

Luciano Mariti
LA RADICE QUADRATA
DI UN CAPOLAVORO:
RIFLESSIONI SUL «DON GIOVANNI»

Si ha spesso l'impressione che il teatro tenda a esprimersi al quadrato, sia nello spettacolo (che comunica sempre cose diverse rispetto all'enunciato) sia nella sua vita storica (che è sempre in eccesso di valore o di disvalore socioculturale). Impone quindi operazioni critiche che assomigliano all'estrazione della radice quadrata.

Una delle radici quadrate che si possono estrarre dal *Don Giovanni*, come da altri capolavori della scena seicentesca, è un valore performativo che deriva dalla condizione dell'attore.

Pagine e pagine sono state scritte sul *Don Giovanni*. Pagine anche memorabili, ma nella maggior parte dedicate al testo o allo spettacolo, frutto di un punto di vista quasi esclusivo che è quello del lettore o dello spettatore.

Il teatro, però, non si definisce soltanto attraverso la facciata esteriore e apparentemente oggettiva dei testi e degli spettacoli. Il teatro vive anche di una sua storia interna, storia di insuccessi e di trionfi, di battaglie con cui gli uomini di teatro ne difesero o ne promossero il valore.

Se per gli spettatori il *Don Giovanni* resta un testo o uno spettacolo, per gli uomini di teatro non fu solo un «pezzo» del repertorio con cui accrescere fama e ricchezza. Gli attori, come il comico dell'arte Giovan Battista Andreini e Molière, che nel Seicento tornarono a recitare e a riscrivere il *Burlador* (già trasformato e diffuso in Italia dalle compagnie spagnole prima che Tirso de Molina lo pubblicasse nel 1630¹), non lo fecero per replicare quello che già sapeva-

¹ Già prima della pubblicazione, il *Burlador* era stato rappresentato a Napoli nel 1625 (dal 22 ottobre al 22 dicembre) dalla compagnia di Pedro Osorio e Gregorio Laredo detta degli «Autores» e poi nel 1636 da quella di Roque de Figueroa, cui si deve la prima rappresentazione spagnola. Cfr. Ulisse Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962, p. 106; e il

no, ma per conoscere quello che stavano facendo, per alimentare il loro sapere.

Quando i due grandi attori drammaturghi incontrano questo dramma bastardo e de-genere che è il *Don Giovanni* sono ambedue impegnati a difendere e promuovere i diritti del teatro professionale in un processo contro i comici che infiamma tutta l'Europa. Molière col suo *Dom Juan ou le Festin de Pierre* rappresentato il 15 febbraio del 1665, immediatamente sospeso e pubblicato con tagli nel 1682², deve difendersi dalle aggressioni brutali provocate dallo scandalo e dal divieto del *Tartuffe*. Uno scandalo assoluto – Bossuet lo riteneva ancora un affronto più di venti anni dopo – che aveva svelato come l'ipocrisia fosse la madre di tutte le retoriche.

Il comico dell'arte Giovan Battista Andreini, prima di scrivere nel 1651 l'ultima sua impresa drammaturgica, il mastodontico *Nuovo risarcito Convitato di Pietra*³, aveva passato una vita a comporre libri

«Corriere di Napoli» del 9 agosto 1941. Occorre ricordare che l'attribuzione a Tirso de Molina è un problema non ancora definitivamente risolto. È in discussione il rapporto di interdipendenza tra *El burlador* e *¿Tan largo me lo fiáis?*, testo abbreviato che ci è giunto in una *suelta*, senza editore e data, attribuito a Calderón e che, per alcuni studiosi, sarebbe redazione posteriore, mentre per altri anteriore, al *Burlador*. Si è anche supposta l'esistenza di un testo primitivo perduto. Ultimamente la paternità del *Burlador* è stata assegnata ad Andrés de Claramonte, capocomico sivigliano (Andrés de Claramonte, *El burlador de Sevilla*, ed. critica di Alfredo Rodríguez López-Vásquez, Kassel, Reichenberger, 1987) e al riguardo cfr. Alfredo Rodríguez López-Vásquez e L. Vásquez, *El Burlador de Sevilla: Tirso o Claramonte?*, in *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III (*Siglo de Oro: Barroco*), Barcelona, edición crítica, 1992, pp. 460-470.

Su questi problemi cfr. Maria Grazia Profeti, *Nota introduttiva*, in *Teatro del «Siglo de Oro»*. Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, a cura di Mario Socrate, Maria Grazia Profeti, Carmelo Samonà, Milano, Garzanti, 1991, pp. 365-373; Laura Dolfi, *Introduzione* a Tirso de Molina, *L'Ingannatore di Siviglia e il Convitato di pietra*, Torino, Einaudi, 1998, pp. V-XXXIII, nn. 2 e 64.

² Come è noto, Molière, all'indomani della prima, sopprime la scena del povero (III, 2), ma la pièce è sospesa. Si suppone che si tratti di una interdizione di Luigi XIV che tuttavia non fa mancare la sua protezione (nell'agosto dello stesso anno la compagnia che ormai si chiama «Troupe du Roi au Palais-Royal» ottiene una «gratification annuelle de six mille livres»). Lo spettacolo aveva immediatamente suscitato aspre polemiche innescate, già in aprile, dal violento pamphlet dell'avvocato Rochemont (*Observation sur une comédie de Molière intitulée le Festin de Pierre*).

³ Cfr. L'edizione critica si può leggere in Silvia Carandini, Luciano Mariti, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. «Il nuovo risarcito Convitato di pietra» di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003. Rimando a questo volume per più ampi approfondimenti sull'Andreini nonché su notizie e temi critici che qui vado accennando.

in difesa della professione. La sua presenza a Parigi, dove nella prima metà degli anni Venti pubblica trattati e pièce, aveva orientato l'impostazione del dibattito apologetico sull'attore, secondo modalità che si ritroveranno in Rotrou e Corneille. Avvocato dei comici, si era spinto a scrivere il *Teatro Celeste*⁴, un libricino di ventuno sonetti in cui ritraeva, come in una foto di gruppo, gli attori santi e martiri, con in primo piano san Genesio, l'attore pagano che si converte mentre sta recitando (fingendo per derisione il battesimo di un cristiano) di fronte all'imperatore Diocleziano. È un testo al quadrato che però dice come la recita sia santificatrice non tanto o non solo in virtù della Grazia divina, ma in virtù della grazia performativa. Il testo celebra conversioni e santità di attori; ma insieme afferma la potenzialità della recitazione che può produrre un processo di trasformazione interiore sia per gli attori sia per gli spettatori. La scena è appunto il luogo in cui l'uomo rinasce: «Rogo ove l'Huom Fenice nasce».

Andreini si permette di porre il problema del *valore* dell'azione performativa, un valore riconosciuto dalla cultura cattolica, ma forse ritenuto pericolosamente alternativo a più nobili discipline di governo dello spirito e della mente.

È tuttavia evidente che l'elogio dell'attore di Andreini sconta un inevitabile appello alla metafisica. Fatto santo, tolto alla sua consistenza e alla sua realtà, l'attore si proietta troppo oltre per poter esser riconosciuto come attore.

Meno astratti saranno invece gli interventi metateatrali con cui si cercherà di far passare il valore performativo per una via più accettabile e dilettevole; cioè mettendolo in scena. Si pensi all'*Illusion comique* di Corneille, l'elogio più bello del teatro, e a un buon numero di quel centinaio di metadrammi che vengono pubblicati tra Italia e Francia per tutto il Seicento.

L'interesse dei metadrammi (i più prestigiosi sono ancora dedicati alla vecchia citata storia di san Genesio) focalizza sulla forte presenza dell'attore e del teatro mai pienamente legittimata. Tuttavia, anche il metateatro cade spesso in una inevitabile metafisica: presen-

⁴ Giovan Battista Andreini, *Teatro celeste. Nel quale si rappresenta come la divina bontà habbia chiamato al grado di Beatitudine, e di Santità Comici Penitenti, e Martiri; con un poetico Esordio a' Scenici Professori di far l'Arte virtuosamente, per lasciar in terra non solo nome famoso; ma per non chiudersi viziosamente la via, che ne conduce al Paradiso*, Parigi, per Nicolao Callemont [1625]. Cfr. al riguardo la bella *Introduzione* di Marco Lombardi a *Il San Genesio di Rotrou a Bologna. Visioni del teatro celeste*, a cura dello stesso, Firenze, Alinea Editrice, 2003, pp. 7-50.

tando uomini che sono attori e che poi, senza cessare d'essere attori, si fanno spettatori di altri attori, sotto lo sguardo di un pubblico vero – tende a proiettare lo smascheramento interno alla doppia pièce sul rapporto fra Uomini e Attori. Un'elevazione dunque al quadrato del rapporto fra teatro e Teatro del mondo.

Inoltre il metateatro, proprio per la sua natura di congegno scenico (che si direbbe fatto apposta per far sentire «finti» anche gli spettatori), rese fin troppo congegnata, scoperta e frontale l'apologia dell'attore e del teatro.

Saranno invece i grandi attori drammaturghi a trovare (per forza di una contingenza storica che impose di difendere la professione) un altro modo molto più sottile per far passare il valore sociologico e antropologico dell'attore: lo iniettarono nello spettacolo, lo consunziarono al dramma.

È quello che accade con il *Don Giovanni* seicentesco: con i *Convitati* dei comici dell'arte, di Andreini e con il *Dom Juan* di Molière.

Non sembra forse Don Giovanni una specie di attore, non sembrano forse Don Giovanni e Tartufo attori che recitano ambedue la simulazione? Così come Amleto recita la sua finta pazzia?

I comici drammaturghi capirono che l'eroe libertino si portava dietro un'ombra – l'ombra dell'attore – pronta a scivolare impalpabilmente nell'animo dello spettatore.

Perciò lo tennero in vita e lo usarono.

Con Andreini Don Giovanni diventa un Anticristo che, recitando la simulazione, sfida il Cielo. Con Molière la sfida al Cielo si trasforma più concretamente in sfida alla falsa morale e all'ipocrisia della società: Dom Juan recitando la simulazione può permettersi di diventare Tartufo, di indossare un ruolo e una *tartufferie* in cui possono specchiarsi cortigiani convertiti, miscredenti e gente comune.

Il dramma del *Convitato di Pietra* sembra in effetti essere congegnato per attivare la recita delle simulazioni⁵, per misurare la disponibilità della realtà a lasciarsi contaminare dalla finzione. Tutti sembrano costretti a recitare una parte, a esporre il loro modo di rappresentarsi. In un'opera che è il teatro dei teatri, tutti recitano le retori-

⁵ Come ha scritto, in pagine stimolanti, Cesare Garboli, riferendosi al personaggio di Molière, la recitazione di *Dom Juan* è «quantistica»: recita a tratti, per intermittenze, entra ed esce dalla finzione, mentre gli altri recitano servilmente e meccanicamente la parte loro assegnata dalle istituzioni (Cesare Garboli, *Come recita Don Giovanni*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, vol. II, 1983, pp. 284-308).

che del teatro: le donne il loro melodramma, i servi la loro commedia, e perfino il Cielo può recitare la sua tragedia tramite il proprio intermediario, un Commendatore killer armato di una mano fredda come i marmi delle chiese e bianca come quella dei morti.

Tutti recitano, tutti servono il ruolo che è stato loro assegnato. Ma tutti recitano in vista di un risultato: un matrimonio, un salario, la redenzione dal peccato. Come attori si muovono entro un percorso previsto e prevedibile e danno l'impressione di figure seriali e un po' false, perché la recitazione che conosce il risultato soffoca la libertà dell'attore. Recitando la simulazione, assumendo come propri i valori (dei devoti e degli innamorati, dei poveri e dei nobili), Don Giovanni può misurarne il grado di falsità; può modificare il rapporto coatto tra dire e fare, fra la promessa e il mantenimento.

Non è difficile constatare come, in ogni azione, riesca ad attirare l'attenzione sulla recitazione. Costringe a vedere tutto *sub specie theatri*, ma sempre mostrando di non appartenere troppo alla finzione, perché se tutto è artificio, tutto è falso.

Di fronte a tanti cattivi attori, Don Giovanni appare un vero attore, un attore efficace, quasi un'idealità d'attore. Intanto mostra di recitare. Ostenta tutti i trucchi della recitazione convenzionale (travestimento, virtuosismo verbale, doppiezza di comportamento ecc.) tentando di far dimenticare che sta recitando. Sa utilizzare ricette sperimentate per entrare con arte nell'animo degli altri e uscirne in immagine.

Quando è attore convenzionale, la sua recitazione è scoperta e odora di inganno o di burla, ma, quando si fa veicolo di un impulso, le azioni fisiche e i movimenti del suo organismo affettivo e mentale si corrispondono con simultanea immediatezza. Espone, così, anche una coscienza vissuta nel farsi stesso dell'azione, non infagottata in una falsa coscienza. Che è poi un'ideale possibilità dell'esistenza, irraggiungibile ma perciò trainante, dietro cui ammicca misteriosamente l'attore.

Don Giovanni – ha scritto Macchia – è una delle espressioni più autentiche dell'attore «et comme tous le plus grands acteurs, il parvient à semer la confusion»⁶. Per Francisco Rico «diabolica, in ogni caso, è la sapienza teatrale del Beffatore»⁷. Per Cesare Garboli, Don

⁶ Giovanni Macchia, *Don Juan. Métamorphose et immobilité*, «Théâtre en Europe», 16, febbraio 1988, p. 5.

⁷ Francisco Rico, *Biblioteca spagnola. Dal Cantare del Cid al Beffatore di Siviglia*, Torino, Einaudi, 1994, p. 252.

Giovanni è un attore che deve scappare e ha bisogno delle apparenze del teatro per nascondersi.

Don Giovanni-attore non è una pura metafora. Se si cancella quell'ombra d'attore, di Don Giovanni resta la dimensione per niente originale del *burlador* o dell'orco erotico.

Lavorato dagli attori subì l'ossessione degli attori, soprattutto di quegli attori che combatterono per difendere la condizione dell'attore e affermarne i diritti. Perciò Molière lo scelse dopo lo scandalo assoluto del *Tartuffe* per continuare a dimostrare come l'ipocrisia sia la madre non solo di tutte le retoriche, ma anche di tutti i finti teatri. E Andreini elesse il suo *Nuovo risarcito Convitato di pietra* a testamento della propria attività. Un testamento scritto a settantotto anni, tre anni prima della morte e l'anno prima di mettere le mani, nel 1652, all'ultima versione della *Santa Maria Maddalena*. Un dramma, questo, ricco di una particolare sensualità, che mostrava in trasparenza, sotto l'immagine della donna lasciva e «pentita di vagabonda vita», il volto santificabile della donna attrice, la «recitante» di cui è «spettator l'Angelo e Dio», l'Attrice di Dio⁸.

Il *Don Giovanni* costituì per i comici un'inesauribile fonte di guadagno (con un solo dramma si vendeva la commedia, la pastorale, la tragedia e la tragicommedia), ma fu anche per gli attori quello che per i pittori è un manichino per lo studio dell'anatomia. Quel dramma mise i comici nella condizione di sperimentare il potere stesso del teatro e quindi onorare, di fronte alla malafede, il diritto a esistere della professione teatrale, il diritto di occupare una postazione – un luogo di pubblica solitudine – da cui fare scandalo. Fu la sperimentazione di come dal teatro, dall'esigua fessura che divide

⁸ *La Maddalena lasciva e penitente, azione drammatica, e divota in Milano rappresentata*, Milano, Malatesta [1652]. L'attenzione a questo soggetto è ricorrente in Andreini: dal poema in tre canti e in ottave del 1610, *La Maddalena*, a *La Maddalena, sacra rappresentazione* del 1617, a *Le Lagrime* «divoto componimento» del 1643. Sulle due stesure teatrali comparate al poema, cfr. Silvia Fabrizio-Costa, *Les pleurs et la grâce: «La Maddalena» de Giovan Battista Andreini*, in *Théâtre en Toscane. La comédie (XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècle)*, a cura di Michel Plaisance, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, pp. 113-156; Id., *Notes sur une mise en spectacle de la sainteté par un «comico dell'arte»: G.B. Andreini et «La Maddalena lasciva e penitente» (1652)*, «Chroniques Italiennes», IV, 1988, 1-2 (13-14), pp. 71-86. Sulla *Maddalena* del 1652, analizzata nel contesto della drammaturgia sacra, vedi Annamaria Cascetta e *La «spiritual tragedia» e l'«azione devota». Gli ambienti e le forme*, in *La scena della Gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta, Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 184-198.

realtà e immaginario, si potesse osservare quanto falso spettacolo in nome degli interessi del Cielo veniva barattato come reale e saggiare la resistenza della realtà al teatro.

In questo senso il *Don Giovanni* promise molto agli attori e permise molto a Molière.

Al riguardo si veda (qui allegato) un documento poco noto e solo recentemente ritrovato sullo scandalo del *Dom Juan* che perdura alla fine degli anni Settanta. Mi riferisco a un *Jugement sur la comédie du «Festin de pierre»* del 13 dicembre 1678, emanato dalla Facoltà di Teologia della Sorbona che si pronuncia negativamente sulla legittimità della rappresentazione di una troupe di provincia.

I teologi accusano l'opera di ateismo, un ateismo, dicono, appena mascherato dalla presenza di un servo che prende le parti della religione in maniera così buffa e impertinente da trasformare la devozione in derisione. Negano la confessione e la comunione agli attori che hanno interpretato e che in futuro dovessero interpretare il dramma. I comici si difendono con argomenti concreti dichiarando (informazione preziosa) che lo spettacolo si rappresenta a Parigi e perfino a Roma, e che guadagnano molto. Si difendono come Sganarello («mes gages, mes gages, mes gages») ma alla fine vengono paradossalmente trattati come Don Giovanni: invitati a pentirsi in tempo ché forse potranno ricevere il sacramento in punto di morte. Lo spettacolo sarà vietato, ma oggi, a distanza, resta lo spettacolo comiccissimo del Potere, a confronto del quale il teatro assume l'aria del topo che la sa più lunga del gatto.

Per la mentalità politica e teocratica il *Don Giovanni* fu insomma peggio di un attacco diretto proprio perché condotto attraverso il teatro la cui satanica ambiguità trasforma sempre ogni certezza in enigma. Ma per il nuovo teatro professionale fu il modo per sperimentare e riconoscere la propria saggezza, la propria capacità di porsi nel fuoco della contraddizione.

Forse anche a questo aspetto pensava Goldoni quando parlò dello straordinario successo del *Don Giovanni* come dovuto a un patto dei comici col demonio.

Tornando alla radice quadrata, ho l'impressione che non solo il *Don Giovanni*, ma anche molti altri capolavori del gran teatro del Seicento mostrino i segni di un sottile teatro nel teatro, o, per meglio dire, teatro *del* teatro: formule – inadeguate – con cui intendo non tanto e non solo la riflessività del teatro su se stesso o un procedimento di *mise en abyme*, quanto piuttosto il modo in cui il teatro difende i propri *valori* sottendendo o mostrando nell'*opera* la propria

operatività. Spesso è questa forma scenica che esalta se stessa la radice quadrata che distingue le opere piatte dai capolavori.

Si potrebbe osservare agevolmente, come è stato fatto, come in essi si avverta la presenza indiretta dell'attore e della condizione del teatro: penso a molta parte della drammaturgia spagnola (su tutte *La vida es Sueño* che elegge il teatro a equivalente del sogno), a certe opere di Corneille (*Médée*, *Britannicus*) o alla *Phèdre* di Racine in cui la Tragedia è allegorizzata. O, ancora, all'*Amleto*, una tradizionale tragedia di vendetta sconvolta dall'immissione di teatro e di una finta follia che è un equivalente del teatro; con un protagonista che, come Don Giovanni, ha il teatro nel sangue, che difende gli attori, i soli che gli procurino gioia, e che trova la sua verità nel definirsi attraverso un corpo d'attore, sapientemente doppio e beffardamente burlesco.

Gli esempi potrebbero continuare. Se ci si abitua allo sguardo anamorfico e allegorico della mentalità barocca, è possibile evocare non pochi di questi fantasmi teatrali.

Ma emerge, allora, un altro interrogativo: come mai in molti capolavori del Seicento (da *Don Giovanni* a *Tartuffe* ad *Amleto*) c'è uno, al centro, che finge e gli altri che recitano? Uno che ci fa capire come alla verità si arrivi recitando la finzione, crepando la finzione? Perché i capolavori di questa drammaturgia, direttamente o indirettamente, velatamente o apertamente, «esprimono teatro»?

Si potrebbe sostenere che non ci sia mai vero teatro senza teatralità o coscienza della teatralità. Ma l'affermazione rischia fortemente la tautologia.

Più semplicemente, è che il teatro di professione stenta a essere riconosciuto nel sistema culturale e sociale, cerca di affermarsi e difendersi e quindi comunica questa tensione *iniettandola* nel dramma o prediligendo drammi in cui essa possa rivelarsi. La grande drammaturgia europea del Seicento (in cui è compresa, ovviamente, quella della Commedia dell'arte) è, infatti, una drammaturgia fatta da uomini di teatro o da attori che hanno lottato per accreditare la loro professione.

Mai come in questa epoca, il teatro si guarda, si mette in discussione, si discolpa, si difende, cerca il suo valore. Allora i più grandi capolavori del teatro sono forse tali perché in essi respira la coscienza della condizione del teatro. Quella coscienza in base alla quale il teatro può, a modo suo, farsi termine di confronto col mondo, può cioè concretamente saggiare l'adattabilità e la resistenza della realtà a se stesso.

«*Jugement sur la comédie du “Festin de pierre”*»

Il documento che presentiamo, dal titolo *Jugement sur la comédie du «Festin de pierre»*, venne emanato il 13 dicembre 1678 dalla Facoltà di Teologia della Sorbona. Ne sono autori «Messieurs De Lamet et Fromageau, Docteurs de la Maison et Société de Sorbonne» e figura nel primo tomo (col. 805-812) del *Dictionnaire des cas de conscience décidés suivant les principes de la morale, les usages de la discipline ecclésiastique, l'autorité des conciles et des canonistes, et la jurisprudence du royaume*, Paris, Coignard et Guerin, 1733. Il *Jugement* chiude un ampio discorso del *Dictionnaire* dedicato a una storia sommaria e ad alcuni casi relativi alle controversie religiose suscitate dal teatro.

Ne ha dato notizia Claude Bourqui (vd. <http://www.donjuan.org>) ed è stato presentato ufficialmente nel Convegno su «Molière» tenutosi a Pézenas nel 2003.

Il *Jugement*, che si pronuncia negativamente sulla legittimità di una rappresentazione da parte di una compagnia di provincia, è particolarmente interessante per capire la fortuna e la ricezione del *Dom Juan* di Molière nel 1678. Specialmente se si considera che lo spettacolo, interdetto nel 1665, anno della prima, non era stato mai più ripreso né pubblicato da Molière nonostante ne avesse poi ottenuto il «privilegio». Il testo a stampa compare nel 1682, censurato a sua volta dall'editore e dalla polizia prima che nel 1683 un'edizione di Amsterdam ne dia una versione oggi ritenuta la più fedele a quella della prima rappresentazione. Nel 1677 il *Dom Juan* era stato messo in scena, ma edulcorato e snaturato, nell'adattamento in versi di Thomas Corneille.

JUGEMENT SUR LA COMÉDIE DU «FESTIN DE PIERRE»

I. *Il n'est pas permis de représenter la Comédie qui a pour titre Le Festin de Pierre, ni d'en voir la représentation.*

II. *Tous les Pères et beaucoup de Conciles ont condamné la Comédie et les spectacles. La Tradition n'a jamais varié sur cet article.*

III. *Le Rituel de Paris défend de donner les Sacrements aux Comédiens, à moins qu'ils ne renoncent à cette Profession.*

IV. *L'exemple de ceux qui permettent la Comédie est un abus qui ne sau-*

rait rendre licite et innocent ce qui est mauvais et condamné de tous temps par l'Eglise.

DEMANDE

On supplie Messieurs les Docteurs de décider les questions suivantes.

1° Peut-on admettre aux Sacrements une Troupe de Comédiens qui représentent et qui sont dans la disposition de représenter à l'avenir la Comédie qui a pour titre *Le Festin de Pierre*, sous prétexte que les Princes qui les ont à leurs gages veulent qu'elle soit représentée devant eux?

Cette Comédie est très pernicieuse et pleine d'impiété; car non seulement elle représente les vices les plus horribles, mais elle apprend à les commettre.

Celui qui y fait le personnage d'Athée s'y moque de Dieu ouvertement, et son fripon de valet qui fait semblant de prendre le parti de la Religion et de défendre la vertu, s'en acquitte d'une manière si impertinente et si badine, que tous ses discours font une nouvelle dérision.

Le sujet de cette Comédie, et la manière dont il est traité, sont détestables.

Il est vrai que l'Athée y est puni à la fin, mais le but de l'auteur est de réjouir les spectateurs, comme il le déclare dans sa Préface, et non de leur inspirer une véritable horreur de l'impiété et du crime.

2° Ces Comédiens ayant été avertis par les Confesseurs qu'ils ne devaient pas jouer cette Comédie, l'absolution même ayant été refusée à une des femmes qui monte avec eux sur le Théâtre, ils s'en sont plaints à leurs maîtres, et ils en ont fait des railleries publiques. Quelques-uns s'excusent sur les ordres qu'ils ont de la représenter. On demande donc si on doit leur refuser l'absolution à tous jusqu'à ce qu'ils se corrigent, et promettent non seulement de faire leurs efforts pour ne la plus jouer, mais jusqu'à ce qu'ils l'aient obtenu de leurs Maîtres: mais s'ils promettaient seulement de leur en parler, et de faire tout ce qui dépend d'eux pour s'en abstenir, leur pourrait-on donner l'absolution?

3° Leurs Confesseurs ordinaires n'ayant point d'égard à ces promesses qui presque toujours n'aboutissent à rien, ont exigé qu'avant de leur donner l'absolution ils se fissent donner par leurs Maîtres une parole positive de ne les plus obliger à représenter cette Comédie. Mais d'autres Confesseurs sans avoir égard aux raisons ci-dessus alléguées, peuvent-ils les absoudre, sous prétexte qu'on la joue à Paris, à Rome, et ailleurs?

4° Un Evêque, un Vicaire Apostolique, peut-il malgré tout ce qu'on vient de dire, recevoir aux Sacrements ces Comédiens, ou ordonner aux Confesseurs de les y admettre? ne condamnerait-il pas par cette conduite celle des Confesseurs qui les en ont exclus, et ne ferait-il pas aux Comédiens une espèce de réparation de l'affront dont ils se plaignent?

5° On demande si ces Comédiens peuvent s'engager au service d'un Prince hérétique par avarice ou par ambition, quoiqu'ils y passent plusieurs mois sans faire aucun exercice de la Religion Catholique, sans y recevoir les Sacrements, sinon en péril de mort, et sans entendre la Messe que rarement et en cachette?

REPONSE

Les Docteurs en Théologie de Paris qui ont vu l'exposé ci-dessus, sont d'avis qu'on ne peut accorder les sacrements à ceux qui jouent, ou qui font jouer la Comédie intitulée *Le Festin de Pierre*, ils les en croient indignes, comme gens qui servent à entretenir le crime; car ç'a toujours été une doctrine constante dans l'Eglise, que nul Chrétien ne peut ni représenter, ni même assister comme simple spectateur à la représentation des Pièces de Théâtre qui sont remplies d'intrigues amoureuses et d'impiété. C'est ce que Saint Antonin enseigne clairement, *part. 2.tit. 13 c. 7ss.5. Si la pièce renferme*, dit-il, *des choses déshonnêtes et lascives, les Auteurs et les spectateurs pèchent mortellement, parce que c'est prendre plaisir dans les choses déshonnêtes, et s'exposer volontairement à une chose très dangereuse*. Saint Thomas avait déjà dit la même chose, et l'avait appuyée par l'autorité de Saint Jean Chrysostome. Tous les Pères ont expliqué avec tant de force les périls auxquels s'exposent ceux qui vont aux spectacles, qu'il est impossible, quand on cherche sincèrement la vérité, de former le moindre doute sur leur sentiment.

Tertullien en a fait l'unique sujet de son livre des spectacles. Saint Clément d'Alexandrie le suit *l. 3* de son Pédagogue *ch. 12*. Saint Cyprien dans son Epître à Donat, et dans son traité des spectacles. Minutius Félix et Saint Chrysostome en plusieurs endroits, et surtout dans l'Homélie 16. sur Saint Matthieu. Saint Augustin *l. 3* de ses Confessions, et *l. 2* du Symbole adressé aux Catéchumènes. Saint Grégoire de Naziance dans son Poème à Nicobule. En un mot, il n'y a pas un Père qui n'ait cru et enseigné la même chose. De sorte qu'on ne saurait trop s'étonner qu'il se trouve dans notre siècle des Auteurs qui osent s'élever contre une tradition si ancienne, si constante et si uniforme, et qui entreprennent d'affaiblir une doctrine si bien établie, par de petites distinctions aussi faibles que ridicules. Mais il ne sera pas inutile de choisir entre tous les passages des Saints Pères quelques endroits qui expliquent clairement et en termes forts les périls où s'exposent ceux qui fréquentent les Théâtres. En voici un tiré de l'Epître de Saint Cyprien à Donat: *C'est là*, dit-

il, qu'on apprend les adultères en les voyant représenter, et que par la contagion d'un mal publiquement autorisé une Dame qui était chaste quand elle est entrée au spectacle, en revient impudique et corrompue; car combien le geste et l'action du comédien sont-ils capables de souiller le cœur, d'inspirer la débauche, de nourrir les vices et le libertinage? y a-t-il rien qu'une vue si dangereuse ne puisse émouvoir; les sens, les passions, la vertu même des plus forts s'y trouvent ébranlées, et souvent renversées? Le même Saint Cyprien ajoute dans son livre des spectacles: *Que peut faire un vrai fidèle dans ces tristes occasions, lui à qui il n'est pas même permis de souffrir les mauvaises pensées? comment peut-il prendre plaisir à voir les impuretés du Théâtre? est-ce afin qu'en y perdant la pudeur, il devienne plus hardi pour commettre le crime dont il voit avec plaisir l'image et la représentation?* Lactance s'explique en mêmes termes dans son livre du véritable culte: *Que dirai-je des Comédiens, dont la profession est de corrompre les mœurs, qui apprennent aux hommes à commettre les adultères qu'ils représentent? en quelle situation peut être une vierge ou un jeune homme qui voient tout un peuple ardent et attentif à regarder sans pudeur des actions si infâmes? n'y apprennent-ils pas ce qu'ils devraient toujours ignorer? n'est-ce pas là que s'allume une passion que la vue et les regards enflamment de plus en plus; car chacun y voit de quoi il est capable, chacun approuve et désire de faire ce qu'il voit devant les yeux, il n'y a personne qui ne sorte de là tout en feu; je n'en excepte ni les enfants à qui on ne devrait pas donner ces leçons prématurées, ni les vieillards que la seule bienséance devrait détourner de semblables désordres.*

Ajoutons à ces autorités celle du troisième Concile de Milan dans la quatrième partie des Actes de l'Eglise de Milan page 485, qui s'exprime en ces termes: *Que le prédicateur ne cesse de reprendre ces assemblées qui servent d'amorce aux péchés publics, et que les hommes accoutumés au mal comptent pour rien; qu'il tâche d'en inspirer la plus grande horreur; qu'il fasse voir combien Dieu y est offensé, combien de maux, de calamités publiques, et de dommages ils attirent sur les Royaumes; qu'il témoigne en toute occasion combien on doit détester les spectacles, les Comédies, les jeux publics qui tirent leur origine des païens, et qui sont entièrement opposés à l'Evangile et aux règles de la discipline chrétienne; qu'il représente souvent les châtimens publics que ces désordres attirent sur le peuple chrétien; et pour fortifier les fidèles dans une doctrine si importante, qu'il emploie l'autorité très respectable des Pères, tels que sont Tertullien, Saint Cyprien, Salvien, Saint Chrysostome.* Le Concile a ajouté: *Le Prédicateur fera voir que les Comédies et les autres spectacles sont la source de presque tous les désordres qui déshonorent le Christianisme; il fera voir combien ils y sont contraires, combien ils sont conformes aux maximes des Païens, et avec combien de ruse et d'artifice le démon les a inventés; ce qui suffit pour montrer qu'on les doit entièrement exterminer.*

Sur ces règles si saintement établies pour l'utilité des Chrétiens, par la tradition de tous les siècles, il est aisé de voir quel jugement on doit faire de

la Comédie qui a pour titre *Le Festin de Pierre*; comme il n'y en a point qui soit plus remplie d'obscénité, d'impureté et d'impiété, on peut dire qu'elle porte sur le front sa condamnation. La Religion y est partout insultée, quoiqu'on y introduise pour la défendre un misérable Valet, qui détruit par ses fades plaisanteries tout ce qu'il dit en sa faveur, afin de répandre un ridicule sur les choses les plus saintes. Cette Pièce ne saurait donc être trop censurée, et il est indubitable qu'on ne peut sans un très grand péché jouer en public pour divertir les spectateurs une Pièce qui afflige tous ceux qui ont de la piété et qui aiment Dieu. Disons donc avec Tertullien au liv. des spectacles, ch. 16. *Si nous devons détester l'impudicité, comment nous serait-il permis d'entendre des discours qu'il ne nous est pas permis de répéter?* car Saint Paul défend jusqu'aux bouffonneries et aux paroles inutiles. Comment serait-il permis de voir ce qu'il n'est pas permis de faire? nous trouvons donc l'interdiction du Théâtre dans celle de l'impudicité. Ajoutons, dans le cas dont il s'agit, dans l'interdiction de l'impiété de cette Pièce, qui semble n'avoir été composée que pour déshonorer la Religion.

Ainsi les Confesseurs qui se souvenant qu'ils sont les dispensateurs des Mystères de Dieu, ont refusé l'absolution, ont très bien fait, puisqu'ils ont suivi les règles de l'Eglise, qui n'admet point à la participation de ses Sacraments les gens de cette Profession, comme on le voit dans le corps du Droit Canon, chap. *Pro dilectione, distinct. 2.* L'Eglise ne leur accorde pas même cette grâce à l'heure de la mort, à moins qu'ils ne fussent convertis, et ne promissent de ne plus remonter sur le Théâtre, comme on peut le voir dans le chap. *Scenicis* au même endroit.

Les Comédiens ne sont pas justifiés en disant que cette comédie se joue à Paris et à Rome; comme si on ne savait pas que l'Eglise condamne bien des choses qui se font publiquement par un usage, ou plutôt par un abus qu'elle ne saurait empêcher: comme si de semblables abus pouvaient changer la loi de Dieu, et rendre innocent et licite ce qui est mauvais de sa nature. Toute l'antiquité a condamné les Théâtres et les spectacles, les Conciles des derniers siècles les ont pareillement condamnés. Ils commandent aux Prédicateurs d'enseigner aux peuples que ces divertissements sont de l'invention du diable, et qu'on les doit entièrement exterminer et proscrire du Christianisme; ils s'appuient sur l'autorité des Pères qui les ont combattus, il n'y a personne qui ne voie clairement la conformité des derniers temps avec les premiers. Il est donc indubitable que ces sortes de Comédies étant mauvaises, ne sauraient être représentées sans péché, et qu'il n'y ait point d'autorité qui puisse justifier devant Dieu ce que toute la tradition condamne, parce qu'il n'y a point en lui acception de personnes, et qu'il pèsera et jugera toutes choses au poids du Sanctuaire.

Mais pour examiner le cas dont il s'agit par ce qui se fait à Paris, il est étonnant que ces Comédiens veuillent s'autoriser par ce qui s'y fait, puisque

dans Paris on ne reçoit aucun Comédien aux Sacrements qu'après avoir quitté sa Profession, comme il est expressément marqué dans le Rituel, où les Comédiens et les autres pécheurs publics sont exclus de la Communion. En voici les paroles: *Tous les fidèles doivent être reçus à la Communion, excepté ceux qu'un empêchement manifeste en rend indignes.* Il en faut donc exclure ceux qui de notoriété publique en sont indignes, c'est-à-dire, ceux qui sont nommément excommuniés ou interdits, ceux qui sont notoirement infâmes, comme les femmes de mauvaise vie, les concubinaires, les *Comédiens*, les usuriers, à moins qu'on ne soit assuré de leur conversion, et qu'ils n'aient réparé publiquement le scandale public qu'ils ont donné. Ceux donc qui consultent, trouvent dans cette règle du Rituel de Paris la conduite qu'ils doivent garder, et de quoi remercier Dieu de la grâce qu'il leur a faite de ne s'être point écartés de la règle de l'Eglise. Qu'ils s'en tiennent à cette règle qui est celle de toute l'Eglise, puisque le Rituel de Paris ne fait qu'exécuter ce qui est dit dans les chapitres que nous avons cités, *Pro dilectione*, et *Scenicis*.

Que ces Confesseurs avertissent sérieusement les Comédiens qui se sont adressés à eux, qu'il n'est pas en leur pouvoir de leur donner les Sacrements, à moins qu'ils ne renoncent entièrement à leur Profession, et aux péchés publics dont ils sont les instruments, pour se délivrer par là de l'infamie publique que le Droit leur inflige. S'ils se plaignent de ce terme d'*infâmes*, les Confesseurs doivent répondre qu'ils ne parlent qu'après l'Eglise qui emploie le même terme dans le chap. *Pro dilectione*, sur quoi la glose dit en parlant des Comédiens, *ces gens là sont infâmes*; et elle ajoute, *qu'ils l'étaient déjà par les anciennes Lois des Romains*, comme on le voit dans Saint Augustin, c 20 de la Cité de Dieu, qui le dit sur l'autorité de Cicéron.

On voit par tout ce qui vient d'être dit, combien est frivole et mauvaise l'excuse que les Comédiens en question apportent pour justifier leur long séjour parmi les hérétiques, où ils sont privés du culte que l'Eglise Catholique rend à Dieu, et qu'elle ordonne de lui rendre les Dimanches et Fêtes; car ils n'allèguent point d'autre raison que leur Profession qu'ils exercent en ce Pays-là, et le gain considérable qu'ils y font: comme si une Profession que l'Eglise réprouve pouvait rendre un tel gain légitime, et excuser devant Dieu le violement qu'ils font du précepte de l'Eglise, qui leur ordonne d'entendre la Messe les jours de Dimanches et Fêtes, sans considérer que volontairement ils se sont jetés dans cette nécessité et qu'il ne tient qu'à eux d'en sortir. Ils ne peuvent donc se disculper qu'après de ceux qui cherchent des excuses à leurs péchés.

Délibéré en Sorbonne le 13. Déc. 1678
G. FROMAGEAU, DE LAMET