

Raimondo Guarino  
IL LEGGIBILE E IL VISIBILE.  
SU UN'EDIZIONE DI «MIRAME»  
DI DESMARETS

Il 14 gennaio del 1641 si inaugurava a Parigi la grande sala teatrale del Palais Cardinal, il palazzo del cardinale Richelieu. Lo spettacolo comprendeva la rappresentazione della tragicommedia *Mirame* di Jean Desmarets. Nello stesso anno fu edito dallo stampatore Henri Le Gras, cui Desmarets aveva ceduto il privilegio già nel 1639, un libro nel formato in folio che stampava il testo del dramma con un corredo illustrativo di sei incisioni di Stefano Della Bella. Nell'incisione del frontespizio, il titolo scritto su un sipario, e inquadrato nella cornice di un arco scenico monumentale, si riferiva all'evento dell'«Ouverture du Theatre de la Grande Salle du Palais Cardinal». Desmarets creò per Richelieu sette testi drammatici tra il 1636 e il 1642. Invecchiato e convertito, ricordava la sua attività di drammaturgo come un omaggio alle volontà del mecenate, protestando la sua «répugnance» per le commedie. Era stato un poeta e romanziere di successo (*Ariane*, *Rosane*) e, nei suoi ultimi decenni, un polemistà impegnato in cause letterarie e religiose (le dispute contro i giansenisti, la questione tra i Moderni e gli Antichi). Nelle storie dei teatri e degli spettacoli, la rappresentazione di *Mirame* del 1641 si ricorda come un episodio determinante nell'introduzione della scenografia italiana a Parigi. Ma resta nella memoria dei fatti notevoli soprattutto per il libro che fu stampato per collocarla nell'universo dei fatti memorabili.

L'edizione di *Mirame* che Catherine Guillot e Colette Scherer hanno curato nel 2010 per le Presses Universitaires de Rennes<sup>1</sup> è, insieme con altri studi recenti sullo spettacolo del 1641 e sulla prima

<sup>1</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Mirame. Tragi-comédie*. Publié avec une Introduction, des notes et des illustrations par Catherine Guillot et Colette Scherer, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

edizione della pièce, il risultato dell'interesse sia metodologico che storiografico per un testo inseparabile dallo spettacolo che lo realizzò e dal libro che lo contiene. La stampa della tragicommedia nell'infolio di Le Gras modellò la memoria letteraria e visiva di un'impresa teatrale. Per questo occuparsi di *Mirame* significa ricostruire i presupposti e il contesto di un episodio fondamentale della stampa del dramma in Francia verso la fine della prima metà del XVII secolo. E l'eccezionalità del libro riflette l'obiettivo spessore del progetto di teatro coinvolto.

Che lo spettacolo fosse pieno di attrazioni e novità per gli occhi degli spettatori parigini invitati all'evento lo leggiamo soprattutto nelle descrizioni della «Gazette» di Théophraste Renaudot e nei *Mémoires* di Michel de Marolles. Marolles menziona le «machines qui faisaient lever le Soleil et la Lune, et paraître la mer en éloignement chargée de vaisseaux». Renaudot osserva la scena prospettica dei «fort délicieux jardins ornez de grottes, de statues, de fontaines et de grands parterres en terrasse sur la mer». Ma anche nella sua descrizione risalta l'«agréable tromperie» del succedersi del giorno e della notte e del giro del sole. Macchine del sole e della luna, sfondo marittimo, prospettiva architettonica del giardino monumentale sono fattori che rimandano all'officina romana del Bernini. L'artefice delle macchine di *Mirame* fu Giovan Maria Mariani, inviato in Francia da Roma con la mediazione di Mazarino, e su indicazione dello stesso Bernini che aveva declinato l'invito. Con Mariani c'erano altri esponenti delle maestranze del teatro dei Barberini. Gli studi sulle migrazioni degli scenotecnici italiani assicurano che le meraviglie dell'evento parigino si rifanno alle macchine e agli effetti sperimentati a Roma nella produzione berniniana<sup>2</sup>.

L'apertura della nuova, grande sala richiedeva l'eccellenza degli artefici scenici come strumento di elevazione simbolica della produzione di spettacoli. Nella dedica a Luigi XIII della pubblicazione del testo è chiara la destinazione del teatro come «un lieu où j'espère que vostre Majesté triomphera souvent, par les vers et par les beaux

<sup>2</sup> Su Giovan Maria Mariani a Parigi, e gli altri artefici reclutati da Mazarino nel 1640-41, cfr. Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 247-250. Sul Mariani al Palais Cardinal, si vedano i documenti in Anne Le Pas de Sécheval, *Le cardinal de Richelieu, le théâtre et les décorateurs italiens: nouveaux documents sur «Mirame» et le ballet de «La Prospérité des Armes de France»*, «Dix-septième siècle», n. 186, 1995, pp. 135-145. Numerosi sono gli studi degli ultimi anni, citati nell'apparato dell'edizione, che si concentrano su questo episodio delle relazioni tra Roma e Parigi.

spectacles que vostre grand Ministre y fera faire pour célébrer vos conquestes». Il *Ballet de la Prospérité des Armes de France* era stato realizzato il 7 febbraio, tra la rappresentazione e la stampa della tragicommedia.

Da un certo punto di vista, l'eccezionalità del libro, che risiede nel suo formato in folio e nelle illustrazioni (un'incisione per il frontespizio e una per ciascuno dei cinque atti), è un effetto e un riflesso della novità e dell'eccezionalità dello spettacolo inaugurale del teatro di Richelieu. Stefano Della Bella era un'altra acquisizione delle aderenze italiane della corte francese. L'arco scenico e il sipario, la prospettiva, il movimento delle macchine che imitavano i corpi celesti e producevano i cambi di luce sono i fattori di un momento determinante dell'importazione della scenotecnica italiana. L'edizione del testo investe un'altra dimensione di questo processo. L'investimento sul libro era uno strumento di elevazione del fatto di spettacolo a un'idea di teatro. L'edizione di *Mirame* è imprescindibile nelle ricostruzioni di una fase oscillante tra importazione della scenografia italiana e imposizione delle regole della drammaturgia neoclassica. La stampa in folio di *Mirame* e la sequenza delle incisioni di Della Bella sono così diventate in questi anni un oggetto di ripetute analisi, all'incrocio tra indagini sulla direttrice Roma-Parigi e ricadute di ricerche e repertori di storia del libro sulla storia del teatro<sup>3</sup>. Ben oltre la ricostruzione di un evento, o la relazione tra un dramma e la sua rappresentazione, è la relazione complessiva della drammaturgia con il libro lo sfondo della letteratura critica recente. Ha scritto Alain Riffaud, a proposito dell'in folio di Le Gras, che «on ne pouvait imaginer meilleure consécration pour les noces du théâtre et du livre»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Catherine Guillot, *Les illustrations du spectacle de «Mirame» de Desmarets (1641) par Stefano Della Bella*, «Revue d'Histoire du Théâtre», vol. LV, fasc. 2, 2003, pp. 149-164; Benoît Bolduc, *Stefano Della Bella, inventeur des gravures des «Nozze degli dèi» et de «Mirame»*, in *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Actes du Colloque (Rome, avril 2008), sous la direction de Marc Bayard, Rome, Académie de France à Rome – Paris, Somogy, 2010, pp. 494-507; Benoît Bolduc, «*Mirame*», fête théâtrale dans un fauteuil?, in *Le texte de théâtre et ses publics*, numero monografico della «Revue d'Histoire du Théâtre», vol. LXII, fasc. 1-2, 2010, pp. 159-172. E si veda anche il «dossier iconographique» di Catherine Guillot in Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet*, textes établis, présentés et annotés par Claire Chaineaux, Paris, Champion, 2005.

<sup>4</sup> Alain Riffaud, *L'aventure éditoriale du théâtre imprimé en France entre 1630 et 1660*, in *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Georges Forestier, Edric Caldicott et Claude Bourqui, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2007, pp. 59-86, cit. a p. 73.

L'importanza qualitativa e quantitativa delle sei tavole testimonia la volontà di coniugare al testo una traccia visiva della realizzazione. Da una parte le incisioni attestano la rilevanza materiale della scena, la prospettiva fissa e i cambi di luce indotti dalle macchine. Dall'altra ispirano la sequenza a una scelta del momento rappresentato orientata verso lo svolgimento drammatico e il tempo della rappresentazione. L'immagine nel testo costruisce per quadri successivi una durata coerente con l'impostazione della scena come ambito dell'azione. L'aderenza alle dimensioni del luogo e del tempo scenico, fissata nella scansione dei momenti raffigurati, è l'elemento che distingue le tavole di *Mirame* dal precedente della sequenza delle incisioni di Michel Lasne per gli atti della *Silvanire* di Mairêt, stampata da Targa nel 1631, precedente che risalta nella trattazione di Riffaud<sup>5</sup>. Il riferimento puntuale all'azione drammatica e l'attenzione al cambiamento della luce, dal giorno alla notte al giorno seguente, e quindi all'artificio che scandiva il tempo della tragicommedia, segnano la presenza dell'incisione nel libro, e indirizzano la stampa verso il dispositivo encomiastico e celebrativo che contempera memoria e risonanza della festa teatrale. La scrittura della tragicommedia ricerca un'unità di luogo che assoggetti le nuove opportunità della scenotecnica. Nell'ampio saggio introduttivo, attento alla letteratura critica su Desmarts e sul mecenatismo di Richelieu, valutando la collocazione di genere e la sostanza compositiva della pièce, le curatrici sostengono che «le genre tragi-comique est en train de s'épuiser. *Mirame* est sur le chemin de la tragédie dont elle n'est séparée que par ses fausses morts et son dénouement heureux. [...] Sur le plan historique, en 1641, *Mirame* arrive à la fin de la période d'expansion de la tragédie des années 1630-1640; elle en annonce intrinséquement la mort»<sup>6</sup>. La direzione verso le regole della tragedia come meccanismo regolatore e moderatore dell'importazione della scenotecnica italiana è un fattore che gli studi hanno riconosciuto come determinante nella simbiosi tra testo e immagine. Siamo agli esordi di un teatro che si volle regolato dalla definizione omogenea di cose eterogenee, la scrittura drammatica e la creazione dello spettacolo. Alcuni episodi ed esperimenti di tale laboriosa convergenza generarono libri.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 62-64; avevo già proposto il confronto nella rapida ricognizione di Raimondo Guarino, *La tragedia e le macchine. «Andromède» di Corneille e Torelli*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 47-48.

<sup>6</sup> Catherine Guillot et Colette Scherer, *Introduction a Jean Desmarts, Mirame*, ed. cit., pp. 19-20.

Grazie alla riproduzione digitale, la stampa di *Mirame* è visibile nel sito «Gallica» della Bibliothèque Nationale de France. Ma bisogna averne toccato un esemplare per capire la sua qualità ibrida, tra il libro di festa e il libro del dramma. Il suo interesse primario supera l'evidente intenzione commemorativa. Bisogna ricondurre l'attenzione per l'in folio illustrato al suo significato di oggetto esemplare dell'influenza dell'ordine dei libri sul territorio del teatro. L'ordine dei libri significava certezza del giudizio, calcolo della verità, misura dei fatti. In questa dimensione si amplifica la relazione duplice con il dramma e lo spettacolo. Oltre l'osservazione dell'oggetto c'è l'indicazione di un fenomeno: il libro come luogo di mediazione tra lettura e visione, confronto che trova nella relazione con il teatro una pietra di paragone, un terreno di elezione e di sperimentazione di un dialogo difficile e necessario.

Il libro che, in omaggio allo spettacolo, ne fissa la traduzione in immagine, insedia l'immagine e il suo momento in una durata superiore che si scandisce e si svolge secondo la lettura del tempo drammatico. Ad apertura di libro, si svelano i contenuti latenti, nella prima incisione, nell'inquadramento del titolo nell'arco scenico. Gli studi sul rapporto tra introduzione del sipario e unità aristoteliche hanno da decenni attratto l'attenzione sulla tavola del frontespizio. Ma l'impostazione del titolo apre ulteriori prospettive. L'apertura del teatro nell'ordine dei libri richiede una specificazione dello spazio. L'inquadramento nell'arco scenico monumentale introduce alla continuità del tempo scenico come alla durata di un mondo separato che contiene il senso della mimesi drammatica. Le incisioni successive esemplificano la coerenza delle scene del testo, e nello stesso tempo ne riflettono la concordanza con la fissità della prospettiva che integra e contempla la continuità delle azioni. La sequenza rappresenta la sintesi della continuità unitaria del tempo nella permanenza del luogo. La continuità nell'unità, la successione nella permanenza sono i requisiti visibili dell'unità dell'azione. La sequenza delle immagini è l'architrave di una lettura orientata, che traduce nel corpo del libro la subordinazione delle macchine alla scena fissa e alla durata continua del decorso drammatico.

Lo spettacolo di *Mirame* è il risultato della scenotecnica di matrice berniniana ed è cronologicamente vicino all'esordio veneziano di Torelli. L'avvento di Torelli a Parigi porterà alla luce il conflitto dei generi, scontando il difficile adattamento dell'opera in musica italiana e il fortunato compromesso delle *pièces à machines*. La sequenza delle incisioni di *Mirame* fissa, in vista della scena normata, l'uso del-

le macchine come misura della durata: vediamo le situazioni immerse nel mutamento di luce che è l'effetto degli artifici. L'ammissione dell'immagine nella lettura è sospesa tra riproduzione della meraviglia e richiamo all'ordine, tra ricchezza e normalizzazione, secondo una dialettica nota agli studi sulla sovrapposizione tra barocco e classicismo. L'apparato è celebrato nelle sue possibilità tecniche, ma raccolto in una concezione unitaria, che nel libro emerge come ordinata interferenza del visibile nell'articolazione delle sequenze drammatiche, come prelievo di momenti riferibili al tempo della rappresentazione.

Una recente analisi di Benoît Bolduc, attribuita la stampa al corpus del libro di festa europeo, ne valuta poi la funzione di complemento al dramma e di «riduzione della festa», di assimilazione tendenziale di lettore e spettatore, identificando i momenti e gli episodi del testo trasportati nelle tavole e ravvisandovi «le seul commentaire de nature didascalique» ai versi di Desmarests<sup>7</sup>. L'integrazione che le tavole provvedono al nodo di scrittura e azione è in questa chiave un complemento della lettura, un testo discontinuo che impone nel raggo della visione frammenti e situazioni della mimesi drammatica.

L'incombere della tragedia, di un fascio di regole e canoni che contraddice progressivamente l'acquisizione dei nuovi strumenti scenici e cerca un luogo neutro e pietrificato, assoggettato all'impero del verso, alle pieghe della rappresentazione nella narrazione e nella retorica dell'ipotiposi, è un fenomeno che ovviamente modifica e condiziona l'insistenza dell'incisione nel dramma stampato. In un saggio remoto ma a suo modo fondativo dell'interesse per l'illustrazione drammatica<sup>8</sup>, scritto quando ancora la storia del libro non aveva illuminato i repertori bibliografici, Raymond Picard ha trattato in termini di contraddizione stilistica la presenza dell'immagine nell'orizzonte libresco della *tragédie classique*. Nel dialogo tra le regole e il sublime, la questione minore dell'illustrazione è il sintomo di questioni radicali nella ricostruzione di un'epoca del teatro, e di quanto quel teatro avesse a che fare con gli occhi della mente. Le «nozze del teatro e del libro» celebrate in questi decenni riguardano un gioco profondo di attrazione e negazione. Le rassegne delle edizioni illustrate ne classificano le soluzioni alternative: tra il frontespizio che

<sup>7</sup> Benoît Bolduc, «*Mirame*», *fête théâtrale dans un fauteuil?*, cit., pp. 160-163.

<sup>8</sup> Raymond Picard, *Racine and Chauveau*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. XIV, 1951, pp. 259-274, poi (in francese) in Idem, *De Racine au Parthénon*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 227-247.

concentra *in limine* il significato essenziale, o, in pochi casi, la serie di tavole che in un solco intermittente accompagna l'articolazione del dramma<sup>9</sup>. Si tratta di un tema che richiede analisi estese e sottili e ricognizioni complete, capaci di localizzare e analizzare i pochi riflessi della scena mutevole; o la restituzione per immagini di ciò che, nell'austerità del luogo tragico, la parola soppianta e sottrae al campo visivo.

Al tempo delle ambizioni di Richelieu, la storia figurata di *Mirame* insedia la presenza dell'immagine nello spessore del libro. E quelle immagini adottano limiti e struttura di un'accezione della scena prospettica, di una tensione all'unità di luogo, di una congruenza di macchine e tempo continuo. L'illusione per cui la visione orientata e selettiva possa trovare riscontro in successivi «momenti dello spettacolo», canalizzando la varietà degli sguardi, si deve all'intersezione con lo svolgimento drammatico. Qui costruisce i suoi consistenti margini l'operazione attiva e forse il prelievo originale dell'incisore. Si tratta evidentemente di un'accensione specifica della lettura, che impone la particolarità del libro di teatro nell'insistenza della figura. Fenomeno le cui diverse soluzioni sono anche l'estensione o la compensazione di diverse convenzioni di genere. L'integrazione del visibile nel leggibile attuata nelle tavole di Della Bella è lo strumento di una tendenziosa elaborazione dell'ottica del teatro nel libro del dramma.

Basta ricorrere alla descrizione di Renaudot<sup>10</sup> per intuire la parzialità della visione dell'azione e dell'apparato affidata all'intelligenza delle illustrazioni. Lo spettacolo non era in realtà limitato alla rappresentazione di *Mirame*. Alla fine della tragicommedia, l'uscita dalle leggi del tempo drammatico giustificava il mutamento scenico e l'infrazione dei limiti dinamici e spaziali dell'invenzione scenografica.

Après la comédie circonscrite par les loix de la poésie dans les bornes de ce jour naturel, les nuages d'une toile abaissée caché rent entièrement le théâtre. Alors trente deux pages vinrent apporter une collation à la Reine, et aussitôt la toile se leva et au lieu de tout ce qui avait esté veu sur le théâ-

<sup>9</sup> Si veda, per il periodo in questione, la sintesi proposta in Catherine Guillot, *L'illustration dans les publications de théâtre de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Le texte de théâtre et ses publics*, cit., pp. 147-158.

<sup>10</sup> Il testo della cronaca della «Gazette» di Renaudot del 19 gennaio del 1641 è riportato in Jean Desmarets, *Théâtre complet*, a cura di Claire Chaineaux, cit., pp. 554-556.

tre, y parut une grande salle en perspective, dorée et enrichie des plus magnifiques ornements, éclairée de seize chandeliers de cristal. Au fond de laquelle estoit un throne pour la Reine [...].

Da queste righe traspaiono la rottura della funzione drammatica della scena «circoscritta dalle leggi della poesia», la restituzione al respiro dello spazio e del tempo festivo, le limitazioni e le eccezioni del mutamento scenico. Elementi che sono decisivi nella normalizzazione neoclassica della scenotecnica italiana, poi nella sua destinazione alla riserva dei generi eterodossi. Un sipario di nuvole libera la portata della visione teatrale dai confini del «jour naturel», tracciati dagli artifici del sole e della luna. E annuncia la violazione del diaframma tra la scena e la sala, movimento usuale nello spettacolo di corte, neutralizzato dalla separazione della mimesi drammatica. La scena mutata, con una traduzione moderata dei paradossi speculari e mimetici degli spettacoli berniniani, diventava un prolungamento prospettico della sala.

Altri riflessi in immagini della prima stagione del Palais Cardinal superano la cornice dell'arco scenico, e si aprono all'emisfero del pubblico. L'arco scenico e un impianto prospettico che richiama l'ambientazione di un giardino sono inseriti nella raffigurazione della sala del Palais Cardinal nell'incisione *Le soir* (Bibliothèque Nationale, Département des Estampes), appartenente a un ciclo sulla giornata di Louis XIII e riferita a Jean de Saint-Igny. Della stessa immagine esiste un'altra versione conservata nel Musée des Arts Décoratifs, in cui cambiano i personaggi raffigurati nel parterre e Richelieu appare seduto accanto a Luigi XIII. La forma della sala e le gallerie laterali richiamano la struttura di altri teatri parigini del tempo. L'arco scenico e i gradini che uniscono il palco alla platea corrispondono alla soglia delle incisioni di *Mirame*.

Ci sono evidentemente, nel testo descrittivo che abbiamo citato, nelle immagini singolari che rappresentano la sala superando il confine del proscenio per guardare all'area degli spettatori, aspetti strutturali che trascendono la scansione drammatica, traiettorie della scrittura e della figurazione che eccedono la sintesi del libro di *Mirame*. In questi margini si manifestano altri fattori della produzione simbolica e altri termini del teatro tradotto in immagine. L'astrazione figurativa che è il momento rappresentato nelle tavole di Della Bella, rispetto al fluire e ai ritmi della presenza in scena, si può collegare legittimamente, come si è fatto negli studi citati, ai precetti delle unità. Ma si tratta in primo luogo di un'autonoma accensione del-

l'immagine come supplemento alla verità del dramma, come sigillo del suo svolgimento nella raffigurazione dell'istante.

L'edizione di Catherine Guillot e Colette Scherer aggiunge elementi consistenti al profilo di Desmarets e al suo ruolo nella produzione di testi e simboli degli ultimi anni di Richelieu. Rispetto all'indiscutibile influenza del balletto di corte, si chiarisce con fondato scetticismo (seguendo il parere di Claire Chaineaux e Marie-Françoise Christout) che, contrariamente a quanto sostenuto da altri studiosi, Desmarets, drammaturgo pentito, non è da identificare con il danzatore e buffone Maraist. Ma quest'ultima stampa di *Mirame* del 2010 ha principalmente il merito di restituire criticamente il nesso tra il dramma e il suo libro, e di indicare il ruolo primario del dramma stampato nell'intenzione costitutiva di un teatro, nella definizione di una drammaturgia e del suo raggio d'azione. Di fronte a una convergenza oggettiva tra acquisizioni materiali della pratica scenica, ricerca dell'uso letterario e politico dello spettacolo, produzione del libro come strumento di memoria e valore, *Mirame* viene collocata alla confluenza di nuove prospettive e domande sui testi eterogenei e compositi che adottiamo come documenti. La quantità e la qualità dell'apparato illustrativo dell'in folio di Le Gras corrispondono all'adozione degli artifici italiani che arricchivano nel teatro di Richelieu il progetto di discorso e azione del dramma neoclassico. Un'affermazione dell'immagine, della sua studiata trasparenza, ma all'interno del libro, del suo spessore, ripiegato e rilegato nei ritmi di attenzione della lettura, nell'intermittenza dell'incisione. La sequenza delle tavole conferisce al libro la perfezione del dramma scritto, la dotazione e il supplemento di una visione astratta dall'esperienza dello spettatore. Anche nel caso di *Mirame* e del suo libro, ambiguo omaggio reso dalla memoria del testo all'impressione della scena, lo studio del dramma stampato in età moderna tocca la problematica maggiore dei poteri della scrittura e della mediazione materiale dell'ordine dei libri nella ricerca del passato del teatro.