La quadrilogia di «Les comédiens»

Molière: Non, prince, je l'aime, cette condition: j'y veux vivre et mourir (George Sand, *Molière*, I, 14).

La quadrilogia intitolata *Les comédiens* (edita per intero in Cuppone 1996b) non è la più bella fra le opere teatrali di Maurice, né la più originale, ma certamente la più rappresentativa. Innanzitutto perché è la serie più lunga ed insistita di tutto il tea-

tro di Nohant; poi perché Maurice la concepì in quell'anno 1850 che, se non fosse già abbastanza simbolico come spartiacque del secolo, e cruciale, per Nohant, nel senso di una scelta per il «professionismo», con l'arrivo di Manceau e i successi parigini di George Sand; fu anche l'anno in cui Maurice scrisse il maggior numero di testi teatrali – mentre a Parigi debuttavano *Le joueur de flûte* di Augier, *André Del Sarto* di Musset, *Charlotte Corday* di Ponsard. Né l'idea della serialità dei canovacci, né il soggetto della compagnia di comici italiani compaiono qui per la prima volta – è già la terza serie di Nohant centrata sull'epopea dei comici, dopo l'omonima *Les comédiens* (*Pierrot comédien* e *Pierrot pendu*) e *Les enfants de soir* (*Une nuit à Ferrare* e *Le podesta de Ferrare*); ma di queste unisce senso allegorico e ambientazione storica ed è sicuramente più evoluta anche stilisticamente, più lunga e dialogata. Infine c'è un'ultima condizione che la rende speciale: il fatto che svolge un percorso parallelo ed insieme divergente rispetto a tre *pièces* che George Sand scrisse nello stesso periodo, tra la primavera del 1850 e quella del 1851: *Lelio*, *Marielle* e *Molière*; che a loro volta formano una serie pur in senso diverso, trattandosi di tre versioni dello stesso nucleo drammatico.

Nella prospettiva di fare di Nohant un teatro «stabile», occasione di sperimentazione per il teatro professionale, è significativo che George Sand scegliesse come soggetto per il debutto del 10 febbraio 1850 il tema caro fin dall'inizio al Teatro di Nohant, quello della condizione dell'attore di commedia dell'arte. Di questo primo canovaccio, *Lelio*, esiste una copiosa documentazione iconografica, di ben otto costumi: il duca di Montenero (Duvernet); Lélío, nel primo e nel secondo atto (Manceau); Lacroix, due volte (Maurice); Arbait (Lambert); Fabio (George Sand) e Boracchio (Villevieille) (*Recueil* I, 122-9). Del testo invece non resta altro che le didascalie di questi acquerelli: l'altezzoso intercalare di Montenero («Mon nom qu'est mon rang!»); la macchietta tedesca di Arbait («Fiens ici, mon petit Bierrot, que je de fasse don tete»); la superbia di Fabio, che più avanti ritroveremo nell'omonimo canovaccio di Maurice («Ah! que tu m'en nuies, Pierrot!»); la protervia del Lacroix di Maurice («Tu appelles ça souper, toi? fais l'donc chauffer!»); «Tiens! regarde donc cette drogue de Zerbinette, avec son cul de coton, et ses jambes de filasse»; l'etilismo di Boracchio, che ritroveremo in *Molière* nel personaggio di Duparc («Eh bien! qu'estceque nous faisons là? nous faisons de l'esprit et nous ne buvons pas?...»); ma soprattutto i due tratti del capocomico Lélío che resteranno costanti anche nei suoi due *alter ego*, Marielle e Molière: la gelo-

sia («Oui, monseigneur, on est jaloux par caractère...») e l'amore non ripagato per il teatro («Comme c'est gai, le théâtre, comme on s'amuse!...»), battuta, detta con amara ironia, che ritornerà in *Marielle* con parole quasi identiche («Comme c'est gai, le théâtre! comme on se divertit!» II, 18).

Forse si deve ad una prima fredda accoglienza da parte di Bocage, direttore dell'Odéon ed amico, la decisione di George Sand di riscrivere il soggetto. Ritrovata da poco una dignità di autrice teatrale, George non gradiva di lasciarsi appiattare sul bozzettismo paesano e scriveva ad Augustine il 16 marzo 1850:

alors j'aurai refait ma pièce telle que je veux la donner à l'Odéon et on l'essaiera comme on a essayé la première ébauche. Tu vois que le théâtre de famille tourne au sérieux. Maurice s'en plaint. Il dit que rien ne vaut l'improvisation libre des *temps primitifs* (Corr. IX, 484).

La nuova *pièce* cui si riferisce, «telle que je veux la donner à l'Odéon», è *Marielle*. Il 3 giugno mandò in visione a Bocage proprio questa *pièce*: «je ne veux pas, je ne dois pas donner du berichon deux fois de suite», gli spiegava in una nuova lettera dell'11 giugno, dove lo invitava a venire a Nohant, ad allestirla ed interpretarla con lei:

Voulez vous venir monter et jouer la pièce à Nohant, sur le théâtre de Nohant? [...] Cela vous fera rire aux larmes, et au milieu du gachis, vous serez tout étonné et tout réjoui de voir deux ou trois de nos enfants dire, par moments mieux qu'au théâtre (Corr. IX, 585).

Di *Lelio* si mantiene la struttura in tre atti; il capocomico è appunto *Marielle*, che a Torino, prima di partire per la Francia, accoglie in compagnia la bella e buona Sylvia, più giovane di lui, strappandola al convento cui la destinava un misterioso persecutore di famiglia. Il resto della vicenda prefigura a grandi linee quella di *Molière*: *Marielle* si innamora di Sylvia e la sposa, suscitando il dolore della generosa e più anziana Florimonde, ma soprattutto la gelosia del figlio adottivo Fabio. Gli intrighi del perfido poeta e «factotum de théâtre» Desocillet fanno sì che Sylvia venga rapita, che *Marielle* la pensi fuggita con Fabio e, per questa doppia ingratitudine, risenta a morte di una caduta in scena. Il dramma si chiude con il chiarimento dell'equivoco grazie all'intervento dei fedeli compagni attori, Ergaste, e Pierrot, a suo tempo raccolto trovatello ed ora fedelissimo di *Marielle*. Ma il chiarimento giunge troppo tardi e *Marielle* muore per la vecchia ferita, tra le braccia della sorella suora, in un contesto che ricorda il finale del *Cyrano*.

Lelio è un po' *Molière* e *Scaramouche* insieme, incarnazione di quella «comédie franco-italienne» di cui parlerà George Sand nella sua *Préface a Masquès et bouffons*: il resto della compagnia è formato da Fabio (l'innamorato, Cinthio), Ergaste (*Fracasse*), Florimond (*Mezzetin*), mentre Pierrot viene arruolato per fare se stesso, non a caso a suggello di questo incontro e sovrapposizione tra il teatro degli italiani ed il nascente teatro nazionale francese:

Marielle: Moi, je l'observais, et je lui trouve la véritable figure d'un Gilles, d'un Gerolamo ou d'un Giacometto.

Pierrot: Vous vous gaussez de moi, mes beaux messieurs; je ne m'appelle point de tous ces grands noms-là. Je m'appelle Pierrot.

Marielle: Pierrot! Voilà justement le nom de ce type français que nous n'avons point et qu'il nous faudrait pour compléter notre troupe (I, 12).

Questa convinzione, questa adesione intellettuale al soggetto da parte di George Sand, fece sopravvivere questa seconda versione, diversamente dal prototipo; ed anzi la fece approdare di lì a poco alla pubblicazione, dapprima in due parti sulla «Revue de Paris» (1° dicembre 1851, 1° gennaio 1852), per cui ebbe fra l'altro un *feuilleton* di Gautier («La Presse», 6 gennaio 1851); quindi definitivamente in quel *Théâtre de Nohant* che raccoglie le poche *pièces* che George Sand volle salvare del suo laboratorio (G. Sand 1864).

Nel frattempo, mentre da un lato difendeva la specificità del percorso creativo di Nohant con questa riscrittura, dall'altro non trascurava di compiacere la committenza e lavorava ad un soggetto diverso, quella *Claudie* che secondava, contro i suoi stessi propositi, le preferenze espresse da Bocage; il quale infatti vi assisterà il 21 agosto. Fu probabilmente la scelta di questa ultima opera (*Claudie* debutterà al teatro della Porte-Saint-Martin l'11 gennaio 1851, accompagnata nei giorni seguenti dai *feuilletons* di Janin, Musset, Gautier) a far sì che *Marielle* non avesse più esito teatrale. E che George Sand, senza arrendersi, ne facesse una terza versione, che forse fu quella che aveva in animo fin dall'inizio: quel *Molière* dove racconta ormai esplicitamente la biografia del grande attore e autore, ristabilendo, a suo dire, la verità storica sui rapporti con Armande e Madeleine, e con questo sulla grandezza anche umana del personaggio, attraverso le vicende della sua compagnia.

Rispetto a *Marielle*, il racconto si storicizza e si dilata a cinque atti e un prologo. Una compagnia di comici, questa volta francese in partenza, si trova in *tournee* in provincia; Armande e

Madeleine sono sorelle, ed Armande ha appena dodici anni quando questo Molière ancora giovane incontra il principe di Condé e ne conquista l'ammirazione. Passati gli anni, trovato il successo, Molière non può non riconoscersi innamorato di Armande che nel frattempo è cresciuta, ma resta troppo giovane per lui e soprattutto molto ambiziosa. Qui non sono gli intrighi ad avvelenare il rapporto, ma la dura realtà dei fatti, tanto che Molière muore fra le braccia dei suoi compagni non per un risentimento, fisico o morale, ma per eccesso di generosità, per essersi troppo concesso nell'ultimo spettacolo. Duparc è un po' la versione intellettuale del Florimond di *Marielle* (ha persino due cani da caccia con gli stessi nomi, Tiburce e Altaban); Pierrot, già efebico e interpretato da una ragazza in *Marielle*, diventa definitivamente Pierrette; Armande e Baron si spartiscono il ruolo dell'orgoglioso Fabio, sia nella compagnia che nell'affetto di Molière. Strutturalmente si entra *in medias res* (si perde dunque il prologo torinese di *Marielle*, peraltro così interessante per le sue enunciazioni sulla commedia dell'arte) e quasi subito con un duello (in *Marielle* mancava completamente il *coté* cappa e spada). La Storia maiuscola entra di prepotenza, oltre che con Molière stesso, attraverso gli animati confronti politici fra Molière e Condé (I, 12 e IV, 3) in cui si parla di Richelieu, Mazarino, Luigi XIII, Turenne; e perfino fisicamente, nella persona del Re Sole (II, 18).

Il capocomico, «vecchio» fin dal principio per saggezza e capacità di sopportazione, è veicolo di ambiziosi messaggi; di un repubblicanesimo *ante litteram* e di un egualitarismo protosocialista (per cui peraltro George Sand fu criticata, e rispose nella sua *Préface*), e della nascita di un teatro nazionale («Corneille est le bréviaire de rois, Molière est celui de tous les hommes» dice Condé in II, 7). La commedia dell'arte resta una grande materna ombra sullo sfondo: mentre ad esempio in *Marielle* l'azione si svolge in modo metateatrale proprio durante la rappresentazione di *Le mariage de Scaramouche*, in *Molière* le quinte sono quelle di *Tartuffe*, dapprima a Versailles e poi a Palais Royal, ed invece «Tiberio Fiorelli, le fameux Scaramouche, un histrion forte plaisant qui, comme tous les bouffons de progression, a le tempérament fort mélancolique» diventa argomento di un aneddoto struggente (I, 12). Ma al di là dei tratti universali che George Sand seppe trarre dalla rappresentazione del capocomico (non a caso tutte e tre le versioni si intitolano ad esso), conta qui l'evoluzione della metafora di partenza: la condizione dell'artista di teatro, ed in particolare di commedia dell'arte, come analoga a quella dell'artista romantico. Da *Marielle* a *Molière* la metafora

muove verso una maggiore astrazione: motore del racconto restano i sentimenti, di cui la condizione dell'attore sembrerebbe ricca, più ricca di altre, ma i personaggi di *Molière* si fanno più decisamente allegorici di questa condizione e delle sue varianti: Duparc l'attore solitario e cinico, ma intellettualmente onesto; Brécourt l'amico leale che ancora si commuove e condivide con i compagni l'emozione della rappresentazione; Pierrette il talento naturale, preso dalla vita, senza altra storia personale che quella nel teatro; Baron l'ambizioso dicitore tentato dalla popolarità dei ruoli comici.

Molière debuttò al Théâtre de la Gaité il 10 maggio 1851 e dopo due giorni ottenne le recensioni di Paul de Musset («Le National»), Gautier («La Presse»), A. Leclerc («La République»), E. Thierry («L'Assemblée Nationale»), P. Mayer («La Patrie»), A. Lireux («Le Constitutionnel»). Resistette solo per dodici repliche. Fu in seguito pubblicato tra il 30 maggio e il 20 giugno su «Le Pays», già nella versione in cinque atti; e quindi nel *Théâtre complet* (G. Sand 1866-67), cioè fra le opere teatrali che George Sand ritenne «maggiori».

Dunque questo ciclo di riscritture, anche nelle forme stesse con cui arrivano a noi, ci testimonia da un lato la coerente ricerca di George, perseguita anche *nonostante* i teatri parigini che le erano all'epoca committenti; dall'altro una progressione tematica e stilistica che l'autrice stessa sancì con i differenti esiti teatrali, ed editoriali, delle *pièces*. Questa progressione non poteva non influenzare Maurice, che proprio tra *Marielle* e *Molière*, nel momento cioè in cui George Sand era al culmine del suo processo di sintesi e di trasformazione in senso «nazionalfrancese» dell'epopea dei comici, iniziò un suo percorso di scrittura autonomo.

La quadrilogia di Maurice, *Les comédiens* (iniziò a intitolarsi così dal secondo episodio, nato probabilmente sull'onda delle repliche e del successo del primo), narra le vicende di una compagnia di comici italiani che inizia nella Firenze del 1669 (*Le quatrain*), prosegue a Venezia nel 1674 (*Camille*) e a Spoleto nel 1675 (*Ariane*), per finire, o ricominciare, con un ritorno indietro di dieci anni, nella Milano del 1665 (*Fabio*). Si tratta di un'epopea apparentemente meno finalizzata: neppure il finale tragico e senza speranza di *Fabio*, essendo in fondo un antifatto, sembra conclusivo e rappresentativo della storia in sé e di questa scelta tematica.

Le quatrain, commedia in tre atti, fu rappresentata il 13 ottobre 1850 ed ebbe tale successo che fu replicata per tutti i giorni successivi (14, 15, 16 e forse anche 17 ottobre), fino a che non arrivò a rimpiazzarla la continuazione.

A Firenze nel 1669, alla pensione di *madame* Baletti, *madame* scopre che sua figlia Camille sta studiando una parte per farsi comica; la minaccia. Il bargello Malagrida si autoinvita a cena. Arrivano gli attori della compagnia di Lelio: dapprima la Ragueneau, anziana commediante che prende a cuore la scelta di Camille, Antonio (il marchese di Montserrat travestito da garzone per stare vicino a Camille, in questo aiutato invano dalla Ragueneau), ed infine Durocher, autore intrigante, Lenoir (Pierrot) e Leoni Benozzi (Arlequin). Tra scherzi e convivialità, si capisce che Leoni è innamorato corrisposto di Camille, i due progettano una fuga; e che Durocher è il capro espiatorio degli scherzi della compagnia: fra questi, quello di fargli avere un biglietto d'amore in cui la Ragueneau, che effettivamente è stata sua amante, imita la scrittura di Camille. Durocher ci casca, va all'appuntamento con la Ragueneau, la respinge; viene irriso da tutti e per aggiunta mandato a pagare il *dessert* per tutti al Café des Colonnes. Come risultato di questa concitata serata alla pensione Baletti, Durocher giura di vendicarsi e Camille, ancora una volta incompresa dalla madre, decide di accettare la proposta di fuga di Leoni.

Il secondo atto si apre dieci giorni dopo nei camerini di un teatro, verso la fine del primo atto di una nuova commedia di Durocher. Apprendiamo che ormai Camille è sposata con Leoni, e fa la Colombine nella *troupe*. Durocher è contento per l'esito che sembra avere la sua commedia, ma soprattutto per le voci che corrono sul fatto che l'autore di una malvista satira sul Granduca sia proprio Leoni. Il buon Malagrida nell'intervallo mette sull'avviso Leoni: è veramente sospettato di essere l'autore di questa famigerata quartina in cui si denigra il duca, e gli consiglia di mettersi in salvo. Riprende lo spettacolo. Accompagnato dalla Ragueneau, entra Montserrat, questa volta nei suoi panni veritieri, per dichiararsi a Camille; che però non vuole saperne. Il sopraggiungere di Leoni e di Lenoir, che rientrano dalla scena, complica la situazione. Leoni, geloso, vorrebbe sfidare il marchese; ma Lenoir, rivelandosi nobile, del casato dei Villaret, si sostituisce a lui, si toglie l'abito di Pierrot ed esce a battersi con Montserrat. Durocher, preoccupato di non vedere in scena Pierrot, e trovando il suo costume gettato a terra, sta per sostituirlo quando vede rientrare Lenoir stravolto, con la spada insanguinata. Sopravviene la Ragueneau, che lo mette al corrente che il marchese è stato ferito; Durocher intuisce l'accaduto ed elabora un piano calunnioso. Irrompe *madame* Baletti, alla ricerca di sua figlia; il parapiglia è sedato infine da Malagrida, che riconosce in *madame* Baletti una brava attrice vista a Venezia molti anni prima. *Madame* Baletti non può che fare buon viso alla nuova professione della figlia ed invita di nuovo tutti a cena. Ma Malagrida non è lì per questo: fa bloccare tutte le uscite del teatro e legge il proclama del duca, in nome del quale Leoni è in arresto per essere l'autore della famigerata quartina. Lenoir accusa il perfido Durocher, che in cambio mostra al bargello la spada insanguinata di lui e lo accusa di avere ferito il marchese Montserrat. Malagrida a malincuore dichiara in arresto anche Lenoir, che però non si fa prendere e fugge dalla finestra. Leoni è portato via.

Il terzo atto si svolge nel castello di Montserrat. Durocher, per il momento trionfante, ottiene di essere ufficialmente al servizio del marchese. Con eccesso di zelo, subito tenta di corrompere la Ragueneau per rapire Camille e farla avere al marchese. In quella arrivano proprio Camille e sua madre ad impetrare l'intermediazione del marchese a favore di Leoni. Alla notizia che Camille è la moglie di Leoni, Montserrat rivela il suo animo nobile, si scusa di averla corteggiata e si impegna a far portare nel suo castello Leoni finché non arrivi la grazia del duca; manda Durocher alla prigione, a far condurre Leoni. Il quale però, strada facendo, è allertato da Durocher, che insinua che il marchese tenga al castello Camille per insidiarla. In questo modo Leoni reagisce altezzosamente all'offerta di aiuto del marchese; il marchese ne è offeso e lo fa ricondurre in prigione. Camille e sua madre se ne vanno sconolate. Sopraggiunge il buon Malagrida, che ha finalmente catturato Lenoir: Durocher accusa apertamente Lenoir dell'attentato al marchese. Ma il marchese, che ben sa che si è trattato di un duello e lo dichiara apertamente a Malagrida, è insospettito da questa ennesima calunnia di Durocher. D'accordo con Lenoir, ormai libero, e con Malagrida, acconsente a far parlare Durocher. Lenoir se ne incarica a colpi di bastone; viene fermato dagli altri, non è così che si trovano le prove del tradimento. Ma la Ragueneau scioglie ogni dubbio: ecco le prove, alcuni abbozzi della quartina, scritti con la inequivocabile scrittura di Durocher. Malagrida fa arrestare il traditore ed esce a braccetto con *madame* Baletti; Leoni, ricondotto al castello, si rappacifica col marchese ed abbraccia Camille; tutti escono a festeggiare. Lenoir farà copia con la sua fedele spada.

Cinque giorni prima, il 5 ottobre, aveva debuttato un altro canovaccio di George Sand, *Le spectre*, «avec un ensemble et un entrain admirables. Jamais on n'avait encore improvisé dans le genre sérieux avec tant d'inspiration et de talent». Maurice fece subito sua questa novità, l'improvvisazione «dans le genre sérieux», e fin dalla locandina dei personaggi, che contiene abbondanza di dettagli, compresa l'età dei personaggi, che normalmente a Nohant non era fattore discriminante nella scelta degli interpreti, espose con evidenza quello che sarà l'intreccio di ruoli teatrali ed araldica familiare:

Le Marquis Antonio de Montserrat, grand conseiller et ami du grand duc de Toscane, au premier acte sous le nom d'Antonio, 25 ans; Leoni Benozzi, premier sujet de la troupe Italienne remplissant les rôles d'arlequin et dirigeant le théâtre en l'absence du directeur Lelio, 25 ans; Lenoir de Villaret, jouant les Pierrots et les traîtres dans la même troupe, 30 ans; Durocher, poète, auteur, exploiteur et persecuteur de la troupe, 55 ans; il signor Malagrida, bargel de la ville, ami des artistes, 60 ans; La Ragueneau, actrice fesant le genres et les doublures dans la troupe Lelio, 50 ans; la signora Baletti, tenant une pension bourgeoise, 60 ans; Camille Baletti, sa fille, 18 ans; un sbire; un valet.

La metateatralità del racconto si avverte a più livelli, oltre che a quello fondamentale della storia: a livello di ambientazione (il secondo atto si svolge nei camerini, durante una rappresentazione), a livello di *topoi* (la burla falstaffiana a Durocher, nel primo atto), a livello di espressioni e di stile («le spectateur malin», I, 7; «cet ogre que l'on nomme le public», II, 1; oppure la formula «la dessus» per «in quella», ad emulazione dello stile dei canovacci italiani). Ma il cuore di tutta la vicenda sta nel rapporto affettivo e professionale tra Lenoir de Villaret e Leoni Benozzi; che resteranno sostanzialmente il *trait d'union* di tutta la quadrilogia con il loro cameratismo, con la loro differente eppur simile devozione al teatro (un nobile e un figlio d'arte, affiancati nella difesa della professione); e che non a caso erano interpretati dalla coppia inseparabile di Nohant, Maurice e l'amico pittore Lambert. Lenoir è un nobile rampollo che ha abbandonato la sua fortuna per seguire il teatro, come in seguito Molière:

Vous savez bien que je n'ai qu'une passion, celle du théâtre, que j'y ai tout sacrifié, mes parents, mon avenir et moi même. Héritier d'un certain fonds de commerce et d'une charge assez lucrative dans la maison du roi, fils de famille, avocat... diplômé, s'il vous plaît! Ne m'avez vous point vu quitter tout pour m'attacher à une profession misérable et que le monde considère comme dégradante? (George Sand, *Molière*, I, 6).

In questo primo episodio della quadrilogia la *comédie au château*, questa dialettica tra teatro e nobiltà, sembra concludersi felicemente nel castello di Montserrat, grazie alla intercessione di quest'ultimo, in un tradizionale corteo di coppie (Montserrat con Camille, Malagrida con *madame* Baletti, Leoni con la Rague-neau) cui Lenoir fa il verso offrendo romanzescamente il braccio alla propria spada. Così George Sand giudicò la rappresentazione:

Cette pièce de M.^r Maurice a été un des trois ou quatre soirées les plus mémorables du théâtre de Nohant. Elle a été jouée avec autant d'ensemble et dialoguée avec autant de netteté que si elle avait été écrite et apprise par coeur. Tous les acteurs se sont surpassés.

Camille, «drame en deux actes» che debuttò il 17 ottobre 1850, forse di seguito dopo una replica di *Le quatrain* (e che non ha niente a che vedere con *Camille ou le démon du foyer* di George Sand, rappresentato a Nohant il 18 luglio del 1852, due anni dopo, ed in seguito pubblicato nel *Théâtre de Nohant*) sembra più affrettato sia nello stile che nello sviluppo della storia.

Cinque anni dopo, a Venezia; in casa di Leoni, Lenoir discute con Giglio, che Leoni ha assunto per pietà come servitore e come attore, delle difficoltà economiche della compagnia e di Leoni stesso che ne è capocomico. Una interessante offerta di acquistare un teatro mobile sta per essere rifiutata dal Senato della Repubblica; inoltre Camille si è fatta vanitosa ed esigente e Leoni sembra soffrirne. Lenoir cerca di far confidare Leoni, ma questi nega; salvo invece subire una ennesima scena di Camille che ha saputo intanto delle difficoltà economiche e se ne lagna. Esasperato, Leoni prende in prestito le gioie della moglie per un tentativo di riscatto al gioco; Negroni, infido corteggiatore di Camille, lo vede e subito ne approfitta; appena Camille, nella necessità di pagare il sarto, scopre di essere stata derubata, Negroni accusa Leoni ed offre il suo aiuto. Frattanto Leoni rientra e perde al gioco col principe; come se non bastasse, mentre cerca con l'aiuto di Lenoir di intrattenere i creditori, Negroni fa accettare a Camille uno scrigno di diamanti in cambio di poter sperare nei suoi favori. Lenoir se ne accorge, la rimprovera; Leoni, sorprendendoli alterati, equivoca sull'amico e lo caccia. In quella rientra Giglio con lo scrigno e un biglietto compromettente di Negroni. Leoni ne tira delle conclusioni estreme. Ormai disperato, si ritira in camera, si ode uno sparo. Lenoir lo trova esanime.

La seconda parte è ambientata in un albergo sulla strada fra l'Italia e la Francia; Giglio l'ha aperto con i soldi di una eredità. Uno dopo l'altro arrivano i protagonisti della prima parte: Negroni alla caccia di un misterioso cavaliere; Camille, travestita da cavaliere, ancora in fuga dal giorno della morte di Leoni; e Lenoir, che sta tornando a Parigi per ricongiungersi con la sua famiglia. Camille entra spaventata, dicendo d'aver visto il fantasma di Leoni e racconta la sua storia a Giglio. In realtà ha usato i diamanti per pagare i debiti del marito e per riscattare Lenoir che nel frattempo aveva avuto problemi con la giustizia; dopo di che è fuggita da Venezia per non essere raggiunta da Negroni. Chiede protezione. A ragione, perché in un momento che è sola, Negroni rinnova le sue profferte fastidiose. Intanto Lenoir ha anche lui la visione del fantasma di Leoni. Giglio sta per spiegare il segreto della locanda quando Negroni rinnova le sue insistenze e Lenoir si offre di proteggere Camille; va a prendere la spada. Nell'attimo che Negroni è solo, a lui pure compare Leoni, che lo mette in fuga. Al rientro di tutti gli altri, spiegazioni generali: Leoni non era morto e Giglio l'aveva tenuto nascosto dai creditori; Camille non aveva mai peccato, se non di leggerezza, nei confronti di Negroni. Tutti si perdonano e si abbracciano.

Qui la compagnia, che vediamo per la prima volta come una impresa, ambisce alla costruzione di un teatro stabile: quanto Nohant si raccontava in questa metafora? La seconda parte, ambientata in una locanda ancora una volta sulla strada fra l'Italia e la Francia (quella di molti altri canovacci, come delle *Desertes*, dei Gelosi come del *Fracasse*, della storia come ormai della lette-

ratura), poggia sul *coup de théâtre* del fantasma di Leoni, un po' spettro di *Amleto* e un po' Convitato di Pietra. A parte la figura del generico primario, sempre variabile, incarnata da un principe anziché dal poeta, si aggiunge qui alla compagnia il personaggio di Giglio, ancora un caso di diseredato riscattato dal teatro, che alla fine ripaga la generosità dei suoi benefattori ospitando (la locanda è sua) e favorendo gli incontri chiarificatori. Rispetto alla metafora di base della condizione dell'attore è forse il vero elemento nuovo: la rappresentazione del mestiere come fuga dalla miseria, e d'altro canto l'insegnamento del teatro come riscatto. Questa sovrapposizione dei temi dell'adozione e dell'arruolamento c'era già in *Marielle*; sarà centrale e scatenante del dramma in *Fabio*.

Ariane (20 ottobre 1850, a distanza di tre giorni dal secondo episodio) sembra allontanarsi ancora di più dal metateatro e dalla descrizione delle vicende professionali della compagnia; è un *drame* diviso in due parti distinte, intitolate ai due religiosi che ne sono, apparentemente, i rispettivi *deus ex machina*. Forse risentì anch'esso dei tempi molto ravvicinati di scrittura e di realizzazione.

Nella prima parte (*L'abbé Giacomo*) il cardinale Cicognara sta arrivando in un albergo di Spoleto insieme al suo seguito. Prima di ritirarsi, cerca ancora una volta di sapere da Ariane sua nipote, che sta portando a Roma contro la sua volontà, chi era il suo segreto corteggiatore; non ottenendo risposta, la raccomanda a Della Spada, bravaccio al suo servizio, perché la nipote è erede di una grande fortuna, che il cardinale in qualità di suo tutore non vuole perdere. Nello stesso albergo arriva la nostra compagnia di attori: Lenoir, la Ragueneau e Purpurini, in compagnia dell'abate Giacomo col quale hanno condiviso il cammino. Lenoir confida all'abate di essere innamorato di una fanciulla conosciuta a Ferrara, la nipote del cardinale appunto, ma di non sapere come fare per ottenerne la mano. L'abate offre di interessare le sue conoscenze di Roma. Nella stessa locanda è arrivata con il seguito di Cicognara anche Isabelle, ex attrice della stessa compagnia di Lenoir; si ritrovano; confida a lui di servire il cardinale spacciandosi per una marchesa. Sopraggiungono Purpurini e la Ragueneau che pure la festeggiano e così la tradiscono: il cardinale scopre la sua identità e la caccia, e rinnova le sue raccomandazioni a Della Spada per una stretta sorveglianza. Mentre Della Spada si fa portare da mangiare davanti alla porta della reclusa, Lenoir, che neanche a farlo apposta è stato suo compagno d'armi, lo saluta con calore e raccoglie le sue incaute confidenze; finisce per proporgli di sostituirlo nella guardia della camera, per consentirgli una serata di libertà. Della Spada ne ottiene l'autorizzazione dal Cardinale stesso, che anzi concede a Lenoir una borsa per questo; che Lenoir gira subito a Della Spada, definitivamente conquistato da questo segno di amicizia. Rimasto solo, Lenoir chiede a Isabel-

le di sostituirsi a sua volta ad Ariane; quando, nella notte, la fanciulla verrà caricata sulla carrozza per Roma, avrà così una nuova occasione per riguadagnarsi i favori del Cardinale; ingenuamente Isabelle accetta. Lenoir libera Ariane ed entrambi chiedono all'abate Giacomo di unirli subito in matrimonio. L'abate li consiglia di rimandare, confidando nell'aiuto del Santo Padre, che nel frattempo è stato sicuramente informato delle malefatte del cardinale. Si cena, si celia. Ritorna Della Spada con la carrozza per Ariane e rapisce Isabelle al suo posto. Il cardinale, accortosene, irrompe inveendo contro l'abate, che in quella si mostra a lui: è nientemeno che il Santo Padre, che chiede ragione al cardinale del suo comportamento e sposa i due innamorati, dopo che Lenoir, da compagno, si è rappacificato con Della Spada.

La seconda parte (*Frère Ignace*) si svolge finalmente nel castello dei Villaret; Lenoir l'ha raggiunto con la moglie. La matrigna, la contessa, non vede di buon occhio questo matrimonio e trama con il frate per farlo sciogliere dal nuovo papa. Lenoir mette in guardia il frate e si consola con Ariane. In quella arriva inaspettatamente Durocher, il poeta intrigante, col pretesto di avere affari col frate; è stato in galera per la vicenda della quartina satirica; impietosisce Ariane e Lenoir, ne ottiene una borsa di denaro. Resta commosso dalla generosità di chi, in fondo, è stato sua vittima, e quasi pentito di trovarsi lì per una ennesima delazione: reca infatti a frate Ignace lo scioglimento del matrimonio e l'annuncio che Della Spada sta arrivando con tre uomini del cardinale, nel caso fosse necessaria anche la forza; la lettera del cardinale reca l'autorizzazione a ricorrere a mezzi estremi. Intanto Lenoir sente fuori dalla finestra una canzone: è il suo amico Leoni, col resto della compagnia. Lenoir li invita a mangiare; sopravviene Durocher, che è ancora più toccato dal cameratismo senza rancore con cui i commedianti da lui un tempo perseguitati lo accolgono. All'arrivo della contessa tentano invano di spacciarsi per nobili: madame Villaret non si trattiene più, vuole cacciarli e dichiara a Lenoir di avere l'autorizzazione a sciogliere il suo matrimonio, anche con la forza se necessario. Frate Ignace lo giudica infatti necessario, e chiede a Durocher di propinare loro una polvere che dice essere un sonnifero. Ma Durocher, ormai convertito dalla generosità dei commedianti, confida loro il piano velenoso del frate: Lenoir, sospettando che non si tratti di sonnifero, cerca di costringere Ignace a berlo lui stesso. Ignace rifiuta spaventato, e cerca di ucciderlo; Durocher con eccesso di zelo lo abbatte con una pistoletta. Sembra arrivata l'ora di andarsene, la compagnia ormai riunita: ma la contessa ha dalla sua i bravacci di Della Spada. Come ai vecchi tempi Lenoir e Leoni si battono; zuffa fuori scena, con altalenanti sorti e successo finale. Lenoir invita i suoi compagni a festeggiare la ritrovata libertà, e a saccheggiare il castello.

Le trovate di questo terzo episodio sono un frate compagno di strada, pronubo come lo shakespeariano frate Lorenzo, che si scoprirà essere nientemeno che il Papa (i titoli delle due parti, più che lo sviluppo in sé, farebbero pensare a un tentativo di critica all'atteggiamento della chiesa nei confronti del teatro, qui

incarnato da due religiosi così diversi ed esemplari); l'arrivo dei compagni comici, annunciato da conosciute canzoni come «allegri compari della foresta», ed un insistito e spettacolare duello finale. Alla fine del quale Lenoir torna coi suoi vecchi compagni: lasciano tutti insieme il castello, in una scena dal sapore acidulo tra la festa e il saccheggio, in un anelito di liberazione più «ludista» che «socialista»; che peraltro sembra il veritiero, intrigante, finale della quadrilogia, un ritorno all'arte, a una ricostituita compagnia, ricca di nuovi legami familiari e libera da vecchi legami sociali.

Maintenant la place est au pillage, pillez! Purpurini met les couverts d'argent dans ses poches, Durocher et la Ragueneau prennent tout ce qu'il peuvent. La Comtesse s'enfuit. — Maintenant au diable les grandeurs! Partons! Et vive la joie! Ils sortent chargés de butin (II, 22).

La compagnia intanto qui trovava un Purpurini, altro carattere già sperimentato a Nohant, ma soprattutto l'*aventurier* Della Spada, sostenuto da Manceau, che in *Fabio* avrà uno sviluppo notevole e che ricorda l'Ergaste/Fracasse di *Marielle*:

Florimond me raille de ce que j'aime toujours ce métier-là! Je n'en fis que deux en ma vie, et je le fis tous deux de bonne foi: soldat et comédien! la farce après la tragédie! J'ai fait en conscience l'état de brave: aujourd'hui, je ne fais plus que le bravache (*Marielle* II, 16).

Questa figura di Capitano meriterebbe un discorso a parte: sui ritorni frequenti a Nohant del tipo di Fracasse, troppi per essere casuali e slegati dal romanzo di Gautier (che uscì, è vero nel 1861, ma fu concepito già nel 1830); e soprattutto sulla sua trasformazione da ruolo comico in primo ruolo, eroe, prototipo del protagonista del romanzo di cappa e spada. Negli esempi di Nohant, la vita militare (Maurice in famiglia ne aveva illustri esempi) non ne è parodiata, ma esaltata, come luogo di esperienza ed apprendimento. Anche Lenoir, lo vedremo in *Fabio*, prima che per la condizione di attore è passato per quella di cavalleggero alla scorta dell'ambasciatore. E dietro questo sviluppo, ovviamente, ancora una volta c'è l'ombra di Scaramuccia e della sua vita romanzata, anello di congiunzione tra Italia e Francia. La *pièce* non dovette avere un esito eclatante, nonostante il giudizio di George Sand:

Cette nouvelle phase de l'interessante existence de nos amis les comédiens a eu un succès presque égal à celui des deux premières parties. L'acte de *L'abbé Giacomo*, un peu négligemment composé, a été

accueilli avec moins d'enthousiasme qu'à [?], malgré l'excellence manquée dont M.r Lambert et M.r Manceau ont accompli les rôles de l'abbé et du spadassin. Mais la seconde partie de cette soirée a eu un succès complet. Succès d'auteur, d'acteurs, de costumes, de mise en scène etc. M.r Maurice et M.lle Titine ont admirablement jouée, M.r Manceau s'est surpassé dans le rôle du jésuite.

La serata comprendeva un nutrito programma: *Il était là!* di Léon Villevieille e Maurice Sand e non a caso la ripresa di *Le podesta de Ferrare* di George Sand; per cui vien più da credere alla continuazione di questo giudizio, scritta da altra mano, forse Manceau: «si la seconde partie a été *admirablement* jouée c'est grace au talent de Madame Sand, qui sait toujours sauver les situations les plus compromises, par une improvisation si parfaite, qu'on croit lui entendre lire ses ouvrages».

Frattanto si registrarono la pubblicazione di *Le chateau des Desertes* nella «Revue des deux Mondes» (15 e 30 marzo, 1° aprile); la 43ª ed ultima replica di *Claudie* (3 marzo), parodiata poco dopo da *Claudine ou les avantages de l'inconduite* di Siraudin e Arthur de Beauplan (Théâtre du Palais-Royal, 22 marzo); la ripresa all'Odéon di *François le champi*. E mentre George Sand chiedeva all'editore Buloz di tagliare il capitolo delle *Desertes* dove più coraggiosa e forse avventata era l'esposizione delle sue teorie teatrali, Maurice si sentì di dover rispondere a quella che avvertiva come una ritirata strategica della madre con una chiusura (riapertura) della sua quadrilogia.

In questo senso *Fabio* (21 aprile 1851, a distanza di sei mesi dai primi tre episodi e diciannove giorni prima del debutto di *Molière*) fa un salto indietro di dieci anni (l'azione si svolge a Milano «5 ans avant *Le quatrain*», in realtà solo quattro) per raccontare le origini della compagnia. Che si avvicinano molto a quelle della compagnia descritta da George nella sua trilogia: il capocomico è ancora un vecchio e saggio Lelio, che ha adottato il trovatello Fabio e ne ha fatto un attore.

Nel primo atto, intorno al focolare della casa che i comici di Lelio occupano a Milano, cinque anni prima delle vicende di *Le quatrain*, Fabio manifesta insofferenza per le prove musicali di Florimonde e vuole uscire. Lelio, capocomico, suo padre adottivo, è al corrente della sua inclinazione per una nobile rampolla e lo mette in guardia. Arriva Dupaty con una lettera segreta per Lelio. Mentre questi si ritira per vederla, Fabio diffida Dupaty dal continuare a spiarlo; quindi, rimasto solo con Florimonde, è costretto da lei ad ascoltarla. Si apprende di un vecchio legame fra i due, che Fabio ora vorrebbe sciogliere; ed infatti definitivamente se ne esce, con la promessa però di rientrare per cena. Approfittando dell'oscurità, Della Spada si introduce in casa alla ricer-

ca di questo Fabio che non ha mai visto: sorpreso da Florimonde, finge di volersi arruolare nella *troupe*. Ma gli equivoci non sono finiti: nel buio Della Spada scambia un nuovo venuto, Lenoir, per un suo complice, e gli lascia così capire di stare tramando contro Fabio. Della Spada se ne va ad avvertire il marchese di Belmonte. Sopraggiunge Lelio, avvisato da Florimonde, e scambia Lenoir per il finto postulante; Lenoir, che in effetti ha in animo di farsi attore, rimanda la sua richiesta ad altro momento e presentandosi come Rosidor, cavalleggero di scorta all'ambasciatore, racconta la trama che ha scoperto. Rimasto solo con Lelio, gli rivela però la sua vera identità: è militare da cinque anni perché suo padre, il conte Villaret, si è risposato senza avvisarlo ed ora la matrigna ha ottenuto di prolungare la sua ferma; allo scadere di questa si farà commediante proprio per far rabbia alla neocontessa, che peraltro si trova a Milano. In vena di confidenze, Lelio racconta come ha adottato Fabio trovatello, recante una lettera che ne certificava le nobili origini; ed oggi viene dal riceverne un'altra che annuncia l'arrivo di una sua nobile parente in incognito, probabilmente per mettergli a disposizione una fortuna. Rientra Dupaty, che non ha trovato Fabio. Arriva anche l'annunciata nobildonna, velata, che Lelio, come la lettera chiedeva, spaccia per sua cugina. Sono interrogati da un suono di serenata; capiscono la situazione, Fabio è in pericolo, corrono a salvarlo. Rimasti soli la contessa e Dupaty, si apprende che si conoscono. In quella arrivano tutti: Fabio è leggermente ferito, Lenoir l'ha salvato dall'agguato di Della Spada; la contessa ha un mancamento, le cade il velo. Lenoir trasale riconoscendo la sua matrigna.

Secondo atto. All'indomani mattina Lenoir rivela l'identità della contessa a Lelio. Successivamente la contessa promette a Lelio una ricca dote per Fabio, in modo che possa sposare la rampolla dei Belmonte. Mentre Lelio è assente, Dupaty torna alla carica: promette di non rivelare che Fabio è il figlio naturale della contessa se costei gli riconoscerà una nuova somma di denaro oltre quelle che in tutti questi anni gli ha passato segretamente per l'educazione di Fabio; e che lui, Dupaty, si è mangiato. Arrivano tutti per la colazione: Fabio scherza pesantemente con la contessa. Arriva Della Spada, e Lelio gli spiega la situazione mutata, la nuova fortuna di Fabio, e la richiesta di acquistare con questa la mano e il nome dei Belmonte, non avendo Fabio un nome proprio. Della Spada trasmetterà la proposta. Mentre Dupaty origlia, Fabio lo sorprende. Dupaty lo aggiorna sulla sua nuova fortuna, e gli chiede di ricordarsi di lui quando sarà ricco. Alla risposta positiva dei Belmonte, Lelio decide di comunicare la notizia a Fabio: gli spiega che la nobile famiglia che un giorno l'ha abbandonato, attraverso questa sconosciuta signora gli fa avere una ricca dote che gli consente ora di sposarsi ed acquisire il nome dei Belmonte. Fabio non sembra entusiasta, si comprende presto il motivo: chiede a Lenoir di sbarazzarlo di Florimonde, di cui ammette di essere stato amante. Lenoir, ovviamente, rifiuta. Allora Fabio minaccia Florimonde, che si scopre sua moglie; se ella parlerà, Fabio la ucciderà. Disperata, Florimonde confida i propositi di bigamia e le minacce di Fabio a Lenoir.

Terzo atto. La sera stessa, Florimonde cerca aiuto. Dupaty la con-

siglia malignamente di approfittarne e di ricattare Fabio. Lenoir le promette il suo aiuto. Florimonde decide infine di parlare alla contessa, che vede così interessata alle sorti di Fabio; ma la contessa la crede una profittatrice e la respinge. Chi veramente cerca di profittarsene è Dupaty, che ricatta nuovamente Fabio: se non gli riconoscerà una somma di denaro, lui rivelerà il nome di suo padre. Fabio non ne è impressionato. Allora Dupaty incalza con le rivelazioni: Fabio non è neppure figlio della contessa, il suo vero figlio è morto quasi subito, e Dupaty, per non perdere i denari della contessa, l'aveva sostituito con un altro, realmente trovatello, Fabio appunto. Il quale non vuole sentire ragioni ed ormai invasato prende per il collo Dupaty. Lenoir lo salva a stento; quindi, deciso a fare chiarezza su tutta l'intricata vicenda, affronta la contessa sua matrigna, mostra di averla riconosciuta e le promette, se non intercederà con suo padre, di rivelare al conte tutta questa sua storia segreta. La contessa abbozza e prende la carrozza. Fabio ormai non vede altra soluzione che far fuori Florimonde; pure se, colpo di scena, porta in grembo una sua creatura. Perpetra la nefandezza proprio mentre Lelio arriva con Della Spada e con le carte del matrimonio; rientrando dall'averla soppressa, pallido, cerca di inventare delle scuse, ma viene finalmente smascherato da Lenoir. Dupaty rincara la dose: il padre è lui stesso, ecco le prove. Fabio, uno straccio, impreca contro la società che lo rifiuta: ebbene, lui rifiuta la società. Se ne va, inutile seguirlo o chiamare la forza; il suo destino sarà la sua peggiore punizione.

Tragico all'inverosimile (la distribuzione non contribuì alla credibilità: Fabio era Manceau nonostante i «25 ans» indicati, e Florimonde, «20 ans», era la quarantaseienne George Sand), *Fabio* è una *pièce* ambiziosa, con un inizio scrupolosamente dialogato, colpi di scena e agnizioni a ripetizione, notevoli consapevolezze d'autore alluse, come ad esempio quando Dupaty si constata *deus ex machina*:

Je m'amuse beaucoup tout seul, *se dit à lui même*, je me fais l'effet du Dieu de la machine (II, 5).

L'uso insistito dell'italiano nel testo (*primo, maestro, signorina, impossibile, incognito*) richiama quello recente ed ancora più strategico delle *Desertes*. George Sand, che si era «decarcassée» nel suo improbabile ruolo di attrice giovane, e che doveva essere stata forse trascinata dall'entusiasmo del figlio a partecipare a questo ultimo episodio dell'epopea, mette un po' di ambiguità nel suo giudizio, in forma di puntini:

Le drame terrible a glacé... d'effroi les spectateurs. Il a été joué d'une manière brillante. Mr. Lambert et après lui Mr. Manceau et Maurice y ont été grandes acteurs. Mr. Palognon [Villevieille] a mérité

une mention honorable. Madame Sand s'est décarcassée le plus qu'il lui à été possible, on ne s'en est pas aperçu.

Di fatto *Fabio*, pur con limitata consapevolezza, ritorna sul tema della condizione dell'attore: tra nobili e diseredati, generosi ed ambiziosi, volenterosi e predestinati, il teatro sembra essere indirettamente la forma sociale ed espressiva in cui tutte queste contraddizioni, genealogiche, morali, artistiche, trovano soluzione. E da dove, più tragicamente che mai, viene espulso chi non è capace di un gesto d'amore. Per questo mi piace vedere nel finale («Nous nous retrouveront, monsieur de Villaret», promette Fabio) una apertura di Maurice alla continuazione dell'epopea.

6. La compagnia di «Les comédiens»

Ergaste: C'est là qui relève notre profession, c'est ce qui fait que nous sommes quasi tous lettrés, gentilshommes ou gens de guerre; quand le comédien ne sera plus qu'une machine à réciter les tirades des auteurs, le premier ignorant venu, pour peu qu'il ait la voix forte et le jarret solide, sera propre aux premiers emplois du théâtre (George Sand, *Marielle*, Prologue, 1).

Di consuetudine a Nohant la compagnia era formata dai Sand (George, Maurice, e meno Solange) e dai loro intimi (Alexandre Manceau, Eugène Lambert, Augustine Brault Bertholdi); da nuclei familiari a loro vicini (i Duvernet, i Fleury, i Luguët); da amici e collaboratori (Victor Borie, Léon Villevieille, Edouard Cadol), talvolta anche coinvolti occasionalmente; ed infine da attori professionali presi in prestito dai teatri dove si allestivano le *pièces* di George Sand, o dal Conservatoire (Charles Thiron, Paul Bocage, Marie Lambert, la Berengère, Armand Buthiau, Jeanne Arnoult Plessy, Adèle Dubouchet). In particolare la compagnia che mise in scena *Les comédiens*, pur nell'arco di circa sei mesi, rimase sostanzialmente la stessa.

Di George Sand (Armandine-Lucile-Aurore Dupin, baronessa Dudevant, Parigi 5 luglio 1804, Nohant 8 giugno 1876) esiste una sterminata bibliografia; segnalo soltanto, per il loro interesse in rapporto alla biografia, Maurois e Poli. Il *Recueil* la ritrae 14 volte: è Herminie in *La soeur de Jocrisse*; le Grand Chef des Eunuques in *L'incroyable à Constantinople*; la Duchesse in *Scaramouche précepteur*; Inésilla in *L'aventurière*; Edul in *La famille maudite*; la protagonista in *Claudie*; madame Baletti in *Le quatrain*; la contessa di Villaret in *Ariane*; la Royale in *Boisbardy*; infine, *en travesti*, è Léandre in *Cassandra persuadé*; Pietro Colonna in *Une*

nuit à Ferrare, ed ancora, con il travestimento di Pistola, in *Le podesta de Ferrare*; Fabio in *Lélio*; un Notaire in *Menéghino*. Ma il suo contributo al Teatro di Nohant fu ben più consistente ed articolato; forse fu lei a dare lo stimolo iniziale perché le normali *charades* ed improvvisazioni giocate con Chopin diventassero una esplorazione sistematica del teatro e di quella che credette la drammaturgia della commedia dell'arte. I primi diciotto canovacci, ad esempio sono suoi; solo nel gennaio del 1847 Maurice cominciò ad alternarsi con lei nel ruolo della scrittura; complessivamente scrisse 85 canovacci (accertati) da sola, due con Edouard Cadol, sei con Maurice; esplorando tutti i generi, comici e drammatici. Ed infine contribuiva, come lei stessa ci racconta fin dall'inizio nelle lettere del dicembre del 1846, perfino alle attività più concrete ed umili, come la realizzazione dei costumi; o più tardi dei burattini di Maurice. Il suo interesse per l'esperienza scemò dopo il 1863, con la malattia di Alexandre Manceau, e il loro trasferimento a Palaiseau. Ne tentò una sintesi molti anni dopo, in un articolo un po' freddino dedicato peraltro ai burattini di Maurice. Nella quadrilogia fu dapprima madame Baletti (*Le quatrain*), non partecipò a *Camille*, in *Ariane* fu l'ex attrice Isabelle nella prima parte e la perfida contessa Villaret, matrigna di Lenoir, nella seconda; tornò in *Fabio* come Florimonde.

Di Maurice Sand, del suo contributo al Teatro di Nohant come autore, costumista, scenografo, cronista, abbiamo già visto. È impossibile qui ricostruire tutti i personaggi che creò come attore, perché partecipò a quasi tutte le *pièces* di Nohant: nel solo *Recueil* si autoritrea in ben 109 diversi costumi. Si specializzò nella parte di Pierrot e fece spesso coppia comica con Lambert. Vale qui segnalare, fra gli altri suoi ruoli: le Druide (*Le druide peu délicat*), Cassandre (*Pierrot précepteur*), Polidor (*Le philtre*), Barbe bleue (*Barbe bleue*), Jocrisse (*La soeur de Jocrisse*), Giacomo (*Arlequin médecin*), Tartinelli (*Une nuit à Ferrare*), Lorenzo (*Le podesta de Ferrare*), Claudio (*Beaucoup de bruit pour rien*), Lélio (*Une nuit à Ferrare*), Falstaff (*La jeunesse d'Henry V*), Fracasse (*Une prouesse de Fracasse*), Gerolamo (*Les distraits*), Menéghino (*Menéghino*), Mezzetin (*Le testament du teinturier*), Alexis Vanderke (*La famille Vanderke*), Pierre Schlemil (*La cour du prince Irénéus*), Fernando Roi des Espagnes (*Les amours d'un roi d'Espagne*), le prince charmant (*La belle au bois dormant*), le capitaine Fracasse (*Scaramouche brigand*), Pierre Riallo (*Pierre Riallo*), Christian Waldo (*Daniel*), Bilora (*L'amour et la faim*), Tabarin (*La farce du petit bossu*), Guillaume (*La tulipe noire*), Nale (*La morte vivante*). Nella quadrilogia compare stabilmente come Lenoir de Villaret.

Alexandre Manceau (Trappes, Seine-et-Oise, 3 maggio 1817, Palaiseau, Seine-et-Oise, 21 agosto 1865) fu la terza colonna di Nohant, protoregista del teatro. Fu incisore, allievo di Sixdeniers, ed espose spesso sue opere ai Salon des Artistes di Parigi, con una certa continuità dal 1841 al 1861: nel 1850 espose un ritratto di George Sand, che lo contraccambiò dedicandogli più tardi *Plutus*; nel 1861, per la classe «gravures», espose *La comédie italienne, d'après Maurice Sand*, ventiquattro incisioni fra le cinquanta che realizzò per *Masques et bouffons*; ed in genere collaborò e stimolò l'autore durante tutta la genesi dell'opera. Che però fu il suo canto del cigno, perché nel 1862 Maurice lo cacciò malamente da Nohant. Fu allora che Manceau si trasferì con George Sand a Palaiseau, dove morì tre anni dopo. Un anno prima di morire scrisse anche una commedia, *Une journée à Dresde. Comédie en un acte* (Odéon, 13 gennaio 1864; poi anche pubblicata), un dramma a lieto fine, di amore e onore durante l'assedio di Dresda; di scarso interesse letterario e teatrale. Anche di lui, come di altri protagonisti di Nohant, resta un ritratto fotografico di Nadar. Complessivamente deve la sua notorietà a George Sand, di cui fu il compagno (e amministratore) per molti anni; con la quale tenne gli *Agendas* fin dal 1852. Arrivò a Nohant il 24 dicembre 1849; e subito prese in mano la situazione, riorganizzando il teatrino, e suscitando la gelosia di Maurice che lo ritrasse in una famosa caricatura come regista autoritario. Proprio con Maurice scrisse il suo unico canovaccio accertato, *Ôte donc ta barbe*; ma di tutti gli altri, a partire dal 1850, curò le liste degli *accessoires*; e sicuramente li ordinò, talvolta datò e vi mise mano. Come attore, è ritratto ben 61 volte dal *Recueil*; praticamente partecipò a quasi tutte le rappresentazioni dal suo arrivo in poi; soprattutto in parti di padre nobile, vecchio, o generico primario; ma fu anche Colombine *en travesti*, e Pierrot, a fianco di Maurice, in *Les deux Pierrot*. Nella quadrilogia fu il marchese di Montserrat (*Le quatrain*), Giglio (*Camille*), l'avventuriero Della Spada e frère Ignace nelle due diverse parti di *Ariane*, e il perfido Fabio nella *pièce* omonima.

Eugène Lambert (Parigi 25 settembre 1825, ivi 17 maggio 1900), pittore, allievo di Delacroix, fu compagno di Maurice Sand nell'*atelier* e nel teatro. Venuto a Nohant nel 1844 per restarvi un mese, vi restò dodici anni, divenendo subito di famiglia. Nel 1856 ritornò a Parigi, fece un matrimonio fortunato, e divenne un pittore alla moda, specializzato in ritratti di cani e gatti (cfr. G. de Cherville, *Les chiens et les chats d'Eugène Lambert*, préface d'Alexandre Dumas fils, Paris, Librairie de l'Art, 1888). Produse numerosi disegni e dipinti su Nohant; espose al

Salon del 1847. Suo figlio Georges fu figlioccio di George Sand, che pure dedicò ad Eugène il romanzo *Les maitres sonneurs*. Soprannominato Tortillard o Lambrouche, fu uno dei cinque pionieri del Teatro di Nohant; vi contribuì come pittore delle scenografie e realizzatore dei burattini; come autore (*La belle anglaise, Jodelet*); ma soprattutto come attore, tanto che George Sand ci racconta che ebbe la tentazione di darsi al professionismo. Si specializzò nei ruoli comici, e fece spesso coppia con Maurice; suoi erano solitamente gli arlecchini (in *L'alchimiste* si travestiva tre volte); ma fu anche Giglio, Scapin, Scaramouche, Crispin, Graziano, Cassandre; Andronico nella *pièce* ruzantiana; la scimmia in *Cassandre grand manitou*; Panurge, le prince Irénéus, le Nègre; *en travesti* fu la mère Michel, la malheureuse Lélia, e madame Trucagnin in *Menéghino*. Qui lo troviamo in Leoni Benozzi, il coprotagonista dei primi tre canovacci, e in Dupaty «sangsue de la troupe» in *Fabio*.

Augustine Brault Bertholdi (Parigi 2 febbraio 1824, ivi 15 gennaio 1905), figlia di una cugina di George Sand, fu da questa adottata e abitò il castello di Nohant fino al suo matrimonio con l'immigrato polacco Charles Bertholdi, con il quale ebbe due figli, Georges e Jeanne. Fu fra i primi protagonisti di Nohant: partecipò come attrice già al primo canovaccio, *Le druide peu délicat*, e a quasi tutti quelli del primo inverno. Il *Recueil* la ritrae in due personaggi quand'era ancora signorina (fra questi la capricciosa Hedwige di derivazione hoffmanniana), e cinque che sostenne dopo sposata, tra cui Colombine. Nella quadrilogia fa l'attrice giovane: è Camille Baletti in *Le quatrain* e *Camille*, Ariane Cicognara in *Ariane*. Poiché ripartì per Parigi pochi giorni dopo *Ariane*, non prese parte all'ultimo episodio.

Charles Duvernet (La Châtre 15 luglio 1807, ivi 17 ottobre 1874), amico d'infanzia di George Sand (i loro padri avevano fatto insieme per lungo tempo la *comédie au salon*), fu forse il legame più duraturo di George Sand, che lo chiamava ogni volta che si trovava a Nohant. Sposò nel 1832 Eugénie Ducarteron, da cui ebbe Charles-Eugène, Frédéric-François e Camille-Berthe. Nel 1844 fu fra i fondatori de *L'Eclairneur*; si cimentò senza grande successo in due romanzi (*Un péché originel*, 1859, e *Faute de coeur*, 1873), in un saggio storico, in attività di pubblicista. In vecchiaia fu afflitto dalla cecità; George Sand gli dedicò il suo romanzo *Horace*. Duvernet non cessò mai di rappresentare nel suo castello di Coudray canovacci e commedie nello stile di Nohant, che portò spesso in *tournee* nel vicino castello dei Sand, con la moglie ed i figli. Ad esempio, dei testi di cui fu autore a Nohant (*Cassandre amoureux*, *La clef des champs*, *La grande*

aventure, Un heritage, Le marquis en gage, M.r et M.me Pitou, Une nuit mysterieuse, L'oncle Pitou, Une pêche en eau trouble) cinque sono indicati in EA come rappresentati dalla «troupe du Coudray». Nello stesso tempo, partecipò alla vita del Teatro di Nohant anche come attore: il *Recueil* lo ritrae in ben 17 ruoli diversi, tra cui Riquet à la houppe, il Dottore in *Arlequin médecin*; amatori, vecchi (Cassandre) e parti *en travesti* (la «naine incomparable», in *Pierrot à la recherche d'une condition*). Qui passa dalle parti di generico primario a padre nobile: è il poeta Durocher (*Le quatrain*), il cardinale Cicognara e di nuovo Durocher (*Ariane*), e il capocomico Lelio in *Fabio*.

Eugénie Duvernet (23 febbraio 1816, ?) era appunto sua moglie. Condivise con la famiglia la passione per la *comédie au château*. Nel *Recueil* la troviamo otto volte: fu Jeanne, l'antagonista della Royale (George Sand) in *Boishardy*; si portò avanti il ruolo di Rosemonde nella serie *Une nuit à Ferrare* e *Le podesta de Ferrare*; fu Gargamelle in *Pierrot à la recherche d'une condition*. Qui è la materna Ragueneau in *Le quatrain* e in *Ariane*, e rimpiazza George Sand nella parte della matrigna di Maurice, la contessa di Villaret, in *Fabio*.

Léon Villevieille (Parigi 12 agosto 1826, ivi 29 giugno 1863), impiegato alle poste di Chateauroux ed in seguito pittore paesaggista, simpatizzò per le idee di George Sand, e si lasciò coinvolgere da Maurice nel teatro. Soprannominato Palognon, o Palognon, come autore scrisse in collaborazione con Maurice *Le quine, ou le noir et blanc*, e *Il était là*; come attore, tra il 1850 e il 1851, sostenne molti ruoli (il *Recueil* ne conta 17) tra cui un Trufaldini, il Tambour major nella ripresa di *Le druide peu délicat*, e perfino una Colombine *en travesti*. È dapprima il sensato Malagrida in *Le quatrain*, poi l'infido principe Negroni in *Camille*, l'anodino Purpurini in *Ariane* ed il più comico Della Spada in *Fabio*.

Il Pierre Caillaud che si cita come siparista (Neuvy-Saint-Sépulchre 21 dicembre 1815, 23 dicembre 1854) entrò a servizio presso George Sand come falegname; da Joséphine Bauniat ebbe tre figlie, di cui si occupò George Sand alla sua morte prematura, per febbre tifoidea. A Nohant realizzò spesso l'attrezzeria e le scenografie dei canovacci, o fu appunto siparista; lo vediamo come attore in becchino per *L'alchimiste*.

7. Maurice «uomo dello schermo»

Soeur Colette: N'ai-je point été comédienne, moi, l'état le moins assujetti qu'il y ait sur la terre? (George Sand, *Marielle*, Prologue, 5)

In conclusione *Les comédiens* appare come un ciclo non del tutto originale, dove Maurice orecchiò la ricerca stilistica e tematica della madre; e forse addirittura si prestò esplicitamente a sperimentarne alcuni caratteri ed alcune scene destinate alle *pièces* professionali.

Nello stesso tempo però conserva una sua specificità. Ad esempio, pur essendoci apparentemente meno situazioni meta-teatrali che nella trilogia di George Sand (in *Marielle* e *Molière* le scene più belle sono quelle dove si gioca contemporaneamente sui due piani della realtà e della rappresentazione; mentre Maurice vi arriva solo, in parte, nel secondo atto di *Le quatrain*) la quadrilogia sembra comunque perseguire una analisi della condizione dell'attore: ma meno come metafora della creazione artistica e delle sue responsabilità, e più come percorso di iniziazione. Qui rappresentato dalla forte amicizia, dai tratti talora adolescenziali, tra i due protagonisti Lenoir e Leoni, che non a caso finiscono per trovar moglie entrambi. Questa dunque è la prima divergenza narrativa ed artistica dalla trilogia di George: mentre la madre ambisce rappresentare, con l'epopea dei comici italiani, l'atto fondativo di una cultura teatrale transnazionale e quindi potenzialmente (forse già) universale (atto definitivamente incarnato in seguito da Molière); Maurice, con atteggiamento più minimalista, e certo minori risorse creative, si sofferma sull'analisi dei rapporti microsociali all'interno della compagnia, vista come microcosmo di slanci e perversioni.

Ne consegue la seconda «divergenza»: mentre George porta la compagnia, italiana in origine, a diventare una compagnia francese che pur non nega, ed anzi è orgogliosa dei suoi maestri italiani; in Maurice le Alpi vengono superate solo pretestuosamente, la compagnia è e resta una compagnia «italiana», per quanto questa italianità sia poco declinata e resti sullo sfondo (ad esempio la compagnia è in realtà italo-francese per composizione; e le grandi città italiane dove gira non compaiono mai attivamente). Questa devozione al mito del teatro italiano sarà costituente di *Masques et bouffons*: non a caso Maurice realizzò subito una nutrita serie di acquerelli di questo ciclo: di *Le quatrain* Léoni Benozzi (Lambert), Camille (Augustine Brault Bertholdi), Durocher (Duvernet), *madame* Baletti (George Sand), Malagrida (Villevieille) (*Recueil* I, 182-6); di *Camille* il principe Négroni

(Villevieille) (*Recueil* I, 187); di *Ariane* Lenoir de Villaret (Maurice), *Ariane* Cicognara (Augustine), la contessa di Villaret (George Sand), Ignace (Manceau) (*Recueil* I, 191-4); e soprattutto, in quello stesso 1850, con una prima serie di 38 maschere inaugurò una galleria di schizzi (*Dessins*) che in seguito raccolse e dichiarò preparatori delle *tables* di *Masques et bouffons*. È significativo che nello stesso tempo Maurice facesse questo salto anche sul piano della rappresentazione iconografica: dalla documentazione diretta e piana delle improvvisazioni (*Recueil*), ad una prima astrazione delle maschere e delle loro fonti iconografiche storiche.

Infine, le due serie divergono anche nello sviluppo di alcune tematiche. Nei *Comédiens* il capocomicato non è più visto come fonte di autorità e saggezza (se non in *Fabio*, dove Lelio però è una debole copia di Marielle), ma come elemento organizzativo, anche provvisorio (nelle altre tre *pièces* Lelio non compare, ne fa le funzioni l'attore anziano Leoni Benozzi) con interessanti accenti sull'economia dello spettacolo (*Camille*, I, 1). Il tema dell'adozione, che quasi sempre si sovrappone a quello dell'arruolamento in compagnia, diventa centrale: se in *Marielle* e *Molière* è accessorio, contribuisce a delineare nonché la vita di compagnia, il carattere del capocomico, qui impronta ad esempio l'intero sviluppo di *Fabio*. Ed anzi è in questa fiducia tradita che forse il messaggio di Maurice, pur altrimenti ingenuo ed ottimistico, si fa pessimistico e cupo forse oltre le sue stesse intenzioni.

La quadrilogia *Les comédiens*, in sostanza, come nucleo più rappresentativo dell'opera teatrale di Maurice, ne conferma paradossalmente la specificità di autore proprio nella sua fragilità e nella sua discontinua autonomia. E non tanto a livello stilistico, che non è neppure mai in discussione (Maurice fu più pittore che scrittore, e non a caso lasciò emergere così poco di questa sua pur grande produzione sommersa di testi); ma soprattutto a livello tematico; che è pure ciò che più conta in sede storica, di «invenzione di una tradizione», di influenza sui successivi modi di definire la commedia dell'arte. Resta l'impressione che tanto nelle analogie, quanto nelle presunte diversità, George si rapportasse al figlio come ad una specie di «uomo dello schermo», per parafrasare un'espressione dantesca: Maurice era cioè per lei l'occasione di sperimentare, di osare anche e soprattutto *oltre* ciò che le consentiva la sua appartenenza ad un mercato artistico e culturale dalle regole fin troppo conosciute. L'idea di un recupero della commedia dell'arte cozzava contro ogni evidenza pratica; e pure in sede teorica era difficilmente difendibile l'utopia di un teatro di creazione e insieme transnazionale; d'altro canto

l'evidenza affettiva prima di tutto, ma anche artistica delle improvvisazioni sembrava irriducibile ed insopprimibile. Così George e Maurice giostrarono, forse con maggior scaltrezza e complicità di quanto non si sia supposto finora, questo ruolo di madre e figlio; incontrandosi felicemente e a lungo sulla necessità di George di essere artista; e sulla facilità di Maurice di essere sognatore.

8. Per una bibliografia di Maurice Sand

8.1. Manoscritti teatrali

Tutti i manoscritti teatrali di Maurice si trovano presso la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, nei Fonds Sand: li elenco qui in ordine di rappresentazione con, nell'ordine, eventuale coautore, data di prima rappresentazione, segnatura, eventuale pubblicazione.

- 1847
La dinde monastique (comédie 3 actes, 18 gennaio; H 335; in Cuppone 1994 e 1996b)
Pierrot pendu (pantomime 3 actes, 19 gennaio; H 336; in Cuppone 1994 e 1996b)
 1849
La famille maudite (mélodrame 4 actes, 16 ottobre; H 337)
 1850
Le mort vivant (pantomime 2 tableaux, 6 gennaio; H 339)
Une prouesse du Capitaine Fracasse (pantomime 1 acte, 10 febbraio; H 368; in Cuppone 1994 e 1996b)
Pierrot apprenti barbier (pantomime 1 acte, 17 febbraio; H 340)
Les distraits (comédia dell'arte 1 acte, 3 marzo; H 341; in Cuppone 1994 e 1996b)
Pierrot à la recherche d'une condition (pantomime 6 tableaux, 16 giugno; H 338; in Cuppone 1994 e 1996b)
Menéghino (comédia dell'arte 1 acte, 16 giugno; H 342; in Cuppone 1994 e 1996b)
L'enlèvement (pantomime 3 tableaux, 29 agosto; poi col titolo di *Arlequin ravisseur* Théâtre des Folies Concertantes 4 marzo 1854; H 343)
Cassandre ivrogne (*L'ivrogne*) (comédia dell'arte 2 actes, 22 settembre; H 344; in Cuppone 1994 e 1996b)
Cassandre grand manitou (mimodrame 1 acte, 22 settembre; H 345)
Le quine, ou noir et blanc (con Léon Villevieille, pantomime 3 actes, 29 settembre; M 156)
Le testament du teinturier (comédia dell'arte 3 actes, 9 ottobre; H

- 947; in Cuppone 1994, 1995 e 1996b)
Le quatrain (comédie 3 actes, 13 ottobre; H 346)
Camille (drame 2 actes, 17 ottobre; H 347)
Pierrot bergère (pantomime 1 acte, 17 ottobre; H 359)
Ariane (drame 2 parties, 20 ottobre; H 348)
Il était là! (con Léon Villevieille, pantomime 1 acte, 20 ottobre; H 369)
 1851
Les deux Pierrots (con Alexandre Manceau, pantomime 3 tableaux, 9 febbraio; H 349)
L'alchimiste (pantomime arlequinade 3 tableaux, 23 febbraio; H 350)
Boishardy (con George Sand, da E. Souvestre, drame 3 actes, 9 marzo; H 351; in Cuppone 1994 e 1996b)
Fabio (drame 3 actes, 21 aprile; H 352)
La cour du prince Irénéus (da E.T.A. Hoffmann, comédie 3 actes, 24 agosto; H 353; in Cuppone 1994 e 1996b)
Cassandre tuteur de Colombine (pantomime 1 acte, 6 ottobre; H 355; in Cuppone 1994 e 1996b)
 1852
Pierrot savetier (comédie pantomime 1 acte, 2 giugno; H 354)
L'appartement à louer (comédie 1 acte, 7 agosto; H 361)
 1854 (?)
Pierrot prodigue (pantomime 4 tableaux, Théâtre des Folies Nouvelles tra il 21 ottobre 1854 e il 31 maggio 1859; H 365; in Cuppone 1994 e 1996b)
 1856
Ote donc ta barbe (con Alexandre Manceau, da Nadar, comédie 1 acte, 8 settembre; M 157)
Le catalpa (comédie 1 acte, 10 settembre; H 331 e H 367)
Les Cretard (comédie 1 acte, 17 settembre; H 366)
C'est pour la frime (C'est pour de rire) (con George Sand, comédie 2 actes, 13 ottobre; H 370)
Le bail à Jeannette (con George Sand, comédie 2 actes, 26 ottobre; 0 20)
Le boeuf chauvet (comédie 2 tableaux, 2 novembre; H 358)
La femme battue (con George Sand, comédie 2 actes, 11 novembre; 0 36)
La mère Colinet (comédie 2 actes, 16 novembre; H 356)
 1859
L'amour et la faim (con George Sand, drame 2 actes et un prologue, 4 settembre; H 316)
Le poulailler (comédie 2 actes, 25 settembre; 0 48)
 1860
Jean le rebatteux (comédie 3 actes, 16 settembre; H 380)
 1862
La farce du petit bossu (tabarinade 2 actes, 12 ottobre; H 357)

8.2. Opere pubblicate

- 1860
Masques et bouffons (Comédie Italienne), texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par Alexandre Manceau. Préface par George Sand, Paris, Michel-Lévy frères, 2 voll. Ristampa: Paris, A. Lévy fils, 1862. L'edizione inglese: *The history of the harlequinade*, London, Martin Secker, 1915, 2 voll., manca della Préface, dell'Avant-propos, e di 32 tavole.
 1862
Six mille lieues à toute vapeur, par Maurice Sand, Préface de George Sand, Paris, Michel-Lévy. Seconda edizione: Paris, Michel-Lévy, 1862
 1863
Callirhoé, par Maurice Sand, Paris-Naumbourg, G. Paelz; 3 tomi in un vol. Altra edizione: Paris, Michel-Lévy frères, 1864
 1865
Raoul de La Chastre, aventures de guerre et d'amour, par Maurice Sand, Paris, Michel-Lévy frères
 1866
 (Con George Sand), *Les Don Juan de village, comédie en 3 actes, en prose*, par George Sand et Maurice Sand, Paris, Michel-Lévy frères (prima rappresentazione Parigi, Vaudeville, 12 agosto 1866)
 1867
Maurice Sand. Le coq aux cheveux d'or, récit des temps fabuleux, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et C.e
 1867b
Le monde des papillons, promenade à travers champs, par Maurice Sand avec une préface de George Sand. Suivi de l'histoire naturelle des lépidoptères d'Europe, par A. Depuiset, Paris, J. Rothschild
 1868
Miss Mary, par Maurice Sand, Paris, Michel-Lévy frères
 1870
Mademoiselle Azote. André Beauvray. Par Maurice Sand, Paris, Michel-Lévy frères
 1872
L'augusta, par Maurice Sand, Paris, Michel-Lévy frères. Altra edizione: *Maurice Sand. L'Augusta. Compositions de Georges Rochegrosse, gravées à l'eau-forte par Champollion*, Paris, H. Floury, 1900
 1874
Mademoiselle de Cerignan, par Maurice Sand, Paris, Michel-Lévy frères. Altra edizione: Paris, C. Lévy, 1884
 1879
Catalogue raisonné des lépidoptères du Berry et de l'Auvergne (Cher, Indre, Creuse, Puy-de-Dôme, Cantal, France centrale), par Maurice Sand, Paris, E. Deyrolle
 1879
Notice sur un atelier de silex taillés des tems préhistoriques aux environs de La Châtre (Indre), par Maurice Sand, La Châtre, H. Robin

1886

Maurice Sand, *La fille du singe (roman humoristique)*, Paris, Ollendorff (2^a edizione)

1890

Le théâtre des marionnettes, par Maurice Sand, Paris, C. Lévy. Ristampa anastatica con una *Préface de Christiane Sand*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1994. Una traduzione inglese, *Maurice Sand's Plays for Marionnettes*. Translated by Babette & Glenn Hughes, London, Ernest Benn, 1931, contiene solo cinque pièces.

1890b

Catalogue de la bibliothèque de M.me George Sand et de M. Maurice Sand, Paris, Librairie des Amateurs, A. Ferroud. Catalogo di vendita per lotti (non alfabetico), presso la Bibliothèque Nationale (altra copia è in possesso di George Lubin), di 3000 volumi venduti e spesso smembrati, con citazioni spesso incomplete; non è certo che l'abbia stilato Maurice Sand.

8.3. Opere pubblicate come illustratore

1851

George Sand, *Histoire du véritable Gribouille*, par George Sand, vignettes par M. Sand, Paris, E. Blanchart. Altre edizioni: Paris, Hetzel, 1880; Paris, Hachette, 1924; e in *Le nouveau magasin des enfants*, Paris, 1860, tomo II. Traduzione spagnola: *Historia del verdadero Garbullo*, por Jorge Sand. Ilustraciones de Mauricio Sand. Traducción española por D. Mariano Urrabieta, Paris, C. Bouret, 1881

1852-56

George Sand, *Oeuvres illustrées de George Sand. Préface et notices nouvelles par l'auteur. Dessins de Tony Jobannot [et Maurice Sand]*, Paris, Hetzel, 9 voll.

1858

George Sand, *Légendes rustiques, dessins de Maurice Sand, texte de George Sand*, Paris, Morel. Altra edizione: 1877 (C. Lévy; con *Fanchette*)

1860

Le nouveau magasin des enfants. Par C. Nodier, G. Sand... Vignettes par Maurice Sand, Paris

1867

George Sand, *George Sand illustré par Tony Jobannot et Maurice Sand. Lélia*, Paris, Michel-Lévy frères

1869

George Sand, *George Sand illustré par Tony Jobannot et Maurice Sand. Pauline*, Paris, Michel-Lévy frères

1869b

George Sand, *George Sand illustré par Tony Jobannot et Maurice Sand. Teverino*, Paris, Michel-Lévy frères

1871

Édouard Fournier, *Le théâtre français au XVI et au XVII siècle*, Paris, Viollet-le-Duc, 2 voll.

298

1872

Édouard Fournier, *Le théâtre français avant la Renaissance, 1450-1550. Orné du portrait en pied colorié du principal personnage de chaque pièce par M.M. Sand*, Paris

1875

Jean-François Regnard, *Oeuvres complètes*, a cura di E. Fournier, Paris

1879

Paul Scarron, *Théâtre complet*, a cura di E. Fournier, Paris

1890

Carlo Gozzi, *The memoirs of count Carlo Gozzi translated into English by John Addington Symonds*, London, John C. Nimmo, 2 voll. Contiene undici tavole da *Masques et bouffons*.

8.4. Opere figurative esposte ai Salons des Artistes di Parigi

1848

Vendée; Pièce de canon embourbée; Le seigneur Cassandre et son valet Pierrot; Six types de l'ancien théâtre de la foire (tutti acquerelli)

1849

Une halte; Un corps de garde de condottieri

1851

Les deux amis; Moissonneurs; Tambours 1793; Les Arvernes et les Romains

1852

La chasse au héron

1853

Muletiers berrichons (nella classe «peintures»)

1857

Léandre et Isabelle recevant les hommages des divers types de comédie italienne et française; Le grand bissexe; Le loup-garou; Senza titolo (ispirato al *Vaso d'oro* di Hoffmann: «L'étudiant Anselme suivait des yeux l'archiviste qui semblait moins marcher que planer. Le vent s'engouffra dans son ample redingote, en deploya les basques et les fit floter comme une paire de grandes ailes») (nella classe «peintures») *Superstition du Berry: Le follet; Les lupins; Les trois hommes de pierre; Les martes* (serie di disegni)

1859

Le meneu de loups (disegno, nella classe «peintures»)

1861

Muletiers; La ville (un jour de marché à Pompei), acquerello; *La campagne (la vallée albane et la voie latine)*, acquerello (tutti nella classe «peintures»)

1879

La sorcière des landes; L'île du vent, acquerello (coll. E. Plauchut); *Le rendez vous*, acquerello (coll. E. Plauchut); *Mime antique*, acquerello (coll. E. Plauchut)

1880

On demande une cuisinière

299

8.5. Opere su Maurice Sand

Su Maurice Sand si trovano poche notizie, e per lo più ripetute, nei dizionari di pittori ed incisori; ad esempio nel *Bellier/Auvray* (v. alla voce «Du Devant»), nel *Singer* (v. alla voce «Sand»), nel *Thièrme/Becker* (v. alla voce «Sand»); nella enciclopedia *Larousse*, e nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*. Esistono inoltre le seguenti opere monografiche:

- Ay: George Ay, *Maurice Sand*, Foix s.d., Imprimerie J. Fra, 32 pp.
- Cuppone 1993: *Maurice Sand marionnettiste ou les «menus plaisirs» d'une mère célèbre*, in «Revue d'Études Françaises», VI, 1993, p. 98
- Cuppone 1994: *L'«invenzione» della commedia dell'arte*, tesi di Dottorato in Discipline dello Spettacolo, Università di Bologna, a.a. 1993/94, 3 voll.
- Cuppone 1995: *Arlecchino marchese*, libretto dello spettacolo, collana «Quaderni dell'Ensemble», 3, 1995 [in particolare contiene *Le testament du teinturier* di Maurice Sand; e il saggio *Un geniale falso storico*, pp. 16-29]
- Cuppone 1995b: *Le Théâtre des marionnettes* di Maurice Sand, in «Revue d'Études Françaises», IX, 1995, p. 109
- Cuppone 1996: *Maurice Sand «cronista» del Teatro di Nohant*, in *L'Italie dans l'Europe romantique. Confronti letterari e musicali*, a cura di Anna Rosa Poli, Atti del convegno internazionale di studi «L'Italia e l'Europa romantica», Torino, C.I.R.V.I., 1993
- Cuppone 1996b: *I Sand e la commedia dell'arte*, Torino-Genève, C.I.R.V.I.-Slatkine, 2 voll. (in corso di pubblicazione)
- Greville 1889: Henry Greville [pseud. di Alice Fleury, m.me Durand Greville], *Maurice Sand*, [Paris] 1889, Imprimerie Cerf & fils, 19 pp.
- Lelièvre 1954: Renée Lelièvre, *George et Maurice Sand adaptateurs de Ruzzante*, in «Revue de Litterature Comparée», Notes et documents, aprile-giugno 1954
- Lelièvre 1955: Renée Lelièvre, *Un prologue inédit de George Sand imité de Ruzzante*, in «Revue de Litterature Comparée», Notes et documents, aprile-giugno 1955
- Lelièvre 1963: Renée Lelièvre, *La commedia dell'arte vue par George et Maurice Sand*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», marzo 1963, deuxième journée: *Comédie italienne et théâtre français*, pp. 247-260
- Roya 1933: M. Roya, *Le plus grand amour de George Sand* [Maurice Sand], Paris
- Tillier 1989: Bertrand Tillier, *Maurice Sand de la fantaisie à l'érudition*, in «Berry», 11, automne 1989, pp. 34-41
- Tillier 1990: Bertrand Tillier, *Une troupe de pupazzi à Nohant*, in «Berry», 15, automne 1990, pp. 9-17
- Tillier 1992: Bertrand Tillier, *Maurice Sand marionnettiste ou les «menus plaisirs» d'une mère célèbre*, Tusson 1992, Du Lérot. È il refe-

rence book su Maurice Sand; ne abbozza una biografia, e ne pubblica due inediti relativi ai burattini: il *Repertoire des pièces jouées sur le Théâtre des Marionnettes de Maurice Sand à Nohant et à Paris* (elenco cronologico di tutte le rappresentazioni di burattini fatte da Maurice dal 1847 al 1886) e *Actes de naissance des marionnettes*; rispettivamente alle pp. 209-217 e 219-222.

8.6. Le altre opere citate

- Allevy 1938: Marie-Antoinette Allevy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Droz, 1938. Con una vasta bibliografia
- Baschet 1882: Armand Baschet, *Le comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882
- Cataloghi Salon: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le [...]*, Paris, Charles de Morques. Catalogo annuale delle esposizioni di aprile-giugno del Salon des Artistes Français
- Catalogo Biblioteca Nohant: *Catalogue de la bibliothèque de M.me George Sand et de M. Maurice Sand*, Paris, Libraire des Amateurs, 1890. A. Ferroud. Catalogo di vendita, presso la Bibliothèque Nationale (altra copia è in possesso di George Lubin); 3000 volumi venduti e spesso smembrati, non in ordine alfabetico, ma per lotti di vendita, con citazioni spesso incomplete
- Cuppone 1993b: «*Les Amis de George Sand*», in «Revue d'Études Françaises», VIII, 1993, p. 104
- Cuppone 1996c: *Ritratto del saltimbanco da artista. Il romanticismo francese e la commedia dell'arte*, Roma, Bulzoni, in corso di pubblicazione
- Delamaire 1992: Mariette Delamaire, *Le grand théâtre de Nohant «atelier rustico-dramatique» servit aussi de tremplin vers Paris*, in «Les amis de George Sand», numero monografico sul teatro di Nohant, a cura di Anne Cheverreau, n.s., n. 1, 1992, pp. 10-25
- Exposition 1937: *Frédéric Chopin, George Sand et leurs amis. Exposition à la Bibliothèque polonaise de Paris. Juillet-octobre 1937. Avant-propos de François de Pulaski, Léopold Binenthal, Aurore Sand*, catalogo a cura di Léopold Binenthal, Paris, Chowanec, 1937
- Fahmy 1934: Dorria Fahmy, *George Sand auteur dramatique*, Paris, Droz, 1934. Con bibliografia sul teatro di George Sand
- G. Sand 1846: *Deburau*, in «Le Constitutionnel», 8 febbraio 1846: poi in *Questions d'art et de littérature*, Paris, Calmann-Lévy, 1878, pp. 215-222
- G. Sand 1849: *François le champi, comédie en 3 actes et en prose, par George Sand*, Paris, Blanchart, 1849 (prima rappresentazione Parigi, Odéon, 25 novembre 1849). Altre edizioni: 1850 (tre), Bruxelles 1851 (Joneer frères), 1866 (Michel-Lévy frères), 1869 (Michel-Lévy frères)

G. Sand 1851: *Claudie, drame en 3 actes et en prose, par George Sand*, Paris 1851, Librairie Théâtrale (prima rappresentazione Parigi, Porte Saint-Martin, 11 gennaio 1851). Ha avuto altre cinque edizioni: 1851, 1852 (due), 1856, 1866 (Michel-Lévy frères)

G. Sand 1851b: *Molière, drame en 4 actes, par George Sand*, Paris, Blanchard, 1851 (prima rappresentazione Parigi, Gaité, 10 maggio 1851). La *pièce* di George Sand fu edita anche nella versione originale, prima dei tagli per la rappresentazione: *Molière, drame en 5 actes, tel qu'il a été écrit par l'auteur. Par George Sand*, Paris, Blanchard, 1851. A Nohant fu rappresentata in anteprima con i titoli di *Lélio* e poi di *Marielle*

G. Sand 1851c: *Le chateau des Desertes*, Paris 1851, Michel-Lévy frères, 2 voll. Il romanzo era già uscito nella «Revue des Deux Mondes», dal 15 febbraio al 1° aprile 1851; altre edizioni: Bruxelles 1851 (Lebègue), Paris 1854 (Hetzel; con l'aggiunta della *Notice*), 1866 e 1869 (Michel-Lévy frères); traduzione italiana: *Il Castello delle Désertes*, a cura di Gerardo Guccini, Milano 1990, Ubulibri (v.)

G. Sand 1852: *La comédie italienne*, in «L'Illustration», 5 giugno 1852

G. Sand 1852b: *Le démon du foyer, comédie en 2 actes, par George Sand*, Paris, D. Giraud e J. Dagneau, 1852 (prima rappresentazione Parigi, Gymnase, 1° settembre 1852). Ha avuto altre due edizioni: Bruxelles 1852 (J.A. Lelong), e s.d. (Michel-Lévy frères)

G. Sand 1859: *L'homme de neige*, Paris, Hachette, 1859, 2 voll. Romanzo in cui Christian Waldo ritrae Maurice Sand burattinaio; altra edizione: Calmann-Lévy, 1890, 3 voll.

G. Sand 1864: *Théâtre de Nohant, par George Sand*, Paris, Michel-Lévy frères, 1864. Contiene: *Le drac, Plutus, Le pavé, La nuit de Noel, Marielle*. Seconda edizione: 1865

G. Sand 1866-67: *Théâtre complet de George Sand*, Paris, Michel-Lévy frères, 1866-67, 4 voll. Contiene: I (1866): *Cosima ou la haine dans l'amour, Le roi attend, François le champi, Claudie, Molière*; II (1876): *Le mariage de Victorine, Les vacances de Pandolphe, Le démon du foyer, Le pressoir*; III (1867): *Mauprat, Flaminio, Maître Favilla, Lucie*; IV (1867): *Françoise, Comme il vous plaira, Marguerite de Saint-Gemme, Le marquis de Villemer*

G. Sand 1876: *Le théâtre des marionnettes*, in «Le Temps», 11 e 12 maggio 1876; oggi in *Oeuvres autobiographiques, texte établi, présenté et annoté par George Lubin*, Paris, Gallimard, 1971, 2 voll. (II, pp. 1245-1276)

G. Sand 1904: *Le théâtre et l'acteur*, in «Le Gaulois», 29 giugno 1904 [parziale]; poi in *Souvenirs et idées*, Paris, Calmann Lévy, 1904, pp. 153-164 [integrale]; oggi in *Oeuvres autobiographiques, texte établi, présenté et annoté par George Lubin*, Paris, Gallimard, 1971, 2 voll. (II, pp. 1237-1244)

G. Sand 1971: *Oeuvres autobiographiques, texte établi, présenté et annoté par George Lubin*, Paris, Gallimard, 1971 (2 voll.). Contiene, fra l'altro, *Histoire de ma vie* (I), *Le théâtre et l'acteur* (II, pp. 1237-1244) e *Le théâtre des marionnettes de Nohant* (II, pp. 1245-1276)

G. Sand 1990-1995: *Agendas, textes transcrits et annotés par Anne Chevereau*, 5 voll., Paris, Touzot, 1990-95: I (1852-56), II (1857-61), III (1862-66), IV (1867-71), V (1872-76)

Gautier 1866: Théophile Gautier, *Le capitaine Fracasse, illustré par 60 dessins de Gustave Doré*, Paris, Charpentier, 1866

Grabbe 1829: Christian Dietrich Grabbe, *Don Juan und Faust*, Frankfurt 1829

Guccini 1990: Gerardo Guccini, *Da Pulcinella a Polichinelle, dai romantici francesi alle Maschere dell'Arte*, in *Pulcinella. Una maschera tra gli specchi*, a cura di F.C. Greco, Napoli 1990, E.S.I., 1990, atti del convegno «Pulcinella tra immaginazione e rappresentazione», Napoli, 1-3 febbraio 1989

Guccini 1990b: *Postfazione* (anche traduzione) di George Sand, *Il Castello delle Désertes*, a cura di Gerardo Guccini, Milano, Ubulibri, 1990, pp. 135-143

Halévy 1837: Léon Halévy, *Leone Leoni, drame en 3 actes, en prose, tiré du roman de George Sand, par Léon Halevy*, Paris, Michel-Lévy frères, s.d. (prima rappresentazione Parigi, Ambigu Comique, 6 maggio 1837)

Heck 1988: Thomas F. Heck, *Commedia dell'arte. A guide to the primary and secondary literature*, New York-London, Garland, 1988

Lafont 1850: Anicet-Bourgeois e Charles Lafont, *La petite Fadette, comédie vaudeville en 2 actes, tirée du roman de George Sand par MM. Anicet-Bourgeois et Ch. Lafont*, Paris, Michel-Lévy frères, 1850 (prima rappresentazione Parigi, Variété, 20 aprile 1850). Altra edizione: 1853, ristampata nel 1859, 1864, 1867, 1868, e s.d.

Larousse 1865: *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, Paris 1865

Lauth Sand 1930: *George Sand et le théâtre de Nohant*, a cura di Aurore Lauth Sand, Paris, Editions Le 101, 1930. Contiene una piccola parte degli acquerelli del *Recueil*

«Les amis» 1992: «Les amis de George Sand», numero monografico sul teatro di Nohant, a cura di Anne Chevereau, N.S., n. 1, 1992. Contiene la trascrizione del canovaccio *Arlequin médecin* di George Sand, una «Liste des pièces jouées à Nohant», «Quand Madame faisait la salle», e articoli di M. Delamaire, M.P. Rambeau, N. Abdelaziz, M.J. Boussinesq, M. Brocard

Linowitz Wentz 1978: Debra Linowitz Wentz, *Les profils du théâtre de Nohant de George Sand*, Paris, Nizet, 1978

Moland 1867: Louis Moland, *Molière et la comédie italienne, par Louis Moland. Ouvrage illustré de vingt vignettes représentant les principaux types du théâtre italien*, Paris, Didier, 1867

Piovene 1970: Guido Piovene, *Le stelle fredde*, introduzione di Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1970

Poli 1960: Annarosa Poli, *L'Italie dans la vie et dans l'oeuvre de George Sand*, Paris, Armand Colin, 1960. In particolare su ciò che George Sand ha visto in Italia di commedia dell'arte, e su Luigi Duse che l'ha affascinata più di Debureau

Poli 1965: Annarosa Poli, *George Sand vue par les italiens (essai de bibliographie critique)*, Firenze-Parigi, Sansoni-Didier, 1965

Pougin 1885: Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin Didot, 1885

Starobinski 1970: Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Boringhieri, 1970. Edizione originale: Genève 1970

Taviani 1980: Ferdinando Taviani, voce *Influenza della commedia dell'arte*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, pp. 393-400, Milano, Feltrinelli, 1980

Taviani/Schino 1980: Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *La commedia dell'arte negli anni '80*, dossier in «Lettera dall'Italia», 9, 1980

Taviani/Schino 1982: Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1986. Prima edizione: 1982

Wild 1976: Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1976

Stefano Geraci

IL CONTRARIO DEL CORAGGIO
EDOARDO FERRAVILLA
TRA GLI ARTISTI, I RIBELLI E I TEATRI
DEL SUO TEMPO

Nei disegni di Edoardo Ferravilla Tecoppa, col tubino stinto e l'ampio pastrano afflosciato sul corpo ricurvo e stanco, è talvolta raffigurato come un postulante che con uno sguardo mansueto e ricattatorio da cane randagio, espone dei cartelli su cui sono scritte sfacciate richieste di aiuto, di commiserazione o le dichiarazioni di una corriva e roboante filosofia. Circondato e protetto dai suoi personaggi l'attore, anche fuori dalla scena, affidava ad essi le derisorie e balzane immagini del suo teatro.

Nei riluttanti commenti alla natura della sua poesia teatrale solo qualche volta si lasciava sfuggire qualche obliqua osservazione.

La principale di queste dice che il contrario del coraggio non è la vigliaccheria.

1. Circondato da artisti che avevano esasperato la vita o che si erano svincolati a fatica da sofferti e tortuosi apprendistati, Ferravilla fece mostra di doti comuni: la ragionevolezza, la riservatezza, la pignoleria. Nulla era più ordinato dei quaderni dove annotava le entrate e le uscite sostenute per sé e la compagnia. Del suo passato di ragioniere presso la famiglia che lo aveva adottato, si ricordano inoltre la bella calligrafia, la prudenza nelle imprese ed una timidezza invicibile.

L'unica penombra, appena intravista dai conoscenti e amici, era una cocente malinconia dalla quale ricavava gelidi ragionamenti sulla morte e interminabili e appassionate composizioni musicali al piano dal quale sapeva «trarre effetti strani di abilità, di originalità, di nervosismo»¹. Eccettuate queste umbratili note private che, ricordava Ferdinando Fontana, procuravano un pia-

¹ Achille Bizzoni, «Commedia umana», in Cletto Arrighi (pseud. Carlo Righetti), *Ferravilla. Studio critico-biografico*, Milano, Aliprandi, 1888.