



I libri del Seminario di Filologia Francese

Comitato scientifico

Gabriella Bosco, Francesco Fiorentino, Gianni Iotti,
Luca Pietromarchi, Valeria Sperti

Ogni volume è sottoposto a referaggio “doppio cieco”.
Il Comitato scientifico può svolgere anche le funzioni
di Comitato dei Referee

1. Piero Toffano, *M. de Combourg e i pellerossa. Il mito dell'America selvaggia nell'opera di Chateaubriand*, 2017, pp. 372
2. Silvia Lorusso (a cura di), *Violence des sentiments et violence de l'histoire. Le roman français à l'orée du XIXe siècle*, 2019, pp. 160
3. Iacopo Leoni, *Una duplice eclissi. Orfanità e sterilità nel romanzo francese degli anni Trenta*, 2020, pp. 292
4. Francesco Fiorentino, *Il potere spassionato. Corneille, Molière, Racine e altri tre saggi teatrali*, 2020, pp. 192

Francesco Fiorentino

Il potere spassionato

*Corneille, Molière, Racine
e altri tre saggi teatrali*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*La pubblicazione di questo volume
si avvale del contributo dei fondi "Prin 2015 non finanziato",
attribuiti dall'Università di Bari Aldo Moro*

© Copyright 2020
Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675963-4

Per l'interpretazione di una didascalia del *Britannicus*

La drammaturgia classica, come si sa, non abbonda in didascalie e il teatro di Racine non sfugge certo a questa regola. Nel *Britannicus*, oltre alla didascalia iniziale relativa all'ambientazione romana (nella canonica "chambre", questa volta «del palazzo di Nerone»), si contano nell'edizione del 1697 solo cinque indicazioni. Due sono pleonastiche (ribadiscono che il personaggio è solo in scena), una relazionale (precisa che Nerone non si è accorto che Burro è sopraggiunto), una enfatica (rafforza l'appello di Burro a Nerone indicando che «si getta in ginocchio»). Solo quella della scena 2 del IV atto – che indica all'attrice che recita Agrippina di sedersi: «s'asseyant», sedendosi – aggiunge una informazione a quanto il personaggio recita. E questa informazione mi pare decisiva per l'interpretazione della tragedia.

In tutto il teatro di Racine, una didascalia che impone di sedersi ricorre altre tre volte. Due volte si riferisce a personaggi con caratteristiche analoghe a quelle di Agrippina, trattandosi di due regine. Nella didascalia che chiude la scena 5 dell'atto V di *Bérénice*, viene prescritto che Bérénice, avendo visto ogni speranza vanificata, «se laisse tomber sur un siège», da cui si leva solo prima dell'ultima battuta della *pièce* per allontanarsi definitivamente da Tito e da Roma. La sedia, nel suo caso, è il sostegno di un corpo gravato da un dolore insopportabile, che le impedisce qualsiasi azione. L'alzarsi equivale a ritrovare la forza per accettare la decisione. Analogamente Fedra nella famosa didascalia della scena 3 del I atto «s'assied», come ha scritto Steiner, «vinta dalla stanchezza della propria carne»¹.

L'atto di sedersi in Racine investe tuttavia anche tutt'altro campo semantico, come nel caso della terza didascalia pertinente, quella della scena 3 del II atto di *Esther*, nella quale Assuero parla *assis sur son trône*. Anzi, nel teatro di Racine questa seconda connotazione non erotica,

¹ G. Steiner, *La mort de la tragédie*, Gallimard, Paris 1993, p. 92.

dolorosa, femminile, appare dominante: tra l'azione di sedersi e il trono viene instaurato un legame vistoso. Le nove ricorrenze del participio *assis*, seduto, nelle sue tragedie attengono tutte più o meno esplicitamente al trono o comunque a uno scranno, simbolo di autorità. Tre si riferiscono direttamente al trono (*Mitbridate* II,4, v. 568; *Esther*, I,1, v. 18 e II,7, v. 675), nella quarta (III,1, v. 793) Nerone si siede al senato per deliberare, nella quinta, in *Athalie*, l'empio prete Mathan viene evocato seduto sulla «cattedra appestata». Sempre in *Athalie*, la regina propone a Joas di adottarlo – gli offre quindi il trono – proponendogli di “sedersi accanto a lei”. Nelle tre occorrenze presenti in *Esther* il pio Mardocheo una volta “fièrement assis” (II,1, v.429) sfida l'autorità – esplicitamente definita quasi regale – di Amari; altre due volte viene definito pazientemente assiso alle porte del palazzo: il suo star seduto è il segno di un potere alternativo e legittimo, il suo scranno costituisce una sorta di contro-trono. Parimenti, le sei occorrenze del termine femminile “*assise*” riguardano tutte il trono, tranne quella in cui Fedra, all'insopportabile cospetto del sole, rimpiange di non essere «seduta all'ombra delle foreste» (I,3, v. 176). E il significato funebre di questa aspirazione risalta immediatamente se la si confronta con un verso che Racine scriverà per le *Laudi* del mercoledì e nel quale gli uomini sono designati come «i disgraziati assisi all'ombra della morte». Insomma, con la piena e grande eccezione di Fedra, sembra che in Racine non ci sia altro seggio su cui valga la pena di sedersi che un trono². Nel teatro francese del Seicento il personaggio del principe (re, imperatore che sia) ordinariamente appariva in scena seduto: così, ad esempio, in *Othon* (1664) di Corneille comparivano in scena per il III e IV atto «una poltrona e una sedia»³ in coincidenza con l'apparizione dell'imperatore Galba. Racine rende dunque quasi sempre pertinente nel testo e non solo nella messa in scena questa valenza politica e autoritaria della sedia.

² Anche in Molière il sedersi sembra assumere gli stessi due diversi significati che ha in Racine, tenendo conto naturalmente del passaggio di genere teatrale dalla tragedia alla commedia che esclude la possibilità di evocare un trono. Da una parte nell'*École des femmes* III,2 Arnolphe è seduto mentre Agnès legge le *Massime sul matrimonio* e Dom Juan invita a sedere gli interlocutori che ipocritamente vuole compiacere. Dall'altra *Le Misanthrope* si apriva, come ci mostrano le stampe, con Alceste seduto. Infine c'è una variante comica del non stare seduto come segno di instabilità e d'inquietudine nell'*Impromptu de Versailles*, 4: «[Molière:] Après ces petites cérémonies muettes, chacun prendra place et parlera assis, hors les marquis, qui tantôt se lèveront et tantôt s'assoieront, suivant leur inquiétude naturelle ».

³ Viene riportato nel *Mémoire* di Mahelot, citato da G. Couton in P. Corneille, *Oeuvres Complètes*, “Bibliothèque de la Pléiade”, Gallimard, Paris 1987, t. III, p. 1489.

Agrippina nell'atto IV, scena 2 del *Britannicus* non si siede ovviamente sul trono. Vorrei tuttavia dimostrare che quella sedia che occupa durante il dialogo col figlio è l'equivalente simbolico, per quanto inadeguato, di un trono. Che quel sedersi costituisce dunque un gesto politico di grande rilievo che rappresenta il culmine di una strategia accuratamente preparata. E al tempo stesso il culmine della tragedia la quale – come scrisse Racine nella *préface* del 1675 – «n'est pas moins la disgrâce d'Agrippine que la mort de Britannicus».

Al levarsi del sipario si mostra sulla scena una porta chiusa, grazie alla quale Nerone si sottrae all'incontro con la madre. Costei è esclusa dalla camera in cui il figlio dorme e giustamente considera questo il segno inequivocabile della sua disgrazia. L'allontanamento dal letto equivale a quello dal trono: la tragedia allude subito a quanto non tratterà esplicitamente, gli amori incestuosi tra Agrippina e Nerone su cui Tacito, fonte di Racine, era stato invece tutt'altro che reticente. Ma – come testimonia il noto commento di Saint-Évremond alla tragedia⁴ – tali scabrosi presupposti erano ben presenti al pubblico del 1669.

L'interdizione, costituita dalla porta chiusa, sembra sottrarre ad Agrippina, assieme all'accesso a quella stanza, anche ogni altro luogo in cui rifugiarsi o almeno sostare al sicuro. La condanna a una sorta di febbricitante nomadismo nel palazzo, come osserva scandalizzata e impaurita Albine, la sua confidente:

Qu'errant dans le palais sans suite et sans escorte
La mère de César veille seule à sa porte (I,1, vv. 3-4).

Agrippina, in quanto è stata esclusa da quella camera, non ha più un posto stabile: erra (come in *Andromaque* V,1 errava Hermione, congedata da Pyrrhus). Privata delle insegne del potere, del seguito, della scorta che la protegga, non è più al sicuro nel palazzo. D'altra parte, non potrà fuggire fuori – presso Pallas, il liberto di Claudio, suo complice – dove sono relegati i possibili oppositori. Pallas viene esiliato all'inizio dell'atto II e la madre dell'Imperatore condannata da suo figlio a vagare chiusa nel palazzo, con la di lui scorta: quindi praticamente prigioniera. Nessuno può trovare scampo altrove, se non alla fine Junia che, protetta dal popolo fuggirà dal palazzo per proteggersi dalle mire di Nerone. Si rifugerà nel tempio delle vesta-

⁴ Nella lettera a M. de Lionne, citata da R. Picard, *Corpus Racinianum*, Les Belles Lettres, Paris 1956.

li, raggiungendo precocemente e liberamente la sua tomba. L'unità di luogo, come sempre in Racine, viene adoperata per creare uno spazio concentrazionario⁵.

Agrippina ha appena saputo che Nerone ha sventato il suo piano per riuscire a conservare un qualche potere su di lui. Egli perseguita Junia e Britannico, che la madre, dopo avere illegittimamente allontanato dal trono, aveva preso a proteggere per servirsene ai suoi fini:

Il faut qu'entre eux et lui je tienne la balance,
Afin que quelque jour, par une même loi,
Britannicus la tienne entre mon fils et moi (I,1, vv. 68-70).

Tenir la balance: il progetto politico di Agrippina comporta una instabilità rigorosamente controllata, un equilibrio arduo e protratto, come quello tra due piatti di una bilancia. E la bilancia viene infatti evocata anche per descrivere la condotta che intende tenere con il figlio. Ella pretende addirittura di bilanciarne il potere:

Il expose la sienne [autorité], et que dans la balance
Mon nom peut-être aura plus de poids qu'il ne pense (I,2, vv. 259-260).

L'instabilità mina il potere e crea la possibilità di condizionarlo. Mediante questa strategia, la madre dell'Imperatore aspira a raggiungere la stabilità di un rifugio sicuro: « Je m'assure un port dans la tempête » (I,1, v. 71). L'erranza è dunque il portato della sconfitta del suo progetto e di conseguenza di una minaccia che grava su di lei. È il sintomo di una crisi.

Il movimento disordinato e imposto è il segno maggiore dell'esclusione dal potere, il quale sembra doversi necessariamente accompagnarci a stabilità e certezza. Il potere ha infatti il suo emblema in una sedia. Agrippina ha compreso di essere in disgrazia non attraverso un discorso né tanto meno un decreto; bensì il giorno in cui, ricevendo gli ambasciatori a corte (momento essenziale del rituale politico francese più che romano), il figlio le ha impedito di sedersi sul trono accanto a lui:

Quoi qu'il en soit, Néron, d'aussi loin qu'il me vit,
Laisse sur mon visage éclater son dépit:
Mon cœur même en conçu un malheureux augure.

⁵ Cfr. F. Orlando, *Su tre versi dell'Andromaque*, in *Le Costanti e le Varianti*, Il Mulino, Bologna 1983, pp. 115-132.

L'ingrat, d'un faux respect colorant son injure,
Se leva par avance, et courant m'embrasser,
Il m'écarta du trône où je m'allais placer (I,1, vv. 105-110).

Allontanata dal trono spazialmente e non solo metaforicamente – l'interpretazione letterale dei segni a corte è decisiva quanto in letteratura –, Agrippina non solo non ha più il posto che aveva e a cui ambisce, ma non ha ormai alcun posto.

Si riconosce nella tragedia la concezione centripeta del potere, tipicamente Luigi XIV, come è stata descritta dagli storici. Essa prevede al centro il corpo del sovrano sul trono che, come il sole, irradia la propria luce sui suoi sudditi con una intensità proporzionale alla distanza⁶: tutta la corte ha un posto preciso in questa relazione, perché da questa relazione tutti i cortigiani traggono a loro volta calore e luce, cioè potere e identità. Il movimento, l'instabilità sono dunque il sintomo di una alterazione gravissima in quanto la mancanza in una rigida gerarchia di una postazione da cui beneficiare stabilmente di questa luce minaccia il soggetto di inconsistenza. « *Ma place est occupée, et je ne suis plus rien* » dirà Agrippina (III,4, v. 882), quando saprà l'imperatore innamorato di Junia, e quindi occupato da un'altra il suo posto nella camera (il sito più prossimo al trono per una donna e il luogo deputato della sensualità). Oltre che l'instabilità (in quanto perdita del posto), l'altra disgrazia è la lontananza dal trono che viene immancabilmente tradotta in oscurità. Così sempre Agrippina rinfaccia a Burro di averlo strappato agli « onori oscuri di qualche legione » (I,1, v. 154) per metterlo in piena luce a fianco all'Imperatore: l'onore lontano dal trono è « oscuro ». Infine, una terza disgrazia può colpire a corte quando si realizza una interferenza di un corpo estraneo che si intromette tra il principe e il soggetto, la « barriera » (I,2, v. 145) denunziata da Agrippina che accusa Burro di disporsi tra lei e il figlio. Si entra così in un cono d'ombra, si subisce una vera e propria eclissi.

Questa condanna di Agrippina al movimento e allo squilibrio trae la sua prima origine dalla contraddizione tra l'altezza vertiginosa della sua ambizione e la sua condizione di donna⁷. Nell'antica Roma, come

⁶ Sul potere del principe concepito come una luce da lui emessa, cfr. in questo volume il capitolo su *Bérénice*.

⁷ La femminilità è a tal punto una caratteristica essenziale del personaggio di Agrippina che appare poco convincente la sua collocazione da parte di J. Rohou al posto del Padre nella triade che descriverebbe la struttura attanziale delle tragedie raciniane (*L'Évolution du tragique racinien*, SEDES, Paris 1991, pp. 11-13). La differenza tra una

per la legge salica nel regno di Francia, non era consentito alle donne di detenere a proprio nome il massimo potere: una donna doveva identificare la sua vicinanza al trono con la parentela che la legava all'uomo che ci era seduto. Agrippina può così vantarsi, in un verso memorabile, di avere occupato tutti possibili posti in continuità col trono, ma mai il trono medesimo: « Moi, fille, femme, soeur, et mère de vos maîtres » (I,2, v. 156)⁸. Come è stato notato, una analoga iscrizione funeraria era stata dedicata alla regina madre, Anna d'Austria, morta solo tre anni prima.

L'esclusione irrimediabile dalla possibilità di sedere sul trono la condanna a subire le conseguenze del cambiamento di principe, che la disloca sempre diversamente rispetto ad esso. Agrippina per la sua ambizione è condannata al cambiamento. Per poter compensare questa esclusione e non perdere la sua prossimità al trono, Agrippina si è assunta il ruolo, in una prospettiva metafisica, del destino o, in una religiosa, della Provvidenza: di fatto quello della Storia. Con le sue fosche trame ha disposto della successione di Claudio a favore di suo figlio Nerone che non ne aveva in prima istanza diritto. Ma la Storia umana non ha la legittimità per compensare una infrazione alla morale e alla natura: Agrippina ora vaga condannata paradossalmente proprio da colui che ha favorito.

Né, come le obietta il consigliere Burrhus – il quale per essere un *bonnête homme*, non è meno un abile politico –, contro l'ingratitude del figlio può valere la minaccia di rivelare attraverso quali illegittime manovre ella ha ottenuto il trono per lui: « Madame, ils ne vous croiront pas » (III,3, v.859). In quanto Nerone è stato adottato da Claudio secondo una procedura legittima, « c'est un fils qui succède à son père » (III,3, v. 860):

Sur tant de fondements sa puissance établie
Par vous-même aujourd'hui ne peut être affaiblie (III,3, vv. 867-868).

Una volta che la Storia – istanza femminile –, con tutta la sua ingiustizia e violenza, è riuscita a tradursi in una procedura di diritto – istanza maschile – che la legittimi, la sua illegittimità diviene del tutto irrilevante. La trasmissione del potere, che si vuole naturale in quanto

madre persecutrice senza autorità legittima e una autorità paterna esigente appare rilevante non solo agli occhi di uno psicanalista.

⁸ Tacito: «[...] quam imperatore genitam, sororem eius, qui rerum pototus sit, et coniugem et matrem fuisse unicum ad hunc diem exemplum est» (*Annales*, 12, XLII, 2).

trapasso da un padre a un figlio, lo è tanto poco da comportare proprio l'esclusione del vero figlio a favore di quello adottato (il pubblico del 1669 era comunque rassicurato dal fatto che una simile procedura era impossibile nella casa regnante francese). Come aveva osservato Pascal, solamente un *demi-habile*, come in questo caso Agrippina sconvolta, può demistificare il potere costituito, evocando la sua origine. L'*habile* accetta come inevitabile l'arbitrarietà del potere terreno e quindi riconosce come tale quello che si presenta nelle forme dovute (e non come una tirannia): rispetta il simulacro del potere⁹. E la caratteristica capitale di questo simulacro è la sua stabilità. Il potere, pur essendo storico, viene avvertito più correttamente come naturale.

Sembrano dunque contrapporsi due concezioni del potere. Da una parte quella machiavellico-tacitiana rappresentata da Agrippina che prescinde dalla morale e sembra comunque presiedere alle vicende della storia umana (non è solo la successione di Claudio a essere stata alterata, ma anche quella di Augusto a scapito di Agrippa e a favore di Tiberio). Dall'altra quella di Burro il quale, se sembra non scandalizzarsi affatto dell'immoralità della Storia, le contrappone però la legittimità delle procedure. Da una parte c'è un potere «invisibile e presente» (I,1, v. 95)¹⁰, secondo la definizione di Agrippina, dall'altra un potere legittimato dalle sue procedure, visibile, eclatante, solare. Burro si illude che Nerone si sia convertito alla sua concezione. Si scoprirà invece che l'imperatore è rimasto il figlio di Agrippina. Rivendica con Britannico l'invisibilità per coprire i suoi misfatti:

Rome ne porte point ses regards curieux
Jusque dans des secrets que je cache à ses yeux
Imitez son respect (III,8, vv. 1049-1051).

Farà alla fine uccidere Britannico a tradimento con la più invisibile delle armi, il veleno.

Se Agrippina cerca inutilmente d'incontrare il figlio, è perché Nerone si sottrae a questo *tête-à-tête*, temendo di non poter resistere al

⁹ « Le peuple honore les personnes de grande naissance. Les demis habiles les méprisent, disant que la naissance n'est pas un avantage de la personne, mais du hasard. Les habiles les honorent, non par la pensée du peuple, mais par une pensée plus relevée » (XXIX, *Pensées morales*). Cf. G. Ferreyrolles, *Pascal et la pensée politique*, PUF, Paris 1984, pp. 115-130.

¹⁰ J. Dubu, *Politique et théâtralité de l'invisible présence*, in *Racine aux miroirs*, SEDES, Paris 1992, pp. 113-124 ha mostrato la portata di questa definizione.

potere che sua madre esercita ancora su di lui. A dispetto di quanto Burro spera e Agrippina teme, il figlio e l'Imperatore sono ancora confusi. Simmetricamente ad Agrippina, anche Nerone è dunque in movimento: scappa. Anche il suo movimento segnala una crisi: non è ancora sicuro di riuscire a imporre la propria autorità in maniera incondizionata, sente l'influenza materna come una minaccia. Agrippina, che lo insegue sentendosi a sua volta perseguitata, ondeggia tra due atteggiamenti. Da una parte racconta la favola bella dei paranoici, sostenendo di non riuscire a raggiungere il figlio perché glielo impediscono i cattivi consiglieri. E come non di rado accade ai paranoici, nella sua illazione risiede un briciolo di verità, se però invece di Burro sospettasse del perfido Narciso. Dall'altra riconosce nell'indole del figlio la sua stessa indole, nel sangue di lui il sangue della sua stirpe.

È nella scena 2 del IV atto che questo incontro, sulla cui impossibilità si era aperta la tragedia, avviene. Sedendosi, Agrippina intende dunque mettere fine alla sua erranza recuperando una dignità e una funzione la cui perdita l'aveva condannata all'instabilità: quella di madre nei confronti del figlio e di chi ha indirizzato gli avvenimenti nei confronti di chi ne ha beneficiato. La madre reciterà 148 dei 189 versi della scena: il suo discorso è insieme una perorazione e uno sfogo. Vorrebbe essere una ri-presa di potere. Dalla posizione seduta, ella può rivolgere il suo invito a Nerone: « Approchez-vous Neron et prenez votre place » (IV,2, v. 1115).

In questo colloquio privato, la gerarchia ufficiale del potere è scandalosamente ribaltata: l'imperatore riceve il suo posto rispetto a quello di un altro. In questa scena – e soprattutto nella didascalia – si esprime il desiderio ultimo di Agrippina: quello di fissarsi al centro del potere, di occupare la sedia. Desiderio questo, nell'antica Roma ambientazione della tragedia come nella Francia del 1669, criminale anche per la differenza di genere.

La sedia però non è il trono. La sfera privata, pur interferendo, non è comunque quella pubblica. Nella sfera privata Nerone resiste al potere della madre alla stessa maniera con cui il bambino si distacca dalla madre: mentendole. Non essendo più trasparente per il suo sguardo, stabilisce i confini del proprio corpo e diventa una persona: assume cioè una maschera. Nella sfera pubblica, si risolve a esercitare il potere in conformità alla propria indole con esiti micidiali per Britannico, eroe corneliano sperduto in una tragedia raciniana, come per i progetti materni. Unica nota stonata nel suo trionfo, Junia gli sfugge: la perdita della donna di cui è innamorato, conformemente alla cul-

tura galante del tempo, risulta rilevante anche in questa tragedia in cui è certamente più forte la dimensione politica. L'ultima immagine di Nerone, depositata dal racconto di Albina, è infatti tutt'altro che trionfante:

Il rentre. Chacun fuit son silence farouche.
Le seul nom de Junie échappe de sa bouche,
Il marche sans dessein ; ses yeux mal assurés
N'osent lever au ciel leurs regards égarés (V, *Scène dernière*, vv. 1755-1758).

Nonostante la vittoria ottenuta sui suoi nemici, Nerone alla fine della tragedia viene ancora descritto come errante. Lessersi sbarazzato di tutti gli ostacoli che gli impedivano l'esercizio effettivo e personale del potere non ha comportato per lui il raggiungimento della stabilità. La perdita di Junia, che nella cultura galante dell'epoca poteva apparire un motivo sufficiente per il suo malessere, solo parzialmente appare decisiva. Il motivo principale è quello che gli impedisce di levare gli occhi verso il cielo. La sua condizione di malessere viene infatti riferita ben due volte allo sguardo: «les yeux mal assurés», «regards égarés». La sua erranza nella situazione finale non sembra avere una origine politica e solo parzialmente una erotica. L'illegittimità morale, il suo disaccordo con la legge divina, impedisce la stabilità del potere e condanna all'instabilità senza tregua. Se l'illegittimità all'origine del suo potere poteva essere depurata da una impeccabile procedura, la sua condotta immorale appare irrimediabile e ne fa un mostro.

La tragedia si chiude su una nota edificante – ribadita peraltro dall'uccisione del traditore ed empio Narciso da parte del popolo? Probabilmente questa era la volontà raciniana. Nell'esercizio del potere Nerone ha sostituito alla legge il proprio desiderio, che, prima ancora di essere un appetito sessuale più o meno perverso, consiste nell'emancipazione da qualsiasi condizionamento. Per affermarsi deve infatti infrangere la legge e arrivare all'omicidio. Il desiderio impone instabilità a ognuno e, nel caso del principe, questa instabilità si estende a tutto lo Stato. L'unico potere stabile – e moralmente integro – è dunque un potere senza desideri, un potere spassionato. O comunque in grado di domarli e sublimarli, come nella tragedia successiva a *Britannicus*, si mostrerà capace Tito, che per ottemperare alla legge romana rinuncia a Berenice.

Appaiono davvero lunghissimi i venticinque anni che separano la tragedia di Racine dalla *Rodogune* (1644-1645) di Corneille, nella quale si fronteggiavano quattro personaggi in una situazione abbastanza

analoga a quella del *Britannicus*. Una madre cattiva, due figli che aspirano al trono, una giovane bella amata da entrambi. Non che in quel caso non si commettessero nefandezze: la madre uccide un figlio e tenta di eliminare anche l'altro che non vuole vendicarla; la passione è sempre ai limiti dell'incesto. Ma diversa è la concezione del potere, come risulta peraltro dalla differenza tra l'ambientazione in Siria rispetto a quella romana. Nella tragedia di Corneille, il potere appare condizionato dalla rivalità tra le donne, dall'amore dei giovani, da sentimenti come la lealtà, l'orgoglio, l'invidia. E ancora nella sua più tarda *Othon* (1664), tragedia pur scritta per esaltare l'esercizio diretto del governo da parte di Luigi, le ragioni del cuore e soprattutto il narcisismo continuano a condizionare le scelte politiche¹¹. In Corneille, il potere, nel bene come nel male, più difficilmente riesce a elevarsi oltre la misura d'uomo.

In *Britannicus*, vigono invece due concezioni del potere che, entrambe, prescindono dai sentimenti d'amore e di odio. Da una parte il machiavellismo di Agrippina – la regala che muove la storia umana statutariamente corrotta – che sottomette tutto al raggiungimento del potere e al suo mantenimento, che adopera mezzi illeciti ed immorali. Dall'altra un potere fissato in procedure visibili, rigorose e impassibili come quelle che regolano i movimenti degli astri. Il potere che emana da una sedia che disloca in una rete fissa di rapporti il mondo intero. Il potere di Dio, il potere di Luigi XIV¹².

¹¹ Racine sembra infliggere un colpo alla tragedia di Corneille, messa in scena solo tre anni prima, con i versi in cui Agrippina liquida così Othon: « J'ai vu favorisés de votre confiance / Othon, Sénécion, jeunes voluptueux. / Et de tous vos plaisirs flatteurs respectueux » (IV,2, vv. 1204-1206).

¹² A proposito dei rapporti della tragedia con la contingenza politica, Butler ha sostenuto che « Louis XIV était parfaitement capable de regarder Néron sans s'offusquer » (*Classicisme et Baroque dans l'œuvre de Racine*, Nizet, Paris 1957, p. 185). Dubu (*op. cit.*, pp. 123-124) considera Nerone un modello negativo di sovranità che farebbe risplendere l'impeccabilità di Luigi: sovrano legittimo che, pur amando altre donne, non ripudia la moglie che gli ha dato l'erede, allontanando così la possibilità di reggenze femminili (di possibili Agrippine), sempre traumatiche nella storia di Francia.

La tragedia della comunicazione. Commento a *Bérénice*

La tragedia si apre sulla descrizione dello spazio scenico: la stanza, nella quale si sono svolti i loro precedenti incontri, ha due porte che conducono rispettivamente agli appartamenti di Tito e di Berenice. L'astratta funzionalità dello spazio teatrale classico ha un riflesso significativo proiettata su quella della corte: è uno spazio relazionale tra gli appartamenti di Tito e di Berenice e però strettamente privato. Gli incontri che vi si svolgono sfuggono alle gerarchie del potere che presuppongono luoghi deputati, in cui le persone sono sempre in vista. Il *cabinet* è investito di affettività, come Berenice, sentendosi tradita, ricorderà amareggiata (V,5).

L'Imperatore vi si nasconde alla corte (*il se cache*): li sottrae allo sguardo degli altri il suo *éclat*. Questa sottrazione della luce è segno della crisi. La massima dignità (sia essa imperiale a Roma o monarchica in Francia) si traduce sempre in una aureola di luminosità che costituisce la fonte da cui tutti assumono identità e potere. Dirà in I,5 (vv. 305-306) Berenice, orgogliosa perché ancora inconsapevole di quanto questa gloria le sarebbe costata: « Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat, / Qui tous, de mon amant empruntaient leur éclat »; e infatti, sviluppando il medesimo filo metaforico, gli occhi dei cortigiani attingono avidi alla sua persona: « Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts / Confondre sur lui seul leurs avides regards » (vv. 309-310). Ma sarà poi pronta a lamentarsi che l'amante, divenuto Imperatore, dia luminose prove del suo favore ma eviti di incontrarla «privatamente». Sente infatti che Tito le attribuisce eclatanti onori per compensare il fatto che le sottrae la propria persona:

Et ne puis cependant vous entendre vous-même.
Hélas ! Plus de repos, Seigneur, et moins d'éclat.
Votre amour ne peut-il paraître qu'au sénat ? (II,4, vv. 568-570).