

Ignazio Romeo

L'étude de l'Homme.

La Rochefoucauld, il teatro e la stanza di Pascal

Teatro tascabile

Nel capitolo XVIII, “Quomodo fides a principibus sit servanda”, scrive Machiavelli che per il *Principe* è necessario “essere gran simulatore e dissimulatore: e sono tanto semplici gli uomini, e tanto obediscono alle necessità presenti, che colui che inganna, troverà sempre chi si lasci ingannare”¹.

A quest'uso, per così dire attivo, della dissimulazione, Guicciardini nei *Ricordi* ne contrappone uno difensivo: “Fa el tiranno ogni possibile diligenza per scoprire el segreto del cuore tuo, con farti carezze, con ragionare teco lungamente, col farti osservare da altri che per ordine suo si intrinsecano teco, dalle quali rete tutte è difficile guardarsi: e però, se tu vuoi che non ti intenda, pènsavi diligentemente e guardati con somma industria da tutte le cose che ti possono scoprire, usando tanta diligenza a non ti lasciare intendere quanta usa lui a intenderti”².

Il tema diviene corrente nella trattatistica e precettistica politica del '600: di interesse cruciale sia per chi eserciti il potere, sia per chi voglia sottrarsi al suo occhiuto controllo. Lo affronta, in modo paradigmatico, Torquato Accetto in *Della dissimulazione onesta* (1641). Ne l'*Oráculo manual y arte de prudencia* di Baltasar Gracián (1647) si legge: “*La voluntad dissimulada*. Le passioni sono le porte dell'anima. Il più pratico sapere consiste nel dissimulare. Corre rischio di perdere chi giuoca a carte scoperte. Gareggi, dunque, la circospezione del prudente con l'attenzione dell'osservatore: a linci del discorso si contrappongano seppie dell'animo. Non si conosca il tuo gusto, perché non si prevenga da alcuni con la contraddizione e da altri con l'adulazione”³.

In società rette dal potere assoluto e in cui molti soggetti delle classi alte e medio-alte aspirano a cariche e incarichi - conferiti direttamente e fiduciarmente - e sono in concorrenza gli uni con gli altri, la capacità di dissimulare ha rilievo pratico. Essere affidabili agli occhi di chi comanda significa in primo luogo saper serbare i segreti. “Il segreto sta nel nucleo più interno del potere” ha scritto Canetti; e anche: “È caratteristica del potere una ineguale ripartizione del *vedere a fondo*. Il detentore del potere conosce le intenzioni altrui, ma non lascia conoscere le proprie. Egli dev'essere sommamente riservato: nessuno può sapere ciò che egli pensa, ciò che si propone”⁴.

La sfida dialettica tra “linces de discurso” e *exibias de interioridad* può anche alimentare il processo di conoscenza di sé, come ha notato acutamente Remo Bodei: “La pratica della dissimulazione produce peraltro effetti positivi inattesi. Accresce infatti la sagacia e le capacità introspettive dell'individuo, rendendolo più familiare a sé stesso, alle proprie idee e motivazioni [...]. L'occhio interiore dell'io tende così gradualmente a scalzare il primato di quello di Dio”⁵.

Al polo opposto della dissimulazione (che è autocontrollo razionale in vista di un fine) stanno, come si legge Gracián, le passioni, che mettendo a nudo l'animo valgono – in un mondo corazzato di malizia - come fatali manifestazioni di vulnerabilità.

Nella Francia alla metà del '600, la costellazione che comprende culto del segreto e studio delle passioni, simulazione e dissimulazione, diventa motivo privilegiato di riflessione e di discorso per quell'entità sociale composta dalla *noblesse d'épée* (la vecchia aristocrazia feudale) e dalla *noblesse de robe* (l'alta

¹ Citato in: Giovanni Macchia. *I moralisti classici: da Machiavelli a La Bruyère*. 5. ed. Milano: Adelphi, 2011, p. 49. La prima edizione della classica antologia di Macchia è del 1961.

² Citato in: Giovanni Macchia. *I moralisti classici*, cit., p. 68. Non siamo lontani dalla scena di Amleto con Rosencrantz e Guildenstern.

³ Citato in: Giovanni Macchia. *I moralisti classici*, cit., p. 271. “Cifrar la voluntad. Son las pasiones los portillos del ánimo. El más plático saber consiste en dissimular; lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto. Compita la detención del recatado con la atención del advertido: a linces de discurso, xibias de interioridad. No se le sepa el gusto, porque no se le prevenga, unos para la contradicción, otros para la lisonja.”

⁴ Elias Canetti. *Massa e potere*. In: Id. *Opere, 1932-1973*. A cura di Giorgio Cusatelli. Milano: Bompiani, 1990, rispettivamente p. 1331 e 1335. *Masse und Macht* fu edito per la prima volta nel 1960.

⁵ Remo Bodei. *Geometria delle passioni: paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*. 6. ed. Milano: Feltrinelli, 2018 [1. ed.: 1991], p. 145.

borghesia che acquista ed esercita pubbliche cariche), così ben descritta da Erich Auerbach⁶. Ciò avviene tanto nel senso dell'interesse pratico quanto in quello dello studio teorico-filosofico, quanto infine nel senso di un raffinato e non innocente gioco di società, con una frequente mescolanza di tali piani. Con le parole di Pascal, questo acuto e penetrante interesse può essere chiamato "étude de l'homme"⁷.

"Homme" - in una accezione che ha come unità di misura l'idea dell'*honnête homme*, colui che in qualunque circostanza conosce la cosa più opportuna da fare o da dire, e che incarna tono linguaggio e spirito dell'intera buona società del tempo - costituisce una nozione nuova, formata da un'epoca che ha nel proprio retroterra il razionalismo cartesiano.

Centrale per questa società, nel senso concreto e in quello figurato, è il teatro.

Teatrale è la vita collettiva, governata da una rigida etichetta, da sofisticate convenzioni, da un uso calcolatissimo della parola e da una sottile dissimulazione delle proprie intenzioni e predilezioni. Ma si tratta di uno spettacolo in fondo prevedibile, con le sue leggi di conformismo e di adeguamento razionale. La sua tendenziale monotonia viene interrotta da un più vivo *teatro secondo*, il teatro delle passioni e dei vizi.

Per loro natura, passioni e vizi danno spettacolo. Si manifestano con segni che chi ne è agitato non riesce a controllare, tanto più evidenti in quanto in contrasto col prescritto, generale *aplomb*⁸. Così li descrive Descartes all'art. 112 "Quels sont les signes extérieurs de ces passions" del suo *Les passions de l'âme* (1649): "Les principaux de ces signes sont les actions des yeux et du visage, les changements de couleur, les tremblements, la langueur, la pâmoison, les ris, les larmes, les gémissements et les soupirs"⁹.

Passioni e vizi, tragedia e commedia, costituiscono l'oggetto di quella specie di "étude de l'homme" in forma collettiva e dilettevole che è il teatro propriamente detto.

Nel *théâtre classique*, e in modo più evidente in Racine per la tragedia e in Molière per la commedia, al centro della rappresentazione sta spesso una figura che viola in modo vistoso le regole comunemente accettate - e più che quelle morali, quelle sociali: la cosiddetta *bienséance*.

Questo personaggio assume un particolare risalto, sia per la forza traumatica della rottura dello stile collettivo, sia per lo studio attento cui i sintomi della sua patologia morale danno luogo. Definita molto impropriamente incestuosa, Phèdre ha il torto imperdonabile di *dichiarare* un poco decoroso innamoramento per una persona più giovane, il figlio di suo marito (creduto morto); questi, non contraccambiandola, la condanna alla più completa vergogna sociale. Alceste, il *Misanthrope* di Molière, si destina alla morte civile (e si copre di ridicolo) rigettando ogni commercio con una società che, dall'alto del suo maniacale solipsismo, giudica infetta.

Nella sua incombenza barocca, una simile figura può ben essere chiamata "monstre", con la parola che usano Racine per Phèdre¹⁰, e Pascal per l'uomo in generale¹¹. La teatralità viene ad avere come punto focale il disvelamento, il momento in cui il personaggio lascia apparire la sua eccezionalità non conforme.

⁶ "È il passaggio dell'umanesimo dall'istruzione alla cultura. [...] Sotto l'azione del cartesianesimo la cultura accoglie nella sua sfera anche nozioni di fisica e addirittura di filosofia; e distrugge gradualmente e progressivamente il contrasto tra l'atteggiamento mentale aristocratico-feudale, quello erudito e quello popolare; il popolo tace, e una classe colta, costituita da nobili e borghesi benestanti, che ha assunto al suo servizio l'erudizione, domina da sola: *la cour et la villa*". Erich Auerbach. "La cour et la ville". In: Id. *Da Montaigne a Proust: ricerche sulla storia della cultura francese*. Milano: Garzanti, 1973, p. 82. L'edizione originale tedesca del saggio è del 1951.

⁷ Blaise Pascal. *Pensées*. Paris: Lattès, 1988, p. 68. Pensiero n. 144, secondo l'ordinamento di Léon Brunschvicg.

⁸ "Non far passeggiare altro affetto nel tuo sembiante, che di umanità, e cortesia; né ti ridurre di leggieri per qualsiasi facezia, che ascolti, a ridere". Frase tratta dall'*Epilogo de' dogmi politici* attribuito al cardinale Mazzarino e riportata da Giovanni Macchia nel già citato *I moralisti classici*, p. 300.

⁹ René Descartes. *Les passions de l'âme*. Edizione elettronica:

https://www.philotextes.info/spip/IMG/pdf/les_passions_de_l_ame.pdf. "I segni principali sono gli atti degli occhi e del viso, i mutamenti di colore, i tremulti, il languore, i mancamenti, le risa, le lacrime, i gemiti e i sospiri".

¹⁰ "Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour, / Digne Fils du Héros qui t'a donné le jour, / Délivre l'Univers d'un Monstre qui t'irrite. / La Veuve de Thésée ose aimer Hippolyte?" (Jean Racine. *Phèdre et Hyppolite*. In: Id. *Oeuvres complètes*. I. *Théâtre. Poésie*. Éd. présentée, établie et annotée par Georges Forestier. Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade; 5], 2004, p. p. 844, vv. 699-702).

¹¹ "Quelle chimère est-ce donc que l'homme? Quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradiction, quel prodige!" (Blaise Pascal. *Pensées*, cit., p. 164. Pensiero n. 434 ed. Brunschvicg).

Nella commedia, dove la passione si manifesta come vizio, il disvelamento suscita l'ilarità, e si accompagna a un abbassamento del tono, a una sorta di declassamento.

I medesimi processi di smascheramento e abbassamento, che la commedia suscita attraverso il dinamismo dell'azione (nel teatro dell'epoca, anche il dialogo è azione, come insegna Szondi¹²), si ritrovano nelle *Maximes* (1664) di François de La Rochefoucauld, condensati nella formula intellettuale della *sentence*. Già nell'epigrafe all'edizione definitiva¹³, egli scrive: “Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés”¹⁴, mettendo al centro del libro i temi del travestimento (*déguisés*) e della demistificazione (*nos vertus ne sont que des vices*).

L'analogia di contenuto con la commedia è spesso talmente evidente che molte delle *Maximes* potrebbero fungere da didascalia o da titolo ad altrettante scene del teatro di Molière: “La passion fait souvent un fou du plus habile homme, et rend souvent les plus sots habiles”, “Notre défiance justifie la tromperie d'autrui”, “Les hommes ne vivraient pas longtemps en société s'ils n'étaient les dupes les uns des autres”, “Il est aussi facile de se tromper soi-même sans s'en apercevoir qu'il est difficile de tromper les autres sans qu'ils s'en aperçoivent”, “La gravité est un mystère du corps inventé pour cacher les défauts de l'esprit”, “Quelque bien qu'on nous dise de nous, on ne nous apprend rien de nouveau”...¹⁵

Ma vi è anche una analogia dello sguardo.

L'intersoggettività, che Szondi indica come una caratteristica del dramma nella sua forma 'classica', regna pure nelle *Maximes*. Sono sempre in gioco, in queste fulminanti sentenze, il personaggio sociale che il protagonista della massima recita, il modo in cui la società lo percepisce, il modo come egli stesso si rappresenta a sé, e ciò che di lui mostra l'atto di smascheramento costituito dalla *sentence*. Basteranno un paio di esempi.

“Les occasions nous font connaître aux autres, et encore plus à nous-mêmes”¹⁶ sembra una definizione di che cos'è il teatro, e più precisamente quel momento, definito da Aristotele *anagnorisis*, in cui il personaggio acquista piena coscienza di ciò che è diventato attraverso il processo del dramma¹⁷. Nella fulminante riga di La Rochefoucauld, c'è un protagonista che opera (*l'occasion* è il momento in cui il soggetto viene chiamato all'azione); c'è il pubblico dei suoi pari (*les autres*) che lo osserva per valutarlo (*connaître*), perché ciò che si fa è sempre sotto gli occhi di tutti, sia per svago disinteressato, sia per interessata rivalità o inimicizia; e c'è infine la scoperta che il soggetto fa di sé stesso: egli non si conosce mai così a fondo come crede, e solo nell'*occasion*, che trasforma il suo sentire indefinito in atto definito, può venirgli incontro la verità.

“Nos ennemis approchent plus de la vérité dans les jugements qu'ils font de nous que nous n'en approchons nous-mêmes”¹⁸ non va inteso solo nel senso che la malevolenza è più acuta dell'autoindulgenza benevola; ma anche in quello per cui la conoscenza di sé necessita di due sguardi distinti, quello proprio e quello degli altri adottato come proprio: non può esservi per la persona né vista né verità, fuori da un orizzonte relazionale.

¹² “L'assoluto predominio del dialogo, cioè della comunicazione intersoggettiva del dramma, rispecchia il fatto che il dramma consiste esclusivamente nella riproduzione del rapporto intersoggettivo” (Peter Szondi. *Teoria del dramma moderno, 1880-1950*. Torino: Einaudi, 1992, p. 10. L'ed. orig. tedesca di *Theorie des modernen Dramas* è del 1956). Nel definire il tipo ideale del dramma “nato nel Rinascimento”, Szondi ha chiaramente presente il modello del *théâtre classique* francese.

¹³ Del 1678.

¹⁴ François de La Rochefoucauld. *Maximes*. In: Id. *Maximes. Réflexions diverses*. Éd. de Jacques Truchet revue par Marc Escola. *Portraits. Apologie de M. le Prince de Marillac. Mémoires*. Éd. des Grands Écrivains de France, présentée et annotée par Alain Brunn. Paris: Garnier, 2001, p. 111. “Il più delle volte, le nostre virtù sono soltanto dei vizi mascherati” (François de La Rochefoucauld. *Massime. Riflessioni varie e autoritratto*. Introduzione di Giovanni Macchia; traduzione, note, premessa al testo e indice tematico di Giovanni Bogliolo. 3. ed. Milano: Rizzoli, 1985, p. 83).

¹⁵ François de La Rochefoucauld. *Maximes*, cit., massime 6, 86, 87, 115, 257, 303. “Spesso la passione fa dell'uomo più intelligente un pazzo e spesso rende intelligenti i più sciocchi”, “La nostra diffidenza giustifica l'inganno altrui”, “Gli uomini non vivrebbero a lungo in società se non si ingannassero reciprocamente”, “È tanto facile ingannare se stessi senza accorgersene quanto è difficile ingannare gli altri senza che se n'accorgano”, “La gravità è un mistero del corpo inventato per nascondere i difetti della mente”, “Per quanto bene dicano di noi, non ci insegnano niente di nuovo” (trad. it. cit.).

¹⁶ Massima 345. “Le occasioni ci rivelano agli altri e ancor più a noi stessi” (trad. it. cit.).

¹⁷ *Poetica*, XI. Cfr. anche: Northrop Frye. *Anatomia della critica: quattro saggi*. 3. ed. Torino: Einaudi, 1977, p. 283. Ed. inglese originale: 1957.

¹⁸ Massima 458. “Nel giudicarci si avvicinano di più alla verità i nostri nemici che noi stessi” (trad. it. cit.).

Questo interno dinamismo fa dell'opera di La Rochefoucauld una sorta di brillante scena tascabile. Mancando l'immediata presenza dell'attore e il singolo concreto personaggio (sostituiti dalla formula definitoria e dall'*uomo* in generale), questo teatro in miniatura non può dar luogo al riso, ma solo al sorriso.

“La philosophie triomphe aisément des maux passés et des maux à venir. Mais les maux présents triomphent d'elle”.

“L'intérêt parle toute sorte de langues, et joue toutes sortes de personnages, même celui du désintéressé”.

“On n'est jamais si heureux ni si malheureux qu'on s'imagine”.

“Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'enfin nous nous déguisons à nous mêmes”.

“La vertu n'irait pas si loin si la vanité ne lui tenait compagnie”.

“Il ya des gens qu'on approuve dans le monde, qui n'ont pour tout mérite que les vices qui servent au commerce de la vie”¹⁹.

Nel giro brevissimo di una sola frase, vediamo *les honnêtes gens* che vengono avanti nelle loro pose accuratamente accomodate, e il lampo d'intelligenza di questo “ennemi des masques”²⁰ che le mette a nudo.

Il lato peculiare del teatro privato di La Rochefoucauld sta nel fatto che, rispetto a Molière che era un *comédien*, egli ci restituisce la prospettiva dello spettatore, anzi di uno Spettatore con la maiuscola, del più sottile *honnête homme* che abbia preso posto in galleria.

E con ciò siamo giunti a quel che soprattutto incuriosisce nella persona del duca, che fu un attore di rilievo (più che un protagonista, un secondo ruolo) nella storia francese al tempo della Fronde, e che la posterità ricorda invece per ciò che egli, di mestiere, non fu, un letterato: quella sorta di curioso scambio che di un uomo di spada ha fatto un uomo di penna.

Come poté, ci si domanda, un soldato che rischiò più volte la vita in battaglia, un personaggio dedito all'avventura e all'intrigo²¹, in certi casi non meno romanzesco del D'Artagnan di Dumas (di cui è coetaneo²²), un aspirante al potere rimasto senza cariche, barattare la sua vita agitata e passionale col modesto divertimento di giocare alle massime con la sua amica Madame de Sablé e con l'accollito *académicien* Jacques Esprit, l'una e l'altro intrisi di austero giansenismo?²³

Il fatto è che questo passatempo sociale, sebbene esercitato nel campo dell'immaginario, conferisce un potere che ha più di un elemento reale. Il potente, insegna Canetti, si sostiene smascherando continuamente i propri avversari²⁴. La Rochefoucauld mette a nudo l'uomo - così si dice. Ma quest'*uomo* non è altro che tutte le centinaia di persone con cui il duca ha avuto commercio è dalle cui vite (oltre che dalla sua) sprema il proprio succo amarognolo: le *Maximes* formano un inventario abbastanza completo di un'epoca e di un ceto.

¹⁹ Massime 22, 39, 49, 119, 200, 273. “La filosofia trionfa facilmente sui mali passati e sui mali futuri. Ma i mali presenti trionfano su di lei”, “L'interesse parla ogni genere di lingua e interpreta ogni genere di personaggio, perfino quello del disinteressato”, “Non si è mai tanto felici né tanto infelici quanto si crede”, “Siamo tanto abituati a camuffarci di fronte agli altri che finiamo per camuffarci anche di fronte a noi stessi”, “La virtù non si spingerebbe tanto avanti se la vanità non le tenesse compagnia”, “Certe persone, ben accette in società, non possiedono altro merito che i vizi che servono nei rapporti umani” (trad. it. cit.).

²⁰ Nell’“Avant-propos” di *L'encre de la mélancolie* (Paris: Éditions du Seuil, 2012, p. 9), Jean Starobinski racconta di aver formulato e poi abbandonato, da studente, “un projet de thèse sur les ennemis des masques (Montaigne, La Rochefoucauld, Rousseau et Stendhal)”.

²¹ La sua biografia contempla fra l'altro un progetto, poi non attuato, di rapire la regina Anna d'Austria e l'amante del re Luigi XIII (1637) e il tentativo di uccidere il cardinale de Retz durante una seduta del Parlamento (1651). Atti eclatanti, ma alla fine atti mancati.

²² Non si conosce la data di nascita esatta del D'Artagnan storico. La si colloca tra il 1611 e il 1615. La Rochefoucauld, nato nel 1613, partì per la prima volta per la guerra a 16 anni, nel 1629. *I tre moschettieri* di Dumas si svolge nel 1625.

²³ “L'on ne sait qui a commencé. Mme de Sablé accuse La Rochefoucauld de lui avoir donné la «maladie» des sentences; La Rochefoucauld, de son côté, prétend qu'Esprit les a «suscitées pour troubler [son] repos». Renseignements à retenir ou simples badinages?” (Jacques Truchet. “Introduction”. In: François de La Rochefoucauld. *Maximes*, cit., p. 56).

²⁴ Elias Canetti. *Massa e potere*, cit., paragrafo “L'antimutamento”, p. 1441- 1443.

Disvelare, emettere *sentenze*: «‘Un brutto libro’ si dice, oppure ‘un brutto quadro’, e si ha l’aria di dire qualcosa di positivo. Al tempo stesso, il volto e l’atteggiamento tradiscono la soddisfazione di esprimersi così. [...] Il piacere di esprimere una sentenza negativa è sempre inconfondibile. È un piacere duro e crudele, che non si lascia sviare da nulla. La sentenza è una sentenza solo quando viene pronunciata con una sorta di temibile sicurezza»²⁵.

Il vecchio guerriero, il politicante deluso, si paga insomma la *retraite* col piacere che dà il potere di sentenziare e di togliere le maschere.

La stanza

“Tout le malheur des hommes vient d’une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre”²⁶. Secondo Pascal, gli uomini sarebbero infelici perché incapaci di restare quietamente soli con sé stessi in una stanza. Essi si abbandonano invece ai *divertissements*, a qualunque attività abbia il potere di distrarli, perché temono che se fossero costretti a concentrarsi su di sé, “ils se verraient, ils penseraient à ce qu’ils sont, d’où ils viennent, où ils vont”²⁷.

Pascal scrive *l’homme*, ed effettivamente le sue osservazioni hanno una straordinaria portata generale. Ma è chiaro che il punto di partenza sono uomini del suo ceto, abbastanza benestanti da cercare il *divertissement* per sfuggire al tedio della vita o, al contrario, da potersi chiudere in una stanza a pensare, senza essere assillati dal problema di come vestirsi o di che mangiare. *L’homme* è “un homme qui a assez de bien pour vivre”²⁸.

Secondo l’incisiva immagine di Pascal, la stanza è il luogo ove isolarsi per guardare in faccia la condizione umana, separato dal quotidiano scambio con gli altri e privo di motivi di distrazione, ideale per dedicarsi in modo esclusivo al proprio oggetto. Per quanto domestico e familiare, questo spazio somiglia molto al vuoto campo degli esperimenti di fisica.

Ma la *chambre* non è solo un pensatoio; è anche il luogo dell’azione per molti capolavori del teatro francese del ‘600. Come ha scritto Auerbach: “La potenza delle passioni nelle opere di Racine, e già anche in quelle di Corneille, si fonda in buona misura su questa atmosfera d’isolamento: qualcosa di paragonabile alla creazione, mediante isolamento, delle circostanze più favorevoli nei moderni esperimenti scientifici, che permette di osservare il fenomeno senza alcun fattore di disturbo e nella sua ininterrotta continuità”. E, più oltre: “Nel complesso si può affermare che l’unità di tempo e di luogo sottrae l’azione al tempo e al luogo; il lettore o l’ascoltatore riceve l’impressione d’aver di fronte una scena assoluta, mitica, non determinabile sulla terra”²⁹.

Anche Barthes ha indicato la stanza quale luogo topico del dramma di Racine; e più precisamente *l’Anti-Chambre*, lo spazio intermedio tra l’invisibile sacrario del potere e l’altrettanto invisibile mondo esterno in cui trovano compimento materiale, fuori scena, le azioni che nell’*Anti-Chambre* vengono decise attraverso il serrato confronto dialogato fra i personaggi³⁰. L’immagine più efficace di questo spazio è forse il “cabinet superbe et solitaire” in cui si svolge *Bérénice* (1670), così descritto, nei primissimi versi, da Anthiocus: “Arrêtons un moment. La pompe de ces Lieux, / Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux. / Souvent ce Cabinet superbe et solitaire, / Des secrets de Titus est le dépositaire. / C’est ici quelquefois qu’il se cache à sa Cour, / lorsqu’il vient à la Reine expliquer son amour”³¹.

²⁵ Elias Canetti. *Massa e potere*, cit., paragrafo “Sentenziare e condannare”, p. 1340.

²⁶ Blaise Pascal. *Pensées*, cit., p. 60. Pensiero n. 139 (Brunschvicg) *Divertissement*. “[...] tutta l’infelicità degli uomini deriva da una sola causa: dal non saper restarsene tranquilli, in una camera”. Blaise Pascal. *Pensieri*. Traduzione, introduzione e note di Paolo Serini; con un saggio di Carlo Bo. 3. ed. Milano: Oscar Mondadori, 1982, p. 242.

²⁷ Blaise Pascal. *Pensées*, cit., p. 68. Pensiero n. 143 (Brunschvicg) *Divertissement*. “[...] vedrebbero se stessi, penserebbero a quel che sono, si domanderebbero donde vengono, dove vanno” (trad. cit., p. 247).

²⁸ Blaise Pascal. *Pensées*, cit., p. 60. Pensiero n. 139 (Brunschvicg). “Un uomo che possieda tanto da vivere” (trad. cit., p. 242). Ma nella traduzione italiana va perso quel “vivere comodamente” che è implicito nel francese “assez de bien pour vivre”.

²⁹ Auerbach, Erich. “L’ipocrita”. In: Id. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. Con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia. 8. ed. Torino: Einaudi, 1979, v. 2, rispettivamente p. 142 e 146. La prima ed. tedesca di *Mimesis* è del 1949.

³⁰ Roland Roland. *L’uomo raciniano*. In: Id. *Saggi critici*. Torino: Einaudi, 1972, p. 141-145. *Sur Racine* è uscito per la prima volta nel 1963.

³¹ Jean Racine. *Bérénice*. In: Id. *Oeuvres complètes*. I. *Théâtre. Poésie*, cit., p. 455. “Fermiamoci un momento. Mi rendo conto, Arsace, che la pompa di questi luoghi è nuova per te. Questa stanza appartata, solitaria e superba, è spesso custode dei segreti di Tito. È qui che a volte si cela alla Corte, quando viene a dichiarare il suo amore alla regina”.

Nel caso del teatro, il drammaturgo cerca nella *chambre* un luogo neutro, non caratterizzato da specifici usi quotidiani, privo di ogni elemento non legato direttamente all'azione, ove passioni e vizi possano manifestarsi ed essere messi a fuoco in tutta la loro travolgente o ridicola potenza.

Nemmeno in *La Rochefoucauld* manca la *chambre*. Qui essa ha un carattere più sociale e ameno, è un *salon*: luogo delle acute conversazioni mondane, in cui l'umanità (quelle poche migliaia di persone che formano la società che conta) viene fatta sfilare in rassegna (come per un'ispezione militare), studiata e (per ischerzo) giustiziata.

Isolamento e concentrazione sono in tutti e tre i casi (Pascal, il teatro, *La Rochefoucauld*) le condizioni per l'"étude de l'homme"; ed esse si ottengono con un preliminare atto di cattura e reclusione del soggetto da esaminare all'interno di un ben circoscritto terreno di analisi.

Ci troviamo così davanti a uno spazio che è nello stesso tempo effettivo e mentale, che rappresenta in immagine tanto lo studio analitico di cui è strumento, quanto il modo e le condizioni che caratterizzano tale studio, ove allo scrutinio razionale dell'essere dell'uomo si associa l'idea della trappola, l'imprigionamento.

Un singolare potenziamento di effetti si crea nella convergenza tra la semplificazione di tutte le circostanze materiali e il *teatro* della passione, che conferisce al personaggio evidenza plastica e, in certo modo, spicco monumentale.

Nella successiva storia del teatro, l'elemento immaginario-astratto di questo spazio perde forza. La scena si popola e si anima di oggetti, diventa un *intérieur* realistico, un'immagine basso-mimetica della realtà quotidiana. Ciò per due secoli, almeno fino a Ibsen.

Con il *dramma moderno*, nei termini della classica definizione di Szondi, le cose cambiano. La *stanza* recupera valenze più dichiaratamente immaginarie.

Già nella prima parte de *La danza della morte* (1901) di Strindberg, per esempio, essa diventa un analogo della condizione dei personaggi. Il dramma ha per oggetto il reciproco sequestro, la reciproca tortura, che i due protagonisti si infliggono nella loro convivenza matrimoniale. La casa luogo dell'azione è una antica prigione. Lo è in senso concreto (il marito, militare di carriera, comanda una postazione fortificata su un'isola svedese), ma funziona soprattutto in senso metaforico.

La stanza come luogo di forzata reclusione e convivenza ritorna in alcuni dei più tipici e celebri drammi novecenteschi. Penso al teatro di Sartre, di cui questo è un *topos*, e in particolare a *Huis-clos* (1944), e a *Fin de partie* (1957) di Beckett.

Szondi nota che, nell'impossibilità di riproporre 'naturalmente' – per la crisi del dramma – i procedimenti del *théâtre classique*, se ne ricreano dall'esterno le condizioni, attraverso l'invenzione di situazioni-limite³². Così in *Huis-clos* i personaggi di Sartre, già morti, sono riuniti in una camera dell'inferno per essere puniti; e quelli di Beckett sono bloccati in un rifugio in seguito a una catastrofe totale. Il confronto all'ultimo sangue per mezzo del dialogo diviene nuovamente centrale grazie a questi artifici narrativi.

Ma l'*impasse* con cui si misurano gli autori di teatro e di cui parla Szondi, non riguarda solo la forma, l'impossibilità di ricondurre il dramma alla intersoggettività e al dialogo, ma tocca più in generale l'attuabilità dell'"étude de l'homme" attraverso il teatro.

Sartre e Beckett mettono in scena le estreme possibilità di questa *étude*, ma ne mostrano anche le colonne d'Ercole. Oltre ciò che essi hanno rappresentato, non sembra esserci né *étude* né *homme*, nel senso antico che questa parola aveva avuto. Il *théâtre* non è più la dimensione 'naturale' dell'uomo sociale, né è possibile condurlo dolcemente nella *chambre* perché conosca sé stesso: ve lo si può portare solo con sforzo, e chiaramente in castigo.

In *The Room* di Pinter (1957) la stanza è una volta di più l'unico luogo in cui può darsi un'azione teatrale; ma la situazione, e il dialogo che la dovrebbe esplicitare, sono diventati opachi in modo impenetrabile. L'*homme* sembra essersi conservato, i personaggi non sono toccati dalla devastazione fisica che ha colpito quelli di Beckett; ma il linguaggio (a differenza che nel drammaturgo irlandese, dove agiscono comunque soggetti pensanti³³) è frammentario e balbettante, leso senza rimedio.

³² Peter Szondi. *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 79-86.

³³ Val la pena di citare qui la celeberrima *boutade* di Jean Anouilh: "Le théâtre de Beckett, c'est *Les pensées* de Pascal revues par les Fratellini". I Fratellini erano un trio di celebri clowns.

Vent'anni dopo, la stanza rappresenta ancora il rifugio ideale per il *Riformatore del mondo* di Bernhard (1979): “Ho sempre sognato / una cameretta spoglia / una capanna”³⁴ – ma siamo alle prese con un soggetto smarrito in un’ilare psicopatologia, un aspirante sterminatore del genere umano per il quale il ritorno alla *chambre* di Pascal è il sintomo di un problema, non una soluzione.

Hikikomori

La più rappresentativa delle stanze contemporanee, reale e non più scenica, è quella degli *hikikomori*: persone, spesso giovani, che si isolano dalla vita sociale, si recludono in una camera – sovente invertendo il giorno con la notte – e intrattengono relazioni col mondo solo attraverso Internet; soggetti che spingono all’estremo una condizione che, in forme meno avvolgenti, ci riguarda tutti.

Qui la concentrazione auspicata da Pascal è realizzata in modo rigoroso, ma col pathos ossessivo del *Weltverbesserer* di Bernhard. Ci si immerge non più in un tema o un oggetto circoscritto che viene approfondito, bensì nel mondo affiorante dallo schermo, che pullula e pulsa di visioni, di realtà e punti di vista in un’infinita aggiunzione paratattica di motivi e frammenti, senza possibilità di subordinazione sintattica a un unico discorso centrale. Questo oggetto proliferante non è neppure, come avveniva nella meditazione di Pascal, il mondo riprodotto nella mente dalla memoria e dal pensiero, ma è una realtà esterna alla mente, tradotta in immagini, bytes e pixel: uno *stream of consciousness* informatico.

Come nel *salon* di La Rochefoucauld, anche qui non mancano le *sentences*, il gioco sociale dei giudizi e delle condanne. Sono i *like*, assegnati ad ogni istante per i motivi più diversi, dalla simpatia per l’immagine di un gatto o di una pizza, al gradimento del politico sulla cresta dell’onda. Né manca, alla intelligenza collettiva della rete, la fulminea acutezza che si esprime in *boutades* illuminanti. Ma il soggetto davanti allo schermo rischia sempre di eccedere, o per distrazione, abbandonandosi a un flusso senza memoria, o per concentrazione, arrendendosi alla fissazione paranoica ad un unico motivo.

Per quanto ci disturbi o ci spiazzi, non possiamo dire che anche questo non sia umano. Ma certo non è più l’*homme*.

³⁴ Thomas Bernhard. *Il riformatore del mondo*. In: Id. *Teatro I*. 2. ed. Milano: Ubulibri, 1996, p. 192. “Mein ganzes Leben / habe ich geträumt / von einem einfachen Zimmer / von einer Hütte”. (Thomas Bernhard. *Der Weltverbesserer*. In: Id. *Stücke 3*. 12. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014, p. 175). Pascal è uno dei non molti classici amati dall’iconoclasta Bernhard e dai suoi personaggi. Senza addentrarci troppo nel tema, ci limitiamo a ricordare che il protagonista di *A colpi d’ascia (Holzfällen)* si rammarica di dover partecipare alla serata mondana, oggetto del racconto, invece di essere a casa propria a leggere “meinen Pascal oder meinen Montaigne oder meinen Gogol” (Thomas Bernhard. *Holzfällen*. In: Id. *Die Romane*. 3. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, p. 1081).