

MADAME VA A TEATRO. SCENE DA UN TEATRO ALL'ITALIANA IN DUE ROMANZI DI METÀ OTTOCENTO

ABSTRACT

The evening at the theatre is a recurrent motif in several novels. In a narrative text, the theatrical space points not only to the relation between spectators and actors on stage but also, in some cases, to the particular rapports that arise beyond the stage, between the members of the audience. The theatre, seen as a place of encounter and reunion for the community, helps the reader to speculate in a broader sense and also, more literally, in a visual sense, on the notions of individual and social identity. This study focuses on the presence of the so-called “Italian theatre” in two key novels of the mid-Nineteenth Century, namely, *Madame Bovary* by Gustave Flaubert and *Anna Karenina* by Lev Tolstoy. Firstly, Emma and Anna’s evenings at the Opera point to the centrality of the theatre within the life of the city and to its importance in strengthening the social identity of its citizens. In this respect, the particular shape of the Italian theatre helps to highlight these aspects. Secondly, on a more symbolic level, the moment of the performance refers to a semiotic of the theatre that clearly reminds the reader that the stage is *par excellence* a place of deception, a fictitious representative, a metaphor in itself. It is, in both novels, the emblem of the illusion and disillusionment, the substance in itself of the two protagonists’ lives.

La serata a teatro è un momento ricorrente in diversi romanzi. In ambito narrativo, il luogo teatrale serve a mettere in evidenza non solo la relazione fra gli spettatori e la scena ma anche, in alcuni casi, i rapporti particolari che nascono al di là della scena, tra gli spettatori stessi. La spazialità del teatro, visto come luogo di incontro e di raccolta della comunità, aiuta il lettore a ragionare in senso più ampio e, letteralmente, visivo sul senso di identità individuale e di identità sociale. Questo studio si concentra sulla presenza del cosiddetto “teatro all’italiana” in due romanzi chiave di metà Ottocento, più volte associati per le molteplici assonanze, *Madame Bovary* di Gustave Flaubert e *Anna Karenina* di Lev Tolstoj. Le serate di Emma e di Anna all’Opera richiamano il ruolo del teatro come luogo cittadino e strumento di rafforzamento dell’identità sociale. Spostandosi poi su un piano simbolico, rimandano a una semiotica della messa in scena e della rappresentazione ricordando, in due scene emblematiche, che il teatro è per eccellenza il cuore dell’inganno, è la celebrazione della metafora e della sostituzione. È, infine, nei due romanzi, l’emblema dell’illusione e del disinganno, sostanza di cui si alimentano le vite delle due eroine letterarie.

Marguerite assisteva a tutte le prime rappresentazioni, e trascorrevano le sue serate al teatro o ai balli. Ogni volta che si recitava una nuova commedia, si poteva essere sicuri di incontrarla, con tre cose che non la lasciavano mai, e che occupavano sempre il parapetto del suo palco di prima fila:

il binocolo, un sacchetto di dolci e un mazzo di camelie.¹

In una breve scena conclusiva de *Le relazioni pericolose*, Madame de Merteuil, frequentatrice abituale di teatri e salotti, si reca come di consueto alla Comédie-Italienne dove ha un palchetto:

Era sola, eppure cosa strana, per tutta la durata dello spettacolo nessuno è andato a farle visita. Al momento dell'uscita, ella è entrata, come al solito, nel ridotto, che era già pieno di gente. Subito al suo apparire si levò tra i presenti un mormorio, ch'ella però non dovette attribuire alla sua presenza, perché avendo veduto un posto vuoto in un divano, si sedette come se nulla fosse. Senonché le signore che vi stavano già sedute scattarono immediatamente in piedi, come se fossero state tutte d'accordo, e la lasciarono sola; e questo gesto, che attestava così spiccatamente il disprezzo generale, fu applaudito da tutti gli uomini che erano nella sala e fece raddoppiare il mormorio, che giunse sin quasi al clamore.²

Questo momento segna la definitiva uscita di scena della protagonista, schernita da applausi di indignazione e manifestazioni di disprezzo. Il lettore che ha seguito nell'intimo scambio epistolare l'intreccio di relazioni amorose lecite e illecite nate dalle sue macchinazioni, ha avuto modo di osservare la duplice natura di Madame, quella filantropica e artificiosa e anche, soprattutto, quella manipolatrice e libertina, più autentica e profonda. Nell'epilogo tragico del romanzo quest'ultima viene smascherata, rivelata alla società benpensante e ciò avviene proprio in un teatro, in quel luogo rituale e sociale in cui si raccoglie l'élite parigina. Il *foyer* si trasforma in un palcoscenico dove Madame viene a trovarsi al centro dei riflettori, sola, circondata dall'umiliazione pubblica, dagli sguardi disillusi dei presenti. Scoperto l'intreccio di seduzioni e dato lo scandalo, Madame fuggirà da Parigi per nascondersi anzi per scomparire, come alla chiusura del sipario, nella campagna francese dove, si dice, il vaiolo sfigurerà per sempre la sua bellezza, la sua maschera.³

La serata a teatro è un momento ricorrente in diversi romanzi. Il luogo teatrale, quale punto di raccolta della comunità, aiuta infatti a tracciare il filo di quelle relazioni particolari che vengono a crearsi non solo fra gli spettatori e la scena, ma anche in alcuni casi, al di là della scena, tra gli spettatori stessi. Aiuta quindi il lettore a ragionare in senso più ampio e, letteralmente, visivo sul senso di identità individuale e di identità sociale.

Fra la seconda metà del Settecento e il primo Ottocento conobbe un'ampia diffu-

¹ DUMAS 2014, p. 8.

² Romanzo epistolare pubblicato nel 1782: CHODERLOS DE LACLOS 2010, lettera CLXXIII.

³ Il film del 1988 diretto da Stephen Frears mette in primo piano la natura artificiosa, rituale e teatrale dell'élite parigina, dove i nobili non sono che attori di se stessi. Il film apre sul volto compiaciuto di Madame de Merteuil che si ammira allo specchio, come un'attrice prima del trucco. Segue la lunga sequenza della vestizione dopo il risveglio, fino all'apertura delle porte della camera da letto e all'entrata in scena. La scena conclusiva riprende l'inizio, mostrando l'umiliazione pubblica di Madame a teatro, e chiudendo sul primo piano della protagonista che si guarda, sconfitta, allo specchio mentre si toglie il trucco, la maschera ormai infranta della sua reputazione.

sione in tutta Europa il cosiddetto “teatro all’italiana” il cui spazio particolare fu presto riconosciuto come elemento costitutivo dell’opera nazionale. Non solo modello architettonico, ma soprattutto emblema di una vera e propria cultura teatrale, il teatro all’italiana grazie alla sua particolare conformazione si prestava perfettamente alle esigenze della comunità sociale frequentatrice dei teatri, libera di creare e intrecciare fra palchi e platea un reticolo di relazioni multiple. Divenne strumento di decoro urbano, simbolo di prestigio della municipalità, punto di raccolta di una selezionata, di solito nobile élite cittadina, parte di una consuetudine sociale e urbana che mirava al consolidamento o altresì alla corruzione dei rapporti comunitari.

L’opera italiana inoltre, acclamata in tutti i teatri europei, aveva messo al centro di tutte le storie «più che mai intensa e irresistibile, la passione amorosa, che incrocia quella non meno possente per il potere e si scontra con le leggi della società».⁴ La stessa passione che si trova al centro di due celebri romanzi di metà Ottocento, più volte associati per le molteplici assonanze, *Madame Bovary* di Gustave Flaubert e *Anna Karenina* di Lev Tolstoj.⁵ Le serate di Emma e di Anna a teatro richiamano il ruolo del teatro come luogo cittadino e strumento di rafforzamento dell’identità sociale e, spostandosi su un piano simbolico, rimandano a una semiotica della messa in scena e della rappresentazione ricordando, in due scene emblematiche, che il teatro è per eccellenza il cuore dell’illusione e dell’inganno, è la celebrazione della metafora e della sostituzione, che il teatro, come scrive Siro Ferrone, «è il regno in cui domina, sfrenata, la legge del “come se”. L’attore è come se fosse un’altra persona, la scena come se fosse un altro luogo, il tempo fittizio viene accettato come se fosse un altro tempo, l’oggetto vale un altro oggetto. Il fascino del teatro consiste nel gioco delle comparazioni, delle somiglianze e delle differenze, degli equivoci e degli scambi di persona».⁶

La scena spesso mette a tema equivoci e scambi di persona per puntare lo sguardo dello spettatore, in senso forzatamente metateatrale, sull’artificio che serve alla costruzione dell’inganno, sulla “teatralità” del *medium*, ricordando la natura metaforica dell’esperienza fittizia. Ma la messa in scena diventa anche il simbolo della transazione, dello scambio che innesca, nello spazio teatrale, il processo speculare di passaggio tra palcoscenico e pubblico: non solo la scena rimanda alla vita, ma anche la vita, a sua volta, riflette la scena.⁷ Le modalità del teatro passano dal palcoscenico al

⁴ COLETTI 2003, p. 131.

⁵ I due romanzi furono pubblicati a breve distanza. *Madame Bovary* fu scritto fra il 1851 e il 1856, anno della sua pubblicazione, e *Anna Karenina*, iniziato nel marzo del 1873, fu terminato nell’aprile del 1877.

⁶ FERRONE 2011, p. XIV.

⁷ Gli studi di Rozić ci ricordano che un *performance-text* e che un attore in scena sono indici che hanno come referente un mondo fittizio che a sua volta è metafora del mondo spettatoriale. La nozione di “illusione” tenta di spiegare il coinvolgimento del pubblico nello spettacolo e il grado di consapevolezza di quest’ultimo del potenziale metaforico del significante. L’illusione può facilmente essere collegata alla coinvolgente natura iconica e materiale del teatro, di cui lo spettatore è tuttavia consapevole, ma l’idea di illusione va soprattutto collegata a un livello di significazione più profondo, alla natura del mondo fittizio e al significato profondo che quest’ultimo può acquisire per lo spettatore. Non è quindi la “teatralità” del teatro a coinvolgere lo spettatore, ma la profonda assonanza tra il referente

mondo di “chi guarda” e l’inganno diventa azione quotidiana. Lo spettatore diventa un carattere che indossa una maschera e si crea un’identità e una reputazione in base a rituali voluti dal rango o dalla situazione, cambiando a seconda della situazione e dell’occasione da cogliere, come un attore crea il suo personaggio e si adatta alla scena. In questo gioco di specchi alcune opere ricordano che in teatro domina indiscussa la finzione, ma proprio nel teatro essa è, paradossalmente, sfidata e persino sconfitta: la maschera cade, il trucco si scioglie e l’inganno viene finalmente risolto. In teatro infine non solo gli attori, anche gli spettatori vengono smascherati.

1. «UNE FANTAISIE PLASTIQUE»: IL TEATRO DI EMMA BOVARY

Nel romanzo di Flaubert, la scena in cui Emma Bovary si reca con il marito per la prima volta all’*Opéra* di Rouen è emblematica e segna un momento importante nello sviluppo del personaggio, rimandando in modo molto efficace ai motivi fondamentali del romanzo: l’inganno, l’illusione, la percezione di sé della protagonista. Il romanzo segue la vita di Emma e si addentra nell’alternarsi di illusioni e delusioni che caratterizzano la parabola tragica del personaggio. Fin dall’adolescenza Emma si nutre di illusioni: essa non solo inganna il prossimo, primo fra tutti il marito, ma soprattutto inganna se stessa, falsando la percezione della realtà e di se stessa in essa. Per questo Emma ricopre, nell’economia del racconto, una duplice funzione metanarrativa: è autrice e al contempo, attrice delle sue illusioni, è tragicamente e senza soluzione, matrice e vittima.

La prima illusione-delusione di Emma, il primo evento che segna in modo emblematico lo sviluppo del personaggio viene a interrompere, «verso la fine di settembre», la noia del matrimonio appena celebrato: «qualcosa di straordinario accadde nella sua vita: venne invitata alla Vaubyessard, dal Marchese d’Andervilliers» (p. 37).⁸ Il Marchese invita i Bovary al ballo non solo per dovere nei confronti del medico, ma anche perché quando vide Emma «le trovò una figura graziosa e modi tutt’altro che da paesana» (p. 38). Di frequente Emma appare agli occhi degli altri al di sopra del suo stato, una convinzione sulla quale, d’altra parte, lei stessa basa la propria infelicità e insoddisfazione. Al ballo la donna sarà letteralmente rapita, fagocitata dallo splendore delle circostanze. La magnificenza e lo sfavillio del palazzo, dei presenti, degli abiti, degli arredi, tutti così finemente descritti e così avidamente registrati dai suoi occhi attenti, la immergono in un mondo nuovo e straordinario tanto che, riporta l’autore, «al fulgore del presente la sua vita passata, così netta fino ad allora, svaniva, si annullava, lei poteva dubitare di averla mai vissuta» (p. 42). Questa è la prima illusione che nasconde il primo inganno fatale: Emma cancella, desidera cancellare, o meglio, pensa di poterlo fare, il suo passato rurale e contadino perché decide che quello è l’ambiente a cui veramente appartiene. Quando torna a casa, accolta dalla domestica insolente e da

metaforico e il suo mondo personale. Si vedano a questo proposito le riflessioni di ROZIC 2010, pp. 120-132 e 177-178.

⁸ L’articolo fa riferimento d’ora in poi alla seguente edizione: FLAUBERT 1983.

una fumante zuppa di cipolle, ha un attacco di rabbia, licenzia la cameriera e inizia una lenta discesa nell'apatia da cui si risolleverà a fatica, dopo un trasloco e nuovi incontri.

La successiva illusione-delusione coincide con la fine del primo vero tradimento di Emma con Rodolphe, il signorotto locale. Di nuovo la giovane inganna se stessa, la sua fantasia galoppa più velocemente della realtà. Emma passa le notti a sognare ad occhi aperti, a immaginare il suo appassionato amore in ogni piccolo dettaglio e si abbandona a romantici piani di fuga «al galoppo di quattro cavalli, [...] viaggiava verso un paese nuovo da cui non sarebbero mai più tornati» [MB, 159] mentre Rodolphe, lo scaltro avventuriero, è già stanco di lei, così patetica, così pretenziosa. Questa volta l'abbandono da parte dell'amante è quasi fatale e al termine di una lunga convalescenza, vissuta e amata drammaticamente con sublime abnegazione, dopo un tentativo di redenzione e uno slancio mistico-religioso verso un richiamo di santità, al marito Charles viene consigliato di portare Emma a teatro dove «l'illustre tenore Lagardy avrebbe potuto distrarla» (p. 177).

Con sottile ironia, Flaubert immagina di curare le illusioni compulsive e le delusioni coniugali della sua eroina con una nuova smagliante illusione: il teatro, l'*Opéra*, la romantica *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, colma di eccessi, di passioni e di delusioni sullo sfondo di tenebrose atmosfere sepolcrali. Ma vuole anche e soprattutto suggerire che il teatro possa servire da distrazione per Emma, dal momento che su un animo suggestionabile e predisposto al *mélodrame*, il meccanismo scenico opererebbe in sostituzione della realtà e, trascendendola, permetterebbe di evaderne completamente.

Emma, a differenza di Madame de Merteuil e di Anna, non è un'assidua frequentatrice di teatri. La sua vita di provincia non le mette a disposizione molti intrattenimenti serali ed è quindi, sebbene avida lettrice, una spettatrice inesperta e si potrebbe presumere, ingenua e facile da coinvolgere. Il lettore dovrebbe prevedere insomma che Emma, tanto capace di slanci incondizionati nelle sfere del sublime e del patetico, tanto estrema nei suoi amori e nei suoi dolori, all'*Opéra* si sentirà finalmente a casa sua, sarà come un tempo al palazzo Vaubyessard, questa volta sommersa dalle note di Donizetti, rapita dai costumi, abbagliata dalle luci, emozionata dalle passioni come dal tremolio degli archi. Come un Don Chisciotte finalmente al palazzo della sua Dulcinea, Emma vedrebbe sul palcoscenico la materializzazione dei suoi sogni fino a quel momento letti sulla carta o di mera fantasia.

Ed infatti inizialmente è così. Flaubert apre il capitolo e non delude le aspettative del lettore, anzi, nota con anticipo come il piacere di Emma inizi ben prima dello spettacolo: «provò un piacere puerile a spinger con le dita le larghe portiere imbottite, aspirò a pieni polmoni il sentore di polvere dei corridoi e, quando fu seduta nel suo palchetto, irrigidì il busto con una disinvoltura da duchessa» (p. 180). I suoi occhi cercano velocemente di divorare quanto più è possibile di quella serata: il pubblico in sala, l'eleganza, le candele nell'orchestra, i cristalli del lampadario, l'entrata dei musicisti. All'apertura del sipario è come se qualcuno avesse finalmente lanciato un ponte tra la sua immaginazione e il palcoscenico: «lei si trovava tra le letture della giovinezza [...] le pareva di sentire attraverso la nebbia il suono delle cornamuse scozzesi ripetersi

nelle brughiere» (p. 181) e le immagini descritte nei suoi libri si materializzassero per la prima volta, «due soli occhi non le bastavano per contemplare i costumi, le scene, i personaggi, quegli alberi dipinti che tremolavano a ogni passo sul palcoscenico, e i copricapo di velluto, i mantelli, le spade, tutta la roba di fantasia che s'agitava nelle volute della musica come nell'atmosfera di un altro mondo» (*ibidem*). Ora catturata dallo spettacolo, vittima dello splendore delle scene, a Emma non rimane che identificarsi con Lucia: «Lucia attaccò con aria grave la sua cavatina in sol maggiore; si lamentava d'amore, desiderava delle ali. Anche Emma le avrebbe volute, le ali: fuggir la vita, volarsene via in un abbraccio d'amore» (*ibidem*).

Emma dunque, come era facile prevedere, cade prontamente nell'illusione del teatro come già avevano preannunciato la predilezione per la letteratura sentimentale e lo straordinario potere visionario che la contraddistinguono.⁹ E tuttavia, proprio quando è di fronte alla materializzazione dei suoi sogni letterari e non solo, Emma sembra vivere per la prima volta un momento di lucidità critica, fa un passo indietro e prende le distanze. Mentre guarda Lucia avanzare, sorretta dalle donne, con la corona d'arancio fra i capelli, Emma inevitabilmente pensa al suo matrimonio, e rivede se stessa in mezzo al grano, sul piccolo sentiero di campagna diretta verso la chiesa. E considera con amarezza che da quel momento sotto ai suoi piedi si è aperto un abisso che ha deteriorato la sua bellezza esteriore e morale. Mentre compie questo atto introspettivo, ora tutt'altro che ingenua, con ferma razionalità, Emma rintraccia nell'opera gli elementi base della drammaturgia romantica, ovvero cuore, virtù, affetto, voluttà e cade nella sua cronica insoddisfazione: «ah! se, nel fulgore della sua bellezza, prima di venire delusa dall'adulterio, avesse potuto fondare la sua esistenza su un gran cuore saldo, allora certo, confluendo virtù, affetto, voluttà, dovere, non sarebbe mai discesa da una così alta felicità» [MB, 182-3]. I principi della passione sono di certo i fattori salienti dell'opera italiana e sono anche l'alto ideale a cui aspirava la giovane amante prima di arrivare alla delusione; erano insieme ciò che si aspettava dal matrimonio prima e dall'amante dopo e che non aveva trovato. Dopo essersi scontrata con la realtà, ben più banale e arida, e con l'opprimente disinganno, Emma deve ammettere per la prima volta che la felicità a cui aspirava «era soltanto una menzogna» (p. 183) e che l'arte, specchio deformante, non fa che esasperare «l'angustia delle passioni», quello spazio piccolo e soffocante dove la sua sconfinata immaginazione non trova più slancio. Emma si sforza di porre una distanza tra sé e la scena, di non farsi coinvolgere dalle vicende come tante volte è successo in passato, cerca di riacquistare il controllo. L'autore sottolinea l'intenzionalità cosciente con cui la spettatrice cerca di non mistificare con gli occhi ciò che vede, «Emma voleva vedere in quella riproduzione dei suoi tormenti soltanto una fantasia plastica buona a dilettar gli occhi» (p. 183), una *reproduction* della realtà che è soltanto *une fantaisie plastique* costruita per amu-

⁹ Riguardo a Emma lettrice, ci ricorda Fusillo che «con il romanzo moderno si impone un tipo di lettura basato [...] sull'abolizione del confine tra testo e contesto, tra finzione e vita: quindi su un'identificazione quasi patologica con il mondo narrato» e che Flaubert valorizza «la capacità mitopoietica della lettura: il suo potere di evocare interi mondi immaginari e vite alternative» (FUSILLO 2009, pp. 141-145).

ser les yeux, ma soltanto gli occhi, perché ora la mente di Emma sembra riconoscere pienamente le menzogne, le illusioni con cui l'arte rende complice lo spettatore. Lo straordinario potere visionario di Emma, lettrice quasi patologica, imbevuta di romanticismo, in teatro sembra completamente inibito da questo atto critico consapevole, in seguito al quale risulta palese alla spettatrice l'insensatezza della visione e viene a interrompersi quella *willing suspension of disbelief* di solito in Emma così attiva.

Questa importante presa di coscienza rappresenterebbe una reale svolta per il personaggio, l'accettazione piena della vita nella sua autenticità, non più svalutata dal confronto con le più alte e sublimi illusioni. Ma la fine dell'illusione segnerebbe la fine del romanzo, perché solo l'illusione è la *raison d'être* di Madame. L'illusione è una scintilla di vita, ed Emma ha bisogno, come Don Chisciotte prima di lei, di difenderla anche di fronte alla più palese, aperta, realtà dei fatti. Proprio quando sembra toccare un fondo di verità, o quantomeno di autenticità e riappropriarsi di un frammento di consapevolezza, Emma trova un espediente alternativo a cui aggrapparsi per non naufragare.

Nel paragrafo successivo quindi Flaubert riporta il suo personaggio alle solite modalità, e mentre vediamo Emma sforzarsi di mantenere le distanze, «i meccanismi della logica inconscia, che ragiona per classi e infinitizza gli oggetti del desiderio»¹⁰ stanno nuovamente facendo pressione sulla sua immaginazione, lanciando quel ponte che la porta questa volta nelle braccia del celebre tenore Lagardy: «tutte le sue velleità di distacco svanivano sotto la suggestione poetica della finzione: attratta verso l'uomo dall'illusione del personaggio, si provò a immaginarne la vita, una vita clamorosa, straordinaria, magnifica, una vita che anche lei avrebbe potuto spartire, del resto, se solo il caso lo avesse voluto. Avrebbero potuto conoscersi, si sarebbero amati!» (p. 183). Flaubert segue il movimento della vita inconscia di Emma, la cui fantasia galoppa a ritmo sempre più travolgente, moltiplicando gli aggettivi e la passione clamorosa, straordinaria e magnifica che finisce con il sovraccitarsi e perdere il controllo: «ma cosa faceva ora, diventava pazza? Lui la guardava, ne era sicura! Ebbe voglia di correre a buttarglisi tra le braccia, a rifugiarsi nella forza di quell'uomo che era l'incarnazione dello stesso amore, gli avrebbe detto, gli avrebbe gridato: "Portami via, rapiscimi, fuggiamo! Son tua, son tua! Son tuoi i miei ardori, tutti i miei sogni"» (*ibidem*). Di nuovo un desiderio di fuga, il bisogno di entrare in una dimensione fittizia e straordinaria dove dire non basta, bisogna gridare i propri sogni per soddisfare quel bisogno di appartenenza disperata e passionale a qualcosa o qualcuno di straordinario, al di sopra cioè della banale realtà condivisa con il marito.

Nel teatro dunque Emma sembra inizialmente sfidare la finzione, sembra per un momento togliersi la maschera. Tuttavia viene subito agganciata, catturata da un nuovo sogno che non si ferma alle *fantaisies plastiques* del palcoscenico ma si spinge oltre, nel mondo degli artisti, dei cantanti, un altro mondo che per Emma non può che colorarsi di illusioni. Come sottilmente suggerisce Flaubert, grazie al richiamo delle celebrità, la finzione del teatro non si costruisce solo in scena, ma anche nelle zone

¹⁰ Ivi, p. 145.

di contorno, ben prima dello spettacolo. La fama di Lagardy infatti si basa sulla prestanza fisica del giovane dovuta a «uno di quegli splendidi pallori che conferiscono una marmorea maestà alle ardenti razze del meridione» (p. 181), ma non disdegna di sfruttare a favore le chiacchiere abilmente sperperate per costruire un'aura da divo: «una celebrità di dongiovanni che continua a favorire la sua reputazione di artista. L'astuto commediante aveva anzi cura di far scivolare costantemente negli annunci qualche frasetta poetica circa il potere di seduzione della sua persona e la sensibilità della sua anima» (*ibidem*). Tale potere di seduzione e una così delicata sensibilità vengono prontamente delusi dallo stato di fatto: «una bella voce, una sfacciataggine senza limiti, una maggiore ricchezza di temperamento che di intelligenza, una dote superiore di enfasi che di lirismo, completavano quell'ammirevole natura di ciarlatano, un misto di parrucchiere e di torero» (*ibidem*). E anche questo è il teatro.

2. IL LUOGO DELLO SGUARDO E DELL'APPARIRE: IL TEATRO PER ANNA KARENINA

Le serate all'*Opéra* di Emma Bovary e di Anna Karenina rimandano anche alla funzione aggregante e accogliente del teatro, a una concezione di teatro come luogo di ritrovo e di interazione, come spazio del festivo. Momento ed evento fuori del quotidiano, il teatro condiziona in modo particolare il codice di comportamento dei partecipanti e porta con sé un rituale sociale preciso. Tra la fine del Settecento e per tutto il secolo successivo il teatro fu il più importante luogo di incontro della collettività, lo spazio urbano privilegiato dove gettare uno sguardo d'insieme sull'élite cittadina, dove stabilire legami sociali, ma anche gerarchie e rapporti di potere. Come suggeriscono molti resoconti autorevoli, in questo clima, la spettacolo in scena rappresentava la *mise-en-scène* meno interessante e da questo punto di vista, la strutturazione particolare della sala e della scena del cosiddetto teatro all'italiana che compare nei romanzi, è particolarmente importante.¹¹ Come ricorda Cruciani, «la fascinazione del vecchio teatro all'italiana, la sua "magia", non nasce solo dagli echi e fantasmi degli spettacoli che vi si sono succeduti nel tempo, è invece strutturale, in quanto luogo dello sguardo e dell'apparire».¹² Ed è proprio la sua conformazione a renderlo «significante

¹¹ Si pensi a quanto scrive Dumas nel romanzo citato in apertura. Nonostante i protagonisti siano assidui frequentatori dei teatri, sembrano ben poco interessati alla rappresentazione: «Ho visto molte volte Marguerite a teatro, e non l'ho mai vista prestare la minima attenzione a quello che si rappresentava. Quanto a me, lo spettacolo mi interessava assai poco, e non mi occupavo che di lei, facendo tuttavia ogni sforzo perché non se ne accorgesse» (DUMAS 2014, cap. VIII).

¹² Pensando ai due episodi che saranno esposti in seguito, e alle due protagoniste che guardano e "sono guardate" dai loro palchi, le parole di Cruciani si dimostrano particolarmente appropriate: «I palchi che circondano il "cilindro" della sala sono dei vuoti in cui si collocano gli occhi che guardano; e determinano la sala come un volume organico in cui lo spazio nega il suo essere definito dalle pareti, in cui il perimetro dell'invaso spaziale è luogo attivo di tensioni. Si guarda dai palchi e si guardano gli spettatori nei palchi. Lo spazio della sala si realizza come luogo dello sguardo in tutte le sue possibili implicazioni, esiste come "interno", mondo autonomo e separato per la vita extraquotidiana dello spettatore, luogo popolato di presenze potenziali prima di essere riempito: *significante prima degli spettacoli*» (CRUCIANI 1992, pp. 12-13).

prima dello spettacolo»,¹³ spazio simbolico del “mettersi in mostra”, dove “vedere” era importante almeno quanto “farsi vedere”. Sporgersi dal palco, allungare lo sguardo sulla platea, incrociare un’occhiata, osservare l’interagire dei presenti e prendere nota degli assenti erano gli impegni più importanti della serata, così come era importante anche solo il presentarsi in modo consono e adeguato alla situazione. Andare a teatro non era dunque solo uno svago mondano, ma un impegno necessario all’acquisizione di visibilità e credibilità sociali, alla formazione di alleanze e relazioni, mirato alla costituzione di un certo ordine di rapporti umani e sociali.

Anna Karenina di questo è consapevole. Anna, come la società di cui è parte e che mirabilmente rappresenta, è una frequentatrice abituale e conosce il teatro come luogo per eccellenza dell’esibizione, spazio deputato alla consacrazione della visibilità sociale. Tolstoj ricorda in più di un’occasione che il pubblico di questo romanzo è spesso poco interessato a ciò che accade in scena, quanto invece a ciò che accade “fuori” scena.¹⁴ Il teatro sembra un luogo di passaggio e di incontro, uno spazio osmotico e un incrocio fra palco, platea e salotto. I personaggi entrano ed escono con grande disinvoltura, a prescindere dagli orari di inizio della *performance*.

Nel romanzo l’idea di visibilità, di costruzione dell’identità sociale e personale in senso generale è da sposare fin dall’inizio alla metafora del teatro, visto come principio di creazione e ri-presentazione di una realtà possibile, simulacro di autenticità che agisce secondo il rituale conosciuto di sostituzione e riproduzione e che si ritrova nel personaggio della protagonista: anche la Karenina, come Emma, è autrice delle sue illusioni e attrice delle stesse. Fin dalla sua prima apparizione in società, Anna mostra innate capacità drammatiche e costruisce il suo destino, la sua passione melodrammatica, la fine tragica della sua esistenza, nell’illusione di un amore che trascenda i confini sociali e le leggi condivise del gruppo.

Chiamata a Mosca per salvare il matrimonio dell’affezionato fratello Stiva, Anna presenza al ballo dove si raccoglie tutto il piccolo mondo di cui è parte. Quando la Bovary andò al ballo «si vesti con il meticoloso scrupolo di un’attrice all’esordio» (p. 40) perché sapeva di non essere nel suo ambiente e si sentiva nervosa come di fronte a un debutto. Nel salone da ballo Anna al contrario si trova perfettamente a suo agio e conosce molto bene il copione. Ostenta una sicura confidenza e tuttavia sembra scegliere l’abito “di scena” con la stessa cura “drammatica” di Emma, come lei pronta a esibire la sua bellezza.¹⁵

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ne è in esempio questo commento sul marito di Anna: «Aleksjėj Aleksandrovič, [...] si recò, com’era appunto sua intenzione, all’opera italiana. Ci rimase per due atti e vide tutti coloro di cui aveva bisogno» (p. 402). L’articolo fa riferimento d’ora in poi alla seguente edizione: TOLSTOJ 2014.

¹⁵ Si presenta al ballo con una *mise* inaspettata, che mette “accidentalmente” in risalto la sua bellezza: «Anna non era in lilla, come proprio avrebbe voluto Kitty, ma aveva un abito di velluto nero, molto scollato che le scopriva le spalle piene e tornite di avorio antico, il petto e le braccia tonde dal polso minuscolo. Tutto l’abito era ornato di merletto veneziano. In testa, sui capelli neri, tutti suoi, aveva una piccola corona di violette, e un’altra simile sul nastro nero della cintura fra le trine

Dopo questo ballo e l'inaspettato incontro con il giovane ufficiale Aleksej Vrònskij, Anna diventerà sempre più consapevole del talento drammatico grazie al quale dissimulerà inizialmente la natura dei suoi rapporti con Vrònskij. Con una disinvoltura, una naturalezza e una spontaneità che giungono persino a lei inaspettate, Anna comincerà a mentire al marito nascondendo qualsiasi esitazione, scoprendo con quanta verosimiglianza è capace di farlo: «Anna diceva quel che le veniva sulla lingua, e si stupiva lei stessa, ascoltandosi, della sua capacità di mentire. Come erano semplici, naturali le sue parole [...]. Ella si sentiva vestita della corazza impenetrabile della menzogna» (p. 162). La donna mentirà fino a quando non deciderà che la passione deve prendere il sopravvento perché un tale nobile sentimento non può, per definizione e coerenza, abbassarsi a compromessi e deve essere vissuto a pieno, sotto gli occhi di tutti.

Nella storia di Anna l'inganno e l'illusione si alimentano reciprocamente: tanto la protagonista è capace di ingannare gli altri, quanto lo è di illudere sé stessa e buttarsi a capofitto in questo melodrammatico amore. Nella mente di Anna la passione e l'amore travolgente che anche Emma aveva sognato si nutrono del desiderio vivo e intenso che questa passione esista, che questo amore sia al di sopra di tutto e di tutti e perché l'illusione risulti plausibile, Anna dovrà innalzare questi suoi slanci ben al di sopra della sua realtà quotidiana. La donna dovrà imparare a svalutare, denigrare, disprezzare tutto ciò che era suo *prima* di Vrònskij. Dovrà insegnare a se stessa a distorcere la sua visione del mondo e dal momento in cui conosce l'ufficiale tutto il suo mondo emotivo, tutte le sue relazioni intime e affettive sembrano offuscarsi lentamente: l'amore di Kitty per Vrònskij sarà calpestato, l'amore e la devozione del marito verranno disprezzati, e anche l'amore per i figli alla fine passerà in secondo piano. Anna sceglie di guardare il mondo da una sola prospettiva, quella illusoria della passione. Anna vedrà deliberatamente solo ciò che *vorrà* vedere.¹⁶

La scelta di Anna a favore dell'amante, non potrà non avere dolorose conseguenze: dopo l'abbandono del letto coniugale la donna sarà ovviamente privata del suo ruolo di moglie e di madre e verrà estromessa immediatamente dallo stretto e molto esclusi-

bianche. La pettinatura era semplice: spiccavano soltanto quelle brevi anella restie di capelli ricci che, aggraziandola, si sbizzarrivano continuamente sulla nuca e sulle tempie» (p. 68). Le scelte di Anna tradiscono una volontà ben precisa eppur ambivalente: cercano una equilibrata compostezza quale ci si aspetterebbe da una donna sposata e, allo stesso tempo, tendono a risaltare il fascino. L'elegante e voluttuosa severità del nero è da bilanciare alla generosa scollatura, la semplicità dell'acconciatura che non usa capelli posticci, né complicati intrecci è da considerare insieme alle ciocche ribelli, "restie" a rimanere al proprio posto per sbizzarrirsi sulla nuca e sulle tempie. Come nota Morson, «studied spontaneity, fake simplicity, and assumed sincerity: these skills characterize the Oblonskys, Anna and Stiva» «una spontaneità studiata, una semplicità falsa e una sincerità affettata: queste doti caratterizzano gli Oblonsky, Anna e Stiva» MORSON 2007, p. 80.

¹⁶ «For Tolstoy, looking is an action, one that, like speaking, can be done truly or falsely. The Anna story is a drama of perception and misperception, listening and deliberately mistaken listening, looking and false looking» (*ibidem*) [per Tolstoj guardare è un'azione che, come parlare, si può condurre in modo autentico oppure falso. La storia di Anna è il dramma di percepire e allo stesso tempo percepire erroneamente, di sentire e di ascoltare deliberatamente in modo errato, di vedere e di guardare in modo falso].

vo circuito sociale di cui era parte. L'uscita forzata, la riluttanza ad accettare la nuova condizione e la perdita del suo statuto in società sono ripercussioni che Anna sembra non voler subire passivamente e cerca di ribellarsi, pretendendo con ostinazione che questo suo amore puro e giusto venga riconosciuto. Una sera, con ostentata disinvoltura, la giovane comunica all'amante di voler andare all'Opera, come era consuetudine nella sua vita precedente. Il giovane cerca timidamente di distoglierla dal proposito perché incorrerebbe sicuramente nello spietato giudizio del pubblico. Anna tuttavia, consumata prima donna, è pronta a ribattere con accento melodrammatico e difendere con passione retorica le sue profonde convinzioni: «Mi pento io di quello che ho fatto? No, no e no. E se ricominciasse da principio, sarebbe lo stesso. Per noi, per me e per voi, è importante soltanto una cosa: se ci amiamo l'un l'altro. E altre considerazioni non ce n'è. Perché stiamo qui separatamente e non ci vediamo? Perché non posso andare? Io ti amo» (p. 595). Il giovane uomo è costretto dunque a lasciarla andare.

Come si è detto precedentemente, il teatro è lo spazio simbolico del "mettersi in mostra", dove "vedere" è importante almeno quanto "farsi vedere" e nella scena seguente, che si svolge appunto in teatro, Tolstoj sottolinea in modo mirabile il senso di questa riflessione, trasformando il teatro all'italiana proprio in uno spazio simbolico, giocando sull'intreccio di sguardi e sulla costruzione e distruzione di relazioni che vengono a stabilirsi in questo spazio pubblico e condiviso.

Come prevedibile, Anna verrà insultata dalla vicina di palco, ma il lettore non assiste all'umiliazione pubblica di Anna, né vedrà la scena con gli occhi della protagonista. Tutto il capitolo è visto e raccontato invece dagli occhi di Vrònskij perché l'interesse dell'autore non è tanto registrare l'evento inevitabile a cui Anna va incontro, quanto riportare da una distanza ravvicinata ma comunque esterna, o meglio estranea ad Anna, la sequenza di sguardi, di relazioni e di reazioni che la sola presenza di Anna innesca a teatro quella sera. Vrònskij dunque è il personaggio perfetto: coinvolto come nessun'altro nel destino dell'amante, è comunque un'entità da lei separata e distinta, con una ben diversa condotta sociale perché, in quanto uomo, non determina le stesse reazioni che provoca la presenza di Anna, né di conseguenza può veramente dividerne i rimandi emotivi. Sarà quindi il giovane a preparare le aspettative del lettore prima di arrivare in teatro.

Vrònskij, certo del tragico epilogo che avrà la serata, ritiene la decisione di Anna una follia: «era forse possibile pensar d'andare nella sua situazione a una serata d'abbonamento della Patti, dove ci sarebbe stata tutta la società che lei conosceva?» [AK, 594-5]. Arriva dunque a supplicarla per impedire una tale imprudenza e tuttavia, per timore di ferirla, non ha il coraggio di dirle apertamente che «apparire in teatro in questo abbigliamento con la principessa che tutti conoscono significa non solo riconoscere la propria posizione di donna perduta, ma anche gettare una sfida alla società, cioè rinunciarvi per sempre» (p. 596). Infatti, ancora una volta, l'abbigliamento di Anna la rende appariscente esaltando il suo fascino naturale: «un abito chiaro di seta con velluto, che aveva fatto fare a Parigi, col petto scoperto e con un bianco merletto prezioso in capo, che le inquadrava il volto e metteva in mostra in modo particolarmente vantaggioso la splendida bellezza» (p. 595).

I due innamorati raggiungeranno il teatro, per ovvi motivi, in momenti diversi: Anna anticipa il giovane che si presenterà in teatro a spettacolo cominciato. L'autore segue Vrònskij per tracciare la tensione tra il movimento e la staticità dei due personaggi nello spazio del teatro e per rivelare, con il muoversi dei loro sguardi, i legami e le nuove dinamiche che si vengono a stabilire fra gli attanti. Anna quasi non compare nel capitolo. Tutta la scena gira intorno all'asse attrazione-repulsione di Vrònskij verso Anna e al suo sguardo che cerca di sfuggire la sua figura, eppure non può fare a meno di pensarla.

Quando Vrònskij arriva in teatro con disinvoltura si siede in platea: «Vrònskij non aveva ancora vista Anna, non guardava apposta dalla parte di lei. Ma sapeva dalla direzione degli sguardi dov'ella fosse. Si volgeva senza farsi notare, ma non la cercava; aspettando il peggio, cercava con gli occhi Aleksjéj Aleksàndrovič. Per sua fortuna quella volta Aleksjéj Aleksàndrovič non era in teatro» (pp. 598-599). Gli sguardi si evitano, i due cercano di mantenere la distanza spaziale e visiva ma il pensiero di Vrònskij è colmo dell'assenza di lei: «ella non guardava dalla sua parte, ma Vrònskij sentiva che lo aveva già visto» (*ibidem*).

Il comportamento dei due amanti in sala è studiato in relazione ai loro diversi ruoli sociali espressi dalla tensione tra staticità e movimento nella scena. Anna ha un ruolo statico e non si muove dal palco; Vrònskij al contrario può spostarsi tra gli spettatori e proprio per questo, spingendo lo sguardo tra i presenti, è lui a coinvolgere il lettore. La dinamica rispecchia con semplicità visiva l'effettivo raggio d'azione in società dei due protagonisti: Anna a causa della sua scelta è bloccata in una posizione angusta dove rimane confinata dalla sua illegittima relazione. È quindi estromessa dal gruppo ed emarginata dalla società. Il giovane uomo invece è ancora libero di "spostarsi" da un ambiente all'altro e di agire. Può quindi ancora scegliere tra lo spazio interno della relazione che condivide con Anna o lo spazio esterno e pubblico dove incontra il gruppo di pari.

Le emozioni di Vrònskij, il carico emotivo con cui arriva a teatro e spinge la porta dalla quale trapela un'eco di note e anche le aspettative che lo guidano, introducono il lettore nel teatro. In sala il giovane amante sa già dove dirigersi, non ha bisogno di cercare Anna perché «sapeva, dalla direzione degli sguardi, dove si trovava» (*ibidem*). In questo spazio dove "vedere" è importante quanto "farsi vedere" il vero spettacolo è Anna e l'esibizione di quello che è diventata la sua reputazione. La prospettiva quindi si apre sui comprimari, gli sguardi si moltiplicano e si incrociano, creando conflitti imbarazzanti: «quando Vrònskij diresse di nuovo il binocolo da quella parte, notò che la principessa Varvára era particolarmente rossa, rideva in modo innaturale e si rivolgeva ininterrottamente a guardare il palco vicino; Anna, invece, chiuso il ventaglio e picchiettando con esso il velluto rosso, guardava chi sa dove, ma non vedeva e, evidentemente, non voleva vedere quel che succedeva nel palco vicino. Sul viso di Jašvín c'era l'espressione che soleva esserci quand'egli perdeva al gioco. Accigliatosi, ficcava sempre più profondamente in bocca il suo baffo sinistro e guardava di traverso quel medesimo palco» (*ibidem*). La presenza illecita di Anna agisce da moltiplica-

tore di emozioni, creando un giro di occhiate tra il disprezzo e lo sgomento che rimbalzano da una traiettoria all'altra. Ma in questo intreccio lo sguardo di Anna, oramai donna "perduta" come l'ha definita Vrònskij, gira a vuoto, non sa dove posarsi dato che lei stessa non ha più un ruolo definito e riconosciuto dal pubblico, dalla società.

Anna a teatro rappresenta la donna nell'ambivalenza delle sue scelte, piena di sfida e romantico ardore ma anche sopraffatta dal vuoto in cui si sente annegare. Il senso di perdita di ruolo e il vuoto che ne deriva la disorientano finché si lascia vincere da una insicurezza infinita che neppure l'amore autentico dell'ufficiale può cancellare. Rientrati a casa, Anna irrazionalmente accusa l'amante:

«Tu, tu sei colpevole di tutto!» ella gridò con lagrime di disperazione e cattiveria nella voce, alzandosi.

«Ti ho pregata, ti ho supplicata di non andare, sapevo che ti sarebbe stato spiacevole...».

«Spiacevole! – ella gridò – orribile! Per quanto io viva, non lo dimenticherò. Ella ha detto che è ignominioso sedere accanto a me».

«Parole d'una donna sciocca, – diss'egli – ma perché rischiare, provocare...».

«Io odio la tua calma. Tu non dovevi ridurmi a questo. Se tu mi amassi...».

«Anna! che c'entra qui la questione del mio amore...».

«Sì, se tu mi amassi come me, se tu ti tormentassi come me...» disse lei, guardandolo con un'espressione di spavento (p. 602).

Anna non rimprovera Vrònskij di non averla difesa di fronte a tutti, ma di averle permesso di uscire. Si aspettava che lui la proteggesse non dal resto del mondo, ma da se stessa e finisce erroneamente per attribuire il vuoto che la sta divorando alla mancanza d'amore. Quello che invece manca alla donna è visibilità, è un posto e un'identità riconosciuta dalla società che l'ha allontanata. Per questo motivo quella sera decide di andare proprio a teatro, il luogo che costituisce la prova finale: per convincere se stessa che la sua *routine* sociale non è cambiata, per incontrare il "suo" gruppo di appartenenza con il quale condivideva una serie di rituali, e infine perché il teatro all'italiana è, grazie alla particolare conformazione spaziale, il luogo più immediato per esibirsi in un colpo d'occhio a più persone e per tastare la reazione imminente.

Come è stato anche notato la tragedia di Anna «risulta dall'impossibilità di trascendere una cultura di menzogne»: ¹⁷ cioè nonostante l'ipocrisia generale, Anna si reca in teatro per cercare l'approvazione del pubblico, perché ha bisogno del riconoscimento di quella sottocultura, imbevuta di conformismo e di etichette, che non può perdonarla. Fuori dal cerchio stretto dei rituali sociali, Anna si sente perduta, il fantasma di se stessa, attrice della sua passione ma solo l'ombra della donna che era.

Le due eroine letterarie sono entrambe vittime di loro stesse e degli autoinganni che si infliggono. Personalità molto diverse e provenienti da ambienti sicuramente lontani, la tragedia di entrambe deriva dall'idealizzazione e sublimazione massima del desiderio che porta, come contrappeso, alla denigrazione e svalutazione del quotidiano. L'identità delle due protagoniste si misura sulla distanza che esse interpongono tra

¹⁷ *Ibidem*.

la loro vita ordinaria e la vita che desiderano. Emma e Anna, autrici e attrici straordinarie, insegnano a loro stesse ad evadere dalla routine, a catapultarsi nell'illusione, a smettere di credere in ciò che vedono per imparare a vedere solo ciò in cui credono. Il teatro riflette metaforicamente il senso di questa illusione, è il luogo dove entrambe esibiscono la loro bellezza da prime donne, dove entrano in contatto con la scena in un caso o, diversamente, diventano la scena stessa. In entrambi i casi, gli sguardi che si scambiano trascendono la materialità dell'esperienza sensoria e passano dallo spazio naturale e materiale al mondo fittizio delle cose possibili, delle illusioni.

Laura Belloni
Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
laura.belloni@unicatt.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CHODERLOS DE LACLOS 2010 : Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Milano, Mondadori, 2010.
- COLETTI 2003 : Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2003.
- CRUCIANI 1992 : Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992.
- DUMAS 2014 : Alexandre Dumas, *La signora delle camelie*, s.l., Fidia, 2014.
- FERRONE 2011 : Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2011.
- FLAUBERT 1983 : Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Milano, Garzanti, 1983.
- FUSILLO 2009 : Massimo Fusillo, *Estetica della Letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- MORSON 2007 : Gary S. Morson, *Anna Karenina in our time. Seeing more wisely*, New Haven-London, Yale University Press, 2007.
- ROZIC 2010 : Eli Rozic, *Genarating Theatre Meaning. A Theory and Methodology of Performance Analysis*, Sussex Academic Press, 2010.
- TOLSTOJ 2014 : Lev Tolstoj, *Anna Karenina*, Torino, Einaudi, 2014.