

Scrivere memorie alla corte del Re Sole

di Piero Toffano

I memorialisti vissuti a corte durante il regno di Luigi XIV, unici forse tra tutti gli autori di memorie, parlano di un'altra persona (il re) almeno quanto parlano di se stessi, se non di più. Alcuni decidono di scrivere le proprie memorie soltanto perché la loro vita si è svolta accanto alla sua. Gli occhi dei cortigiani sono puntati sul sovrano, tutti i loro interessi dipendono da lui, e le opere che rievocano la loro esistenza non possono che riflettere tale situazione. Ha dunque un'utilità preliminare ad ogni studio fondato sull'analisi dei testi interrogarsi intorno alle condizioni della rappresentazione del sovrano da parte dei suoi contemporanei. Esistono validi studi d'insieme sulla raffigurazione di Luigi XIV nelle differenti arti, sulle modalità e sul senso dell'applicazione di modelli mitologici alla persona del sovrano, sul ruolo delle feste e cerimonie di corte nella creazione di un'immagine ideale della monarchia, e in generale sulle finalità celebrative di tanta parte della produzione artistica coeva. Si cercherà qui di ricordare e di mettere insieme alcuni fatti quel che basta a illuminare certe costanti nella rappresentazione del re, certe contraddizioni o difficoltà interne di essa, certe sue condizioni anche materiali cui i memorialisti al pari degli altri scrittori e artisti non potevano sfuggire, e che motivano le loro scelte espressive e narrative. Nessuna vita può costruirsi un'immagine di sé in modo totalmente autonomo, ma l'invadente presenza dell'io di Luigi XIV accanto a quello del memorialista costituisce un problema ulteriore, con

* *Presentato dall'Istituto di Lingue.*

il quale ha dovuto misurarsi chi vivendo a corte in quel periodo concepì il progetto di dare forma letteraria alla sua vita.

1. Aporie nella rappresentazione di Luigi XIV

Ce travail est immense, mais il en est un autre qui renferme des difficultés encore plus grandes et plus insurmontables, c'est de célébrer dignement les louanges de notre Protecteur. Nous n'avons jamais parlé de ses moindres actions qu'avec un secret déplaisir de n'avoir pu nous élever à la hauteur de notre objet; cependant sa Gloire augmente tous les jours¹.

Non si può certo affermare che i contemporanei si siano sottratti al compito o abbiano lesinato l'impegno e lo zelo nel mettere in pratica il programma ritualmente indicato da Perrault ai colleghi accademici nel 1701. È acuta e generalizzata nella Francia di fine secolo la consapevolezza dell'eccezionalità del regno di Luigi XIV, sia per quanto riguarda lo stato della nazione sia per quanto riguarda la personalità del sovrano (tanto nel bene quanto nel male: pochi personaggi ricevettero nel corso della loro vita un pari tributo di incenso e di oltraggi). Fin dalla prima metà del regno si parla di un 'secolo di Luigi XIV': Desmarets scrive nel 1674 un *Triomphe de Louis et de son siècle*, e l'abate Tallemant il giovane svolge in un discorso all'Accademia nel 1676 il tema del paragone con l'età dell'oro².

Gli elogi decretati al re si distanziano dall'ideale cortigiano tratteggiato negli scritti di Castiglione, Gracián, Balzac e Méré, fondato sul concetto di *sobrietas*, per puntare dritto al meraviglioso e al sovrumano: nel discorso di ricezione di Racine a Thomas Corneille e M. de Bergeret (1685) la storia recente del regno diventa «un enchaînement continuel de faits merveilleux» dove «le miracle suit de près un autre miracle»³. Ogni

¹ *Discours prononcé dans l'Académie française le Jeudi dix-septième Mars MDCCI à la réception de Monsieur de Sacy, Avocat au Conseil*, Paris, chez Jean Baptiste Coignard 1701, p. 21.

² Cfr. N. Ferrier-Caverivière, *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1600 à 1715*, Paris, P.U.F. 1981, p. 64.

³ J. Racine, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1966, p. 350.

sospetto di sforzo, di preparazione, di aleatorietà nelle imprese di Luigi XIV sembra attentare alla sua assoluta grandezza; il successo di ogni azione deve essere immediato e incondizionato; la sola presenza, la sola volontà del sovrano sono sufficienti a decidere il risultato.

È evidente quanta parte questo tipo di rappresentazione comporti di staticità e di sclerotica rigidità: Louis Marin ha notato come questo modo di trattare la storia del re, incompatibile con ogni idea di evoluzione e con la logica stessa del racconto, abbia l'effetto di trasformare la relazione di ogni fatto nell'immobilità di un quadro (e nomina a questo proposito la figura dell'ipotiposi)⁴. È stato anche osservato⁵ come i Moderni esagerando la perfezione del secolo di Luigi il Grande siano quasi senza volerlo condotti ad escludere la possibilità di perfezionamenti ulteriori; a differenza di un 'moderno' come Descartes, che effettivamente si aspetta dal futuro un continuo progresso, per Perrault e i suoi compagni la grandezza e la perfezione del presente sembrano quasi gli antesignani di un prossimo declino⁶.

Non è questo l'unico caso in cui l'oltranza delle lodi tributate a Luigi XIV abbia condotto in forza solo della sua logica interna ad un esito paradossale, ad una situazione di stallo. Prendiamo l'esempio delle comparazioni mitologiche utilizzate per esaltare la figura del sovrano, in particolare la più fortunata di esse, quella che fa di Luigi il Re Sole.

L'attributo non è nuovo: Carlo IX, Enrico IV e Luigi XIII furono spesso onorati con questo titolo⁷. Luigi XIV se ne vede

⁴ L. Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit 1981, p. 105.

⁵ Cfr. N. Ferrier-Caverivière, *op. cit.*, pp. 369-73.

⁶ Così per esempio nel *Siècle de Louis le Grand* la perfezione dell'architettura conferisce ai palazzi moderni una «eternelle structure», capace di sfidare (arrestare?) il tempo; ma tale perfezione paragonata all'arte degli antichi suscita l'immagine del «jeune chesne» e del «chesne vieillissant», e subito l'autore si sente obbligato a negare esplicitamente l'idea di un esaurimento, di un indebolimento della civiltà giunta al suo vertice. Cfr. C. Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, Paris, chez Jean Baptiste Coignard 1687, pp. 22-3.

⁷ Cfr. J.-P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Les Belles Lettres 1986, p. 28 e N. Ferrier-Caverivière, *op. cit.*, p. 74. «Louis XIV est loin d'avoir été le premier à associer l'emblème solaire à la dignité royale, et les rois de France n'ont fait que suivre l'exemple des cours italiennes et des entrées impériales, inspirées elles-mêmes par les

fregiato sin dalla nascita: il poeta Du Peyrat presenta al re suo padre le stesse stanze che aveva presentato per la nascita di questi a Enrico IV: il Delfino vi è descritto come un «astre du ciel», un «soleil» destinato a «luire entre les monarques»⁸ etc. È apparso retrospettivamente degno di nota che tutti gli oroscopi fatti alla nascita di Luigi XIV (tra i quali uno di Campagna) segnalassero la dominante solare nel cielo del neonato⁹. Va detto che l'insistenza su questo tema aveva anche il significato di un programma politico, di un invito al futuro monarca a prendere la testa della cristianità contro la mezzaluna musulmana.

La prima assimilazione veramente decisiva di Luigi XIV al sole avvenne in un ballo di corte nel 1653 (il *Ballet de la Nuit*), dove il re quindicenne apparve nel ruolo di Apollo, in un sontuoso abito tessuto di drappo d'oro, con una parrucca dorata e una maschera raffiguranti i raggi del sol levante (in questo stesso ballo l'emblema di Monsieur fratello unico del re era la luna)¹⁰. Il giovane re si attribuisce ancora una volta l'emblema del sole (divisa: *ut vidi vici*) nel carosello del 1662. Tale scelta apparirà tanto più significativa se si terrà a mente che nel XVII secolo era d'uso individuare l'origine dei caroselli in una festa sacra istituita da una regina dei Sarmati, Circe, in onore del dio della luce, di cui ella si pretendeva figlia. La festa sarebbe poi passata nella Roma repubblicana e imperiale, mantenendo lo stesso significato simbolico. Il padre Menestrier, autore di un *Traité des tournois* (1669) propone per il termine carrousel l'etimologia *carrus soli*¹¹. Nel carosello del 1662 giostrarono quattro quadriglie; i cavalieri appartenenti a quella condotta dal re, vestiti da antichi romani, esibivano emblemi e divise echeggianti, in tono di subordinazione, quella del loro condottiero; il conte di Vivonne portava per emblema uno specchio ardente con la divisa *tua munera jacto* (spargo i tuoi doni), il conte di

trionfhes romains». G. Gadoffre, *Ronsard et le thème solaire*, in AA.VV., *Le Soleil à la Renaissance. Sciences et mythes*, Bruxelles-Paris, Presses Universitaires de Bruxelles-P.U.F. 1965, p. 510.

⁸ Citato in N. Ferrier-Caverivière, *op. cit.*, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 20, e J.-P. Néraudau, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰ Cfr. M.-C. Moine, *Les Fêtes à la cour du Roi Soleil*, Paris, Sorlot-Lanore 1984, pp. 35, 75 e 85.

¹¹ *Ibid.*, pp. 23-4 e 28, e J.-P. Néraudau, *op. cit.*, pp. 47-8.

Saint-Aignan portava l'alloro e la divisa *soli* (al sole, o al solo), il conte di Lude un quadrante solare e *te sine nomen iners* (senza te non sono nulla), il conte di La Feuillade un girasole e *uni* (ad uno solo), il marchese di Villequier un'aquila e *uni militat astro* (combatte per un solo astro), il marchese di Duras un leone che guarda il sole e la divisa *de' tuoi sguardi mio ardore*. Monsieur, capo della quadriglia dei persiani, portava per emblema la luna con la divisa *uno sole minor* (soltanto il sole è maggiore); Condé, capo della quadriglia dei turchi, portava la mezzaluna e *crescit ut aspicitur* (cresce secondo quanto è guardata); Enghien, capo della quadriglia degli indiani, una stella e *magno de lumine lumen* (luce da luce più grande)¹².

Più tardi la raffigurazione di Luigi XIV nei tratti di Apollo-Febo che conduce il carro del sole alluderà al governo personale del monarca. Il quale trasporta il mito solare che si è definitivamente appropriato nella reggia di Versailles, nel parco soprattutto, la cui disposizione gli studiosi si accordano nel ritenere portatrice di un messaggio simbolico ispirato chi dice all'*Hypnerotomachia Poliphili*, chi alle *Metamorfosi* di Ovidio, chi ancora alla grande opera alchemica¹³. Due assi principali ne ordinerebbero gli elementi, almeno fino ai lavori di Mansart a partire dal 1678, e nel corso degli anni '80: l'asse est-ovest, consacrato al tema del fuoco e del sole, e l'asse nord-sud, consacrato al tema dell'acqua¹⁴. Il mito apollineo compare in modo evidente nel bacino di Latona, dove è rappresentato un episodio delle *Metamorfosi*: condannata da Giunone a errare senza riposo, Latona con i figli Apollo e Diana giunge ad uno stagno al quale dei contadini le impediscono di dissetarsi. Ella li maledice ed essi sono trasformati in rane¹⁵. Le statue della fontana mostrano la metamorfosi in atto. Latona con i figli rappresenta Anna d'Austria cacciata da Parigi dalla Fronda, e contemporaneamente l'insieme ricorda che chi rifiuta di sottomettersi alla potenza apollinea è ridotto allo stato bestiale. Anche uno dei luoghi del parco ritenuti più suggestivi dai contemporanei,

¹² Cfr. J.-M. Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit 1981, pp. 42-3.

¹³ Cfr. J.-P. Néraudau, *op. cit.*, p. 192.

¹⁴ Cfr. J.-M. Apostolidès, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵ Ovidio, *Metamorphoseon*, libro VI, vv. 339-81.

la grotta di Teti, conteneva una statua di Apollo servito dalle ninfe, opera di Girardon e Regnaudin. All'interno della reggia l'appartamento del re, che diventerà la sede delle feste e dei ricevimenti di corte, era primitivamente decorato secondo un elaborato simbolismo planetario. A Marly, ugualmente decorata con motivi solari, i dodici padiglioni che affiancavano l'edificio centrale (i sei di sinistra riservati agli uomini, i sei di destra alle donne) rappresentavano ognuno un segno dello Zodiaco.

Ovviamente molti altri personaggi della mitologia vennero fatti servire alla celebrazione delle virtù di Luigi XIV; Guyonnet de Vertron, autore di un'opera intitolata *Le Nouveau Panthéon, ou le rapport des divinités du paganisme, des héros de l'Antiquité et des Princes surnommés grands aux vertus et aux actions de Louis-Le-Grand* (1686), paragona la persona del re ad un intero Olimpo: «peu s'en faut, Sire, que je n'appelle Votre Majesté le Nouveau Panthéon, puisque sa personne sacrée renferme les perfections des divinités du paganisme, l'intelligence de Saturne, la puissance de Jupiter, la valeur de Mars et l'éclat d'Apollon»¹⁶. Tra le figure nelle cui vesti più volentieri il re era rappresentato, Giove ed Ercole, eroe civilizzatore che sarebbe apparentato al mito solare poiché secondo Macrobio incarna la potenza del sole che mette al servizio del genere umano la sua virtù¹⁷.

L'*Iconologia* di Cesare Ripa, tradotta in francese da Baudoin¹⁸, fornisce agli scrittori e agli artisti una specie di dizionario di temi e di allegorie, grazie al quale ogni riferimento mitologico acquista un significato più vasto, inserendosi in una fitta rete di riferimenti presi dall'insieme della *fabula* antica. Comodità non senza rischi, se costringe ad riconoscere che il sole, sposato a Perseide figlia di Oceano e Teti, ebbe da lei molti figli, ma tutti difficilmente sfruttabili: Circe, Pasifae, Eeta padre di Medea . . . E infatti La Fontaine dovrà ricorrere a Giove, di cui la dichiara figlia, per celebrare la principessa di Con-

¹⁶ Citato in J.-P. Néraudau, *op. cit.*, pp. 65-6.

¹⁷ *Ibid.*, p. 69. Secondo M.-C. Moine, *op. cit.*, p. 139, la fortuna della figura di Ercole denoterebbe il raggiunto predominio del gusto francese su quello italianizzante, essendo collegata al mito dell'Ercole gallico.

¹⁸ Cfr. J.-M. Apostolidès, *op. cit.*, p. 80.

ti, figlia di Luigi XIV e di Mlle de La Vallière (*Le Songe*, 1689). L'intero mito di Apollo fornisce un solo episodio facilmente utilizzabile dalla propaganda monarchica: l'uccisione del serpente Pitone. Nell'iconografia reale la mitologia si riduce spesso ad un'immagine spogliata dal suo contenuto narrativo¹⁹.

Non è questa comunque la maggiore difficoltà all'utilizzazione di figure e temi mitologici per celebrare la grandezza del re; anche qui l'oltranza stessa delle lodi conduce ad una sorta di impasse, rivela un'inadeguatezza che minaccia di ridurre i turiferari al silenzio. Ben presto infatti la corsa al rincaro nelle lodi porta ad affermare la superiorità della realtà delle imprese di Luigi XIV sui referenti classici e mitologici incaricati di valorizzarle. All'inizio della guerra in Olanda, momento decisivo della 'miracolizzazione' degli exploits del re, quest'attitudine nuova si esprime con grande nettezza. Scrive Colletet (*La Hollande vaincue ou Louis XIV triomphant*, 1672):

On méprise l'histoire où triomphe Alexandre,
Et surpris, ô Grand Roi, de tes faits inouïs
On veut pour livre seul le livre de Louis²⁰.

Gli fa eco l'abate Esprit, nella sua *Ode pour le roi sur ses conquêtes dans la Hollande* (stessa data):

Toute l'Antiquité s'offre mal à propos:
Placer notre vainqueur parmi tous ces héros,
Ce n'est pas l'élever, c'est le faire descendre;
Et si ce que j'en dis se peut dire d'autrui,
Soit Hercule, César ou le grand Alexandre,
L'éloge, je l'avoue, est indigne de lui²¹.

Ritroviamo naturalmente i Moderni tra i più convinti e coerenti assertori di questa idea. Scrive Desmarets nel già citato *Triomphe de Louis et de son siècle*:

Des grands faits de ton Prince illustre
Bannis les fausses Déeses,
Qui ne font que ternir le lustre
Des éclatantes vérités²².

¹⁹ Cfr. J.-P. Néraudau, *op. cit.*, p. 107.

²⁰ Citato in N. Ferrier-Caverivière, *op. cit.*, p. 100.

²¹ Citato in J.-P. Néraudau, *op. cit.*, p. 73.

²² Citato in J.-M. Apostolidès, *op. cit.*, p. 117. Una curiosa estremizzazione di questo atteggiamento modernista porta al rovesciamento del rapporto tra

È il re padre della protagonista di *Peau d'Ane* è definito da Perrault «seul enfin comparable à soi»²³.

La conclamata incomparabilità del sovrano rischiava di costringere gli scrittori al silenzio: che poteva assumere o il significato di un'estrema, iperbolica lode a qualità propriamente ineffabili, o più modestamente il significato di una rinuncia, il sentimento dell'esaurirsi di una vena. Il *Ballet de Flore* nel 1669 è l'ultimo che il re interpretò personalmente, e segna anche il ritiro di chi fino ad allora aveva scritto i soggetti di tutti i balli di corte: Benserade, il quale nel libretto distribuito agli spettatori spiega come la gloria del re sia diventata così grande che l'arte «ne peut plus traiter ce sujet comme il faut»²⁴.

Pare che nella sua maturità Luigi XIV stesso non amasse venir raffigurato in abiti antichi o sotto le spoglie di un altro personaggio; e anche a Versailles la mitologia vide restringersi il proprio spazio in favore di tematiche prese più direttamente dalla realtà²⁵. Una nuova simbologia ispirata ai temi della pace e della guerra si sovrappone nel parco ai precedenti percorsi mitologici e cosmogonici; la grotta di Teti è distrutta per far posto alla cappella che termina la nuova ala nord del palazzo. Anche nell'ex-appartamento del re, ora aperto alle feste e ai ricevimenti, una decorazione ispirata ai temi della pace e della guerra (le pitture sulla volta della Galerie des Glaces e nelle due sale che la bordano alle due estremità, chiamate appunto Salon de la Guerre e Salon de la Paix) si affianca e si sovrappone al vecchio simbolismo planetario. Nel nuovo appartamento

comparante e comparato a proposito del sovrano e dei suoi omologhi leggendari: lo stesso Desmarets afferma di aver dato al protagonista del suo *Clovis* i tratti di Luigi, e in un opuscolo del 1682 intitolato *La Fête des dieux sur la naissance de Mgr le duc de Bourgogne* è Febo che per far buona figura «avait pris la taille et le visage de Louis le Grand» (citato in N. Ferrier-Caverivière, *op. cit.*, p. 187).

²³ C. Perrault, *Contes*, Paris, Garnier 1967, p. 58.

²⁴ Citato in J.-M. Apostolidès, *op. cit.*, p. 114.

²⁵ «Dans les années 1670, le temps de la fable semblait révolu, et le moment venu d'entrer dans l'histoire. Le siècle réinventait sa position dans le temps; il cessa de se concevoir comme la répétition nécessairement imparfaite des grands modèles mythiques ou historiques, et s'installa dans un présent assez prestigieux pour servir lui-même de mythe fondateur, capable d'engendrer le futur». J.-P. Neraudau, *op. cit.*, p. 257.

del re i soffitti sono bianchi. Come la letteratura anche l'architettura e la pittura scoprono che non esiste rappresentazione del re migliore del re stesso. L'italianismo, la cui moda a corte risaliva ai tempi di Mazzarino, è soppiantato da uno stile francese più geometrico e astratto; dovunque il decorativismo perde terreno, e si moltiplicano le immagini della monarchia intesa come un perfetto macchinario, un grande e silenzioso strumento ad orologeria.

Ancora più tardi, nel *Télémaque* di Fénelon, la mitologia ricomparirà per sottolineare le colpe del gran re, anziché per esaltarlo. Ma saremo allora in un'epoca in cui i pamphlets contro Luigi XIV sono almeno pari alle opere celebrative, e in cui le precauzioni oratorie a proposito del sovrano non servono più ad esprimere solo l'estrema reverenza: nei *Caractères* di La Bruyère Luigi XIV è lodato per le qualità che non ha, e Vauban nel suo *Projet d'une dîme royale* impiega la formula impersonale 'on' per indicare i responsabili della situazione che denuncia.

La mitologia non scomparve dalla letteratura e dalle regge a partire dalla fase centrale del regno di Luigi XIV; essa perse però la sua qualità di veicolo privilegiato della rappresentazione del sovrano, per rimanere confinata nell'ambito del 'divertimento'. Soggetti quasi esclusivamente mitologici conservano le opere in musica, e decorazioni ispirate all'antichità classica ornano i giardini e gli edifici a Marly, finita di costruire nel 1683, e al Trianon, luoghi dove il re amava rilassarsi fuori dall'ufficialità e dalla pomposità della sua vita abituale. Non ritroveremo qui i simboli esoterici del primo parco di Versailles, ma motivi più gentili e vaghi: Flora, Pomona, i Piaceri, sostituiti nel 1689-90 da bambini con frutta e fiori a Marly, ancora Flora, Venere ed episodi delle *Metamorfosi* al Trianon.

Contemporaneamente Versailles si trasforma nel 'museo' delle opere d'arte antiche, acquistate in Italia o fatte copiare. Le nuove statue vengono disposte nel parco secondo criteri ormai più estetici che significativi; semplice fondale destinato a rallegrare la vista dei privilegiati che possono offrirsi il lusso, l'antichità classica diventa inoltre oggetto di studio per gli eruditi. Il sovrano tiene a far figura di primo collezionista del regno, e rende Versailles simile a una vetrina in cui vengano a raccogliersi le meraviglie del mondo intero, esaltando agli abi-

tanti e ai visitatori la ricchezza, la potenza e il gusto del loro proprietario.

Un discorso sulle rappresentazioni coeve di Luigi XIV come quello che si è provato ad accennare qui, sarebbe tuttavia gravemente incompleto se trascurasse di prendere in considerazione quelle che potrebbero essere chiamate le 'auto-rappresentazioni' della regalità. Tutta una serie di atti e cerimonie nella vita del re infatti, e con la crescente formalizzazione della vita di corte che va sotto il nome di etichetta quasi ogni istante della sua giornata, diventano elementi significativi di una rappresentazione il cui autore è, questa volta, il sovrano stesso, e i cui materiali sono il suo corpo, i suoi vestiti, i suoi gesti, il suo seguito.

Le entrées royales, i carrousels, i ballets de cour, le feste, le regge, i gesti del cerimoniale hanno il grande vantaggio di eliminare il problema della congruenza tra comparanté e comparato che abbiamo visto affliggere fino a mettere in crisi forme più esterne di rappresentazione della regalità. Per descrivere queste 'auto-rappresentazioni' la nozione di simbolo nella sua accezione comune appare inadeguata, finché suppone l'esistenza di una distanza tra simboleggiato e simboleggiante²⁶.

Abbiamo visto come i contemporanei di Luigi XIV ponessero all'origine dei caroselli la ripresa in epoca romana di antiche celebrazioni solari: le corse dei carri nel circo avrebbero rappresentato la proiezione terrestre dell'orbita del sole nel cielo. Così intesi, i caroselli diventavano una celebrazione dell'ordine del mondo; ora, proprio nel più fastoso carosello del suo regno, quello del 1662, Luigi XIV fissa nel modo più inequivocabile i rapporti tra sé e la sua nobiltà di spada. Si rammenti il tenore degli emblemi e delle divise esibiti dai partecipanti, e la composizione stessa delle quadriglie: a capo della prima, con l'emblema del sole, il re in persona; alla testa delle altre, provvisti di emblemi che rendono esplicita la loro subordinazione (luna, mezzaluna e stella, rispettivamente) Monsieur, Condé e suo figlio Enghien. Gaston d'Orléans, fratello di Luigi XIII, e il

²⁶ Più capace di render conto di simili fenomeni sembra la nozione romantica di simbolo, contrapposto all'allegoria proprio in quanto unità inscindibile di senso. Cfr. T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil 1977, pp. 235 sgg.

medesimo Condé erano stati le anime della Fronda dei principi appena una decina di anni prima; i personaggi investiti degli stessi ruoli dinastici (fratello del re, primo principe del sangue, etc.) compaiono ora come, alla lettera (per gli emblemi che portano e per le evoluzioni che compiono intorno a lui), i satelliti del monarca²⁷. Seguono in ordine di subordinazione tutti i maggiori esponenti dell'aristocrazia. Se si terrà a mente anche che il carosello è stato interpretato come una tappa del processo di disarmamento della nobiltà²⁸ (succede ai tornei, più cruenti, e si accompagna con la rinnovata e resa finalmente efficace proibizione dei duelli), si comprenderà come nel carosello del 1662 la nobiltà di spada non si limiti a mimare la propria sottomissione al re, ma la metta in pratica (e come il medesimo carosello possa essere considerato uno dei momenti cruciali di questo processo di sottomissione). Attraverso cerimonie di questo tipo d'altra parte Luigi XIV dà forma spettacolare alla situazione separata e al privilegio dell'aristocrazia nei confronti del resto della nazione, situazione che a causa della perdita di potere economico, politico (di cui in gran parte egli stesso è responsabile) e militare di questa classe, ha bisogno dei continui interventi del re per perpetuarsi²⁹.

Anche ai balli di corte è stato attribuito un significato cosmico, volto all'esaltazione del ruolo ordinatore del monarca³⁰. I cortigiani partecipavano a queste rappresentazioni assieme al re (di cui tutti i contemporanei senza eccezione lodano l'abilità), almeno fino a che l'accresciuta specializzazione richiesta dagli spettacoli di danza e il loro mutamento di funzione non ne riservarono l'esercizio ai soli professionisti. Spesso i soggetti dei ballets erano suscettibili di un'interpretazione politica: il *Ballet de la Nuit* del 1653 celebrava l'aspirazione del giovanissimo monarca al governo personale.

La voga dei caroselli e dei balli di corte, che sono in fondo delle cerimonie di instaurazione, non superò il primo periodo

²⁷ Cfr. J.-P. Néraudau, *op. cit.*, p. 53. M.-C. Moine, *op. cit.*, p. 28, parla a questo proposito di «une vision cosmique des relations de maître à sujet».

²⁸ Cfr. J.-M. Apostolidès, *op. cit.*, p. 44.

²⁹ Cfr. N. Elias, *Die höfische Gesellschaft*, trad. francese *La Société de cour*, Paris, Flammarion 1985, il cap. V in particolare.

³⁰ Cfr. J.-P. Néraudau, *op. cit.*, p. 126.

del regno di Luigi XIV. Dopo il 1670 le *comédies-ballets* e i *ballets* vennero sostituiti a corte dalle opere in musica, monopolio di Lully. Si accentuò il carattere di svago attribuito a tali spettacoli, e i cortigiani si videro ridotti al ruolo di semplici spettatori. C'è chi ha scorto un'evoluzione dalle feste sportive del principio del regno passando per le *fêtes d'appartements* o d'*intérieurs* di Versailles fino alle feste ancora più intime di Marly, a cui prendeva parte non più di una sessantina di invitati, selezionati al di fuori di ogni criterio di ufficialità (gli ambasciatori non vi furono mai ammessi). Il carosello del 1662 si era svolto idealmente davanti agli occhi di tutta la nazione (rappresentata dal popolo di Parigi), e la nobiltà vi aveva partecipato assieme al re. Ma rispetto alla cerimonia dell'*entrée*, per esempio, che si svolge tutta in mezzo a due ali di popolo la cui presenza festante gioca un ruolo essenziale, il carosello introduce una maggiore chiusura: i membri del ceto privilegiato della nazione giostrano tra loro, anche se al cospetto di una rappresentanza degli esclusi³¹. Gli spettacoli all'aria aperta di Versailles mantengono il carattere di cerimonie riservate ad un'*élite*, accentuato dal fatto che non si svolgono più nel cuore della capitale, ma fuori di essa. Eccezionalmente alcune di queste feste sono aperte al pubblico (alla fine di tutte la folla dei domestici e dei poveri di Versailles è lasciata libera di far piazza pulita dei resti di cibo): alla festa organizzata per celebrare il trattato di Aquisgrana, che ebbe luogo il 18 luglio 1668, gli invitati appartenevano a tutti gli ordini della società. Alle feste di appartamento invece, e in genere alla vita quotidiana di Versailles, sono ammessi i cortigiani soltanto, i quali però sono passati a loro volta nel ruolo di spettatori di una rappresentazione che ha ormai un unico attore: il re.

Perché l'auto-rappresentazione della regalità ottenga il massimo della sua efficacia è necessario però che essa raggiunga il più vasto pubblico possibile. A colmare lo iato tra questa esigenza di diffusione e l'elitarismo della vita di corte intervengono ogni sorta di opuscoli e di relazioni scritte che mettono anche le persone più lontane da Versailles, i borghesi e i provinciali, in grado di ricevere il messaggio contenuto nelle cerimo-

³¹ Cfr. J.-M. Apostolidès, *op. cit.*, p. 149.

nie di corte. Il «*Mercure galant*» di Donneau de Visé assolveva abitualmente tale funzione, avendo il carattere di gazzetta ufficioso della corte; in occasione di ogni evento eccezionale, come le feste nei giardini, i matrimoni reali o principeschi, le ricezioni ufficiali, venivano stampate e distribuite brochures con il programma dettagliato dell'avvenimento e tutte le informazioni necessarie per coglierne il significato. Quanto poco Luigi XIV fosse indifferente a questo tipo di pubblicazioni è dimostrato dal fatto che la relazione sulla festa chiamata i *Plaisirs de l'île enchantée* fu inviata nel 1673 a tutte le corti d'Europa per iniziativa di Colbert e per il tramite degli ambasciatori³². Qualcosa di simile fu fatto anche in occasione delle feste del 1662, 1668, 1674 e 1676.

Se, come è stato detto, la festa di corte è un testo, con la sua struttura e le sue figure retoriche³³, la relazione che ne dà conto è un testo di secondo grado, incaricato di tradurre in parole e di esplicitare quanto il testo originale si limita a suggerire spesso in modo volutamente criptico ed esoterico. Così, anche lo spettacolo muto ma a suo modo eloquente del parco di Versailles fu reso parlante e messo alla portata dei numerosi visitatori nelle guide scritte da Félibien (*Description sommaire du château de Versailles*, 1674) e da Piganiol de la Force (*Nouvelle description des châteaux de Versailles et de Marly*, 1701)³⁴, oltre che in numerose opere letterarie, direttamente nominato (per esempio nell'*Histoire de Célanire* di Mlle de Scudéry) o travestito (per esempio nelle *Amours de Psyché et de Cupidon* di La Fontaine). L'esistenza di uno scritto di Luigi XIV, intitolato *Manière de montrer les jardins de Versailles*³⁵, mostra come il sovrano preferisse comunque esprimersi direttamente, anche nel campo della divulgazione delle opere da lui create.

Negli anni centrali del regno di Luigi XIV tre tipi di discorsi ufficiosi sul re vengono incoraggiati e promossi: quello affidato a scrittori stipendiati come Eustache Le Noble³⁶ (che afferma

³² Cfr. M.-C. Moine, *op. cit.*, p. 127.

³³ Cfr. J.-M. Apostolidès, *op. cit.*, p. 95.

³⁴ Cfr. J.-P. Néraudau, *op. cit.*, pp. 88-9.

³⁵ Edizione a cura di Simone Hoog, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux 1982.

³⁶ Cfr. N. Ferrier-Caverière, *op. cit.*, p. 192.

va di ricevere le commissioni dai ministri in persona: autore prolificissimo di opere politiche, storiche, morali, di dialoghi immaginari, favole, poemi eroici, novelle . . .), la storia del regno redatta dagli storiografi reali, e la storia metallica, consegnata alla posterità per mezzo delle medaglie celebrative.

Racine e Boileau sono nominati storiografi reali nel 1677, con 2000 scudi di pensione e l'obbligo di lasciare ogni altra attività. La carica è considerata un *emploi*, non un *métier*, è cioè più vicina ad ogni altra carica di corte che alla condizione di semi-domesticità riservata di solito agli scrittori al servizio dei grandi. E infatti molti aristocratici (tra cui Bussy-Rabutin) protestarono per il fatto che l'incarico non fosse stato affidato ad «un *homme de qualité, de cour, de guerre . . .*»³⁷. È invece tipica di Luigi XIV la scelta di due borghesi ignari di diplomazia e di cose militari, che più facilmente e integralmente avrebbero adottato il punto di vista del re sui fatti rapportati, senza sovrapporvi un *habitus* e dei pregiudizi di casta a tale punto di vista potenzialmente concorrenti. Tutti i lavori (incompiuti) dei due andarono distrutti nel 1726 nell'incendio della casa di campagna di Valincourt, eccetto l'*Eloge historique du Roi sur ses conquêtes depuis l'année 1672 jusqu'en 1678* e la *Relation de ce qui s'est passé au Siège de Namur* di Racine. Sono scritti oratori, alla Tito Livio; le sconfitte del re vi sono taciute o rapidamente sorvolate, le forze dei nemici esagerate perché più grande appaia la gloria di averle vinte. La *Relation* (la cui attribuzione non è certissima) è piena di termini tecnici³⁸.

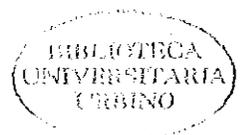
Ancora più nettamente può essere annoverata tra le autorappresentazioni del monarca (perché da lui direttamente ispirata e sottoposta alla sua personale supervisione e approvazione) la storia metallica, che era l'opera della cosiddetta *Petite Académie*. Luigi XIV aveva proseguito con vigore e coerenza il disegno di Richelieu di fare dell'Accademia lo strumento del controllo del governo sugli scrittori, e aveva avuto cura di accentuare i segni esteriori della dipendenza di questo organismo

³⁷ Lettera di Bussy a Mlle de Scudéry del 7 aprile 1687, in *Correspondance de Roger de Rabutin comte de Bussy avec sa famille et ses amis*, Paris, Charpentier 1858-9, t. IV, p. 83.

³⁸ Cfr. la *Présentation* di Raymond Picard in J. Racine, *Œuvres complètes II*, cit., pp. 193-4.

dal potere reale, ergendosi a patrono e benefattore dell'istituzione: fu lui a imporre all'Accademia di tenere le sue riunioni al Louvre, ad istituire i gettoni di presenza e l'uso dei fauteuils per ciascun membro (anziché per il solo direttore), ad ordinare che in ogni spettacolo teatrale a corte sei posti fossero riservati agli accademici (ai quali veniva servita la colazione come alle persone di rango). L'Accademia gliene serbò riconoscenza, e dopo la sua morte mantenne fedelmente il culto del monarca, non partecipando alla generale reazione denigratoria. Ma il vero organismo incaricato di vegliare alla produzione di opere celebrative aventi il re come oggetto è la Petite Académie, fondata da Colbert nel 1663, passata alla sua morte sotto il controllo di Louvois, e che nel 1716 prenderà il nome di Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres. All'atto della sua creazione (le riunioni avevano luogo nella biblioteca di Colbert) ne facevano parte Bourzeis, Cassagne, Chapelain e Perrault; nel 1683 il numero dei suoi membri fu portato ad otto: Boileau, Charpentier, Félibien, La Chapelle, Quinault, Racine, Rainssart, Tallemant il giovane³⁹. Tra i suoi compiti quello di redigere la storia di Luigi XIV attraverso l'eloquenza (fare una raccolta di elogi), trovare i soggetti delle opere da rappresentare (quando non suggeriti direttamente dal re), una sorta di supervisione delle cerimonie a scopo celebrativo (relazione di Perrault sul carosello del 1662, poi rielaborata collettivamente, esame dei progetti per l'arco di trionfo del faubourg Saint-Antoine . . .), e soprattutto l'invenzione dei soggetti e delle divise da incidere sulle medaglie che celebravano le imprese e ogni avvenimento memorabile nella vita del re. Oggetto di infinite rielaborazioni (il re interveniva spesso nella scelta delle divise) quest'attività portò alla pubblicazione nel 1702 di un lussuoso in-quarto stampato dall'Imprimerie royale. Il volume, intitolato *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand, avec des explications historiques par l'Académie royale des médailles et des inscriptions*, abbraccia tutta la vita del re fino alla guerra di successione spagnola. Ne venne data una nuova edizione in-folio nel 1723. Attraverso l'emissione di medaglie celebrative create da un collegio appositamente costituito e da lui perso-

³⁹ Cfr. N. Ferrier-Caverivière, *op. cit.*, pp. 28-9 e 170, e J.-M. Apostolidès, *op. cit.*, pp. 29-30.



nalmente controllato e diretto, Luigi XIV intende legare ai contemporanei e ai posteri la più compiuta e fedele (dal suo punto di vista) immagine del proprio regno. Solo gli avvenimenti gloriosi per il re sono oggetto di medaglie.

2. *L'io del memorialista e l'io del sovrano*

Potrebbe facilmente sembrare che la corte di Luigi XIV sia un luogo particolarmente adatto per scrivere memorie: chi vive a Versailles ha il privilegio di vedere quotidianamente il re più potente d'Europa e per quanto se ne sa del mondo intero, di ascoltarlo e di parlargli, di assistere alle decisioni che cambieranno il destino delle nazioni e agli intrighi di palazzo, di partecipare alla creazione del gusto, della moda e di un certo tipo di cultura che detteranno legge in tutte le società civili. Benché studiosi anche recenti non abbiano esitato a far propria una simile presentazione dei fatti⁴⁰, l'attività del memorialista cortigiano si rivela a chi la consideri con attenzione per molti versi ardua, spinosa e paradossale: un'attività, in tutti i significati del termine, impertinente. Il problema fondamentale sta nella difficoltà di giustificare l'atto di prendere la parola da parte dell'io del memorialista, alla presenza di un'altra parola, di un altro io che solo dà un senso all'universo curiale, e che è ben deciso a mantenere il monopolio di questo senso e di questa parola, cercando il più possibile di delegarne l'espressione esclusivamente a proprie creature, meri organi di una voce che non è la loro⁴¹.

Nel 1670 Pellisson scrisse una lettera a Colbert esponendogli un suo progetto di storia di Luigi XIV, che è insieme un discorso su come si debba scrivere la storia del re⁴². Pellisson defini-

⁴⁰ Per esempio M.-T. Hipp, *Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck 1976, p. 60.

⁴¹ Vedi le pagine precedenti sulle auto-rappresentazioni del re e sul patronato da lui esercitato nei confronti delle varie accademie. «Le mouvement académique au XVII^e siècle se présente comme une entreprise de confiscation et de transformation du savoir par l'Etat. Les différents arts monopolisés par les académies vont traduire l'imaginaire du corps du roi en peinture, en sculpture ou en poésie». J.-M. Apostolidès, *op. cit.*, p. 34.

⁴² Vedi L. Marin, *op. cit.*, pp. 49 sgg., che fornisce il testo di questa lettera.

sce il proprio progetto in opposizione a due altri modi di scrivere la storia: quello annalistico, cronachistico, da una parte, e i diari e le memorie, dall'altra. Questi ultimi non vanno bene proprio perché il loro centro è l'io della persona che scrive, e conterranno dunque particolari che nulla hanno a che vedere con il re, omettendone invece che riguardano da vicino la sua persona. Commenta Marin, esplicitando quello che a suo parere è il pensiero di Pellisson: dal momento che il re è il vero e unico soggetto della storia, è necessario che il redattore di questa annulli quanto più è possibile la propria identità per aderire totalmente a questo soggetto assoluto della storia: 'fare' e 'dire' devono diventare tutt'uno, non possono obbedire a leggi diverse. «Est donc disqualifié par Pellisson un type particulier d'autobiographie, ou de discours, dont la narrativité est subordonnée à la position explicite, dans le récit lui-même, d'un sujet narrateur qui dit 'je'. Problème à la fois théorique et politique; théorique: quelle est la différence entre l'histoire et le récit historique à la première personne? politique: quelle est la signification de l'interdit jeté sur des *sujets* de l'histoire?»⁴³.

L'impresa di sostituire o anche affiancare la propria visione dei fatti a quella del monarca non è soltanto irriverente in linea di principio, ma si rivela pure difficilmente attuabile nella pratica. Se una delle motivazioni delle memorie di corte sta nel mettere a frutto la qualità di testimoni oculari dei loro autori, bisogna subito riconoscere che il campo visivo di un cortigiano è singolarmente limitato e deformato rispetto a quello del re. Quest'epoca è profondamente convinta dell'influenza delle cabales sulla storia, è convinta che scrivere la storia significhi svelarne i retroscena, portare alla luce le motivazioni nascoste, risalire dagli effetti alle intenzioni; ma nessun cortigiano può illudersi di penetrare nella mente del re, di sondare gli *arcana imperii*; anche gli avvenimenti che lo toccano da vicino, la disgrazia di un favorito, il formarsi di una *côterie*, una promozione di cavalieri del Santo Spirito, gli spostamenti della corte e i loro itinerari, nella grande maggioranza dei casi gli divengono visibili e intelligibili soltanto a cose fatte, e senza che abbia potuto prevederne o comprenderne le motivazioni. L'attenzione

⁴³ *Ibid.*, p. 53.

ansiosa e insonne portata da ogni cortigiano ai minimi gesti del sovrano e alle quotazioni presunte di ogni possibile concorrente, i tesori di sagacia dilapidati ogni giorno, la stessa indecente curiosità che spingeva tutti a precipitarsi senza distinzione di rango o di sesso dovunque avvenisse qualcosa, e che rendeva così caotiche le cerimonie francesi a paragone di quelle infinitamente più compassate della corte spagnola⁴⁴, sono altrettanti segni di un difetto di conoscenza irreparabile, costituzionale. Solo il re sa esattamente quanto accade a corte: per lui i cortigiani non hanno segreti, mentre essi sanno di lui solamente quanto a lui piace mostrare. C'è un passo straordinario e spesso citato delle memorie di Luigi XIV, in cui il sovrano confessa il piacere che prova nell'esercitare questa sua prerogativa dell'onniscienza: per ben governare, dice, occorre «avoir les yeux ouverts sur toute la terre, apprendre incessamment les nouvelles de toutes les provinces et de toutes les nations, le secret de toutes les cours, [. . .], voir autour de nous-mêmes ce qu'on nous cache avec le plus de soin, découvrir les vues les plus éloignées de nos propres courtisans», e aggiunge che si farebbe tutto ciò solo per il piacere, se non fosse anche utile: «et je ne sais enfin quel autre plaisir nous ne quitterions pas pour celui-là, si la seule curiosité nous le donnait»⁴⁵. Se, come pare⁴⁶, Luigi XIV possedeva delle reali qualità di osservazione e di umana penetrazione, sarebbe un ulteriore esempio di quella felice congruenza delle doti personali con le necessità della funzione, in cui gli storici moderni tendono a far risiedere la sua grandezza.

Comunque, nel gioco della dissimulazione quanto in quello dello svelamento il re e i cortigiani non giocano ad armi pari. «Les caractéristiques solaires du monarque empêchent que le lien sujet-roi soit semblable au lien roi-sujet. Si le noble cherche la transparence, le prince ne peut être que lumineux: il éblouit, il aveugle même, on ne peut percer son mystère», scrive uno studioso moderno⁴⁷, e un altro aggiunge che del re nessuno può raccontare tutto, «puisqu'on ne le voit que dans la

⁴⁴ Cfr. P. Erlanger, *Louis XIV*, Paris, Fayard 1965, t. I, p. 167.

⁴⁵ Louis XIV, *Mémoires*, Paris, Didier 1860, t. II, pp. 428-9.

⁴⁶ Cfr. E. Lavissee, *Louis XIV*, Paris, Laffont 1989, p. 731.

⁴⁷ J.-M. Apostolidès, *op. cit.*, p. 48.

mesure où Il nous regarde, puisqu'on ne contemple que pris et saisi dans les limites de son faisceau scopique»⁴⁸.

La sproporzione tra l'io del re e l'io del cortigiano non è nemmeno soltanto questione di posizione e di mezzi; essa ha una dimensione per così dire ontologica. All'interno della corte il re è, come Dio nel mondo, l'Ente per eccellenza, l'Ente assoluto *sufficiens sui*; l'esistenza e l'identità stessa del cortigiano dipendono invece dal re. I membri dell'aristocrazia erano abituati a cercare la loro identità meno nella personalità individuale di ciascuno che nel sentimento di appartenenza a un sangue e a una famiglia. «Le fondement incontestable et incontesté de ce que l'homme est 'réellement' semble être, dans cette société, sa lignée et le rang qu'il occupe en raison de son ascendance»⁴⁹. A corte però ci sono due criteri per misurare la posizione di una persona: uno è effettivamente il rango ufficiale (determinato, per esempio, tra i duchi dall'antichità della casata, misurata con grande precisione, per cui Luxembourg aveva tra i suoi pari il diciottesimo rango di anzianità), ma l'altro è il favore del re, svincolato da ogni altra considerazione e capace di passar sopra ad ogni rango stabilito (in modo tale che lo stesso Luxembourg, fidando nel prestigio conferitogli dai suoi successi militari, pretese ad un certo punto di passare dal diciottesimo al secondo rango tra i duchi, scavalcando in un colpo solo sedici di loro)⁵⁰. Il favore reale non arrivò mai ad annullare completamente le distinzioni di rango tra i nobili, anche per le tenaci resistenze opposte da una parte di essi, ma è certo che sotto Luigi XIV il favore aveva conseguenze assai più concrete e vistose che il rango sulla potenza, ricchezza e considerazione di una casata. Non bisogna dimenticare che la nobiltà di corte, tenuta lontana da ogni incarico di governo, non aveva alcuna funzione nei confronti della nazione; aveva una funzione solo per il re. Per capire questo fenomeno bisognerebbe risalire alle cause dell'indebolimento economico e militare dell'aristocrazia terriera di origine feudale nel XVI secolo, come ha fatto Elias nella sua suggestiva descrizione della società

⁴⁸ L. Marin, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁹ N. Elias, *op. cit.*, p. 290.

⁵⁰ Cfr. Saint-Simon, *Mémoires I (1691-1701)*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1983, p. 122.

di corte. Contentiamoci di riportare le conclusioni di questo autore, secondo le quali era senz'altro possibile, in linea teorica, che dei cortigiani non prendessero parte alla corsa ai favori regali. «Mais cette attitude impliquait le renoncement à leurs privilèges, la perte de leurs chances de puissance, leur dégradation aux yeux des autres, bref une humiliation et, dans une certaine mesure, une abdication – à moins que la personne ne disposât d'autres titres pour fonder sa valeur, son estime de soi, son auto-affirmation – de son identité à ses propres yeux et aux yeux des autres»⁵¹. Poco più avanti afferma che a corte «un homme ignoré ou peu prisé de la société [che si uniformava nella sua grande maggioranza all'atteggiamento del sovrano] perdait aussi le sentiment de sa propre valeur»⁵². Il cortigiano, «créature monarchique»⁵³, non vale in quanto individuo in sé, ma secondo la quotazione che gli assegna la sua posizione gerarchica e/o affettiva in rapporto al re e di conseguenza a tutti gli altri membri della corte. Questo aiuta a spiegare almeno in parte l'incredibile abbandono in cui erano lasciati in questo ambiente i morti e i morenti, i membri della famiglia reale non meno degli altri: Monsieur fratello del re, Madame sua moglie, Monseigneur figlio del re non hanno finito di rendere l'ultimo respiro che intorno a loro si fa il deserto, e i loro corpi sono affidati alla buona volontà degli infimi tra i loro domestici. Il fatto è che trascurando sconciamente di recarsi da Monseigneur in agonia i cortigiani non hanno affatto abbandonato il Delfino, si sono al contrario tutti precipitati dal (nuovo) Delfino.

La 'quotazione' di ogni cortigiano, dipendendo in larga misura dal favore reale, era soggetta a fluttuazioni talvolta quasi impercettibili (Luigi XIV era a detta di tutti un maestro nel significare a ciascuno lo stato dei suoi sentimenti per lui fin nelle più piccole sfumature), talvolta radicali. L'etichetta metteva in scena giornalmente le gerarchie esistenti a corte e ne registrava ed evidenziava le variazioni. Ogni momento nella vita del sovrano era regolato in modo da dare una forma precisa e visibile alle distinzioni convenzionali tra chi lo avvicinava, e a man-

⁵¹ N. Elias, *op. cit.*, p. 75.

⁵² *Ibid.*, p. 84.

⁵³ L'espressione è di J.-M. Apostolidès, *op. cit.*, p. 51.

tenere intatta la distanza tra i gradi della gerarchia. Al lever du roi erano ammesse sei diverse categorie di persone, che entravano le une dopo le altre (c'erano dunque sei differenti entrées). Ogni variazione del rituale, ogni gesto affidato all'arbitrarietà del sovrano (il numero di parole rivolte ad una persona, il tono di voce, l'espressione del volto) venivano istantaneamente colti e decodificati dagli astanti e prontamente diffusi. L'etichetta è senz'altro la più importante auto-rappresentazione della regalità nella corte: è una vera e propria cronaca in atto della vita di corte, e ancora una volta l'autore è il re medesimo⁵⁴.

Vari studiosi moderni hanno tuttavia affermato il carattere intimo, il tono di confidenza personale di molte memorie di cortigiani, o di singole parti di esse⁵⁵. Le memorie della Grande Mademoiselle figlia di Gaston d'Orléans sono state definite una tappa importante della letteratura autobiografica in prima persona, la loro evoluzione interna portando da un iniziale progetto cronachistico verso il diario intimo⁵⁶. L'autobiografia è il genere letterario che, al pari forse del solo genere epistolare, pone con più forza il problema del rapporto tra l'uomo e l'opera; secondo uno studioso di Mme de Sévigné anzi più ancora delle lettere (dove la soggettività dello scrivente deve tener conto di quella del destinatario) le memorie permetterebbero una

⁵⁴ Un passo delle memorie di Luigi XIV mostra quanto egli fosse consapevole del significato dell'etichetta, e quanto consapevolmente la sfruttasse come strumento di potere. «Ceux-là s'abusent lourdement qui s'imaginent que les prétentions de cette qualité ne soient que des affaires de cérémonie; il n'est rien en cette matière qui ne soit à considérer et qui ne tire à conséquence. Les peuples sur qui nous régions, ne pouvant pas pénétrer le fond des affaires, règlent d'ordinaire leurs jugements sur ce qu'ils voyent au dehors, et c'est le plus souvent sur les séances et sur les rangs qu'ils mesurent leurs respects et leur obéissance. Comme il est important au public de n'être gouverné que par un seul, il lui est important aussi que celui qui fait cette fonction soit élevé de telle sorte au-dessus des autres, qu'il n'y ait personne qu'il puisse ni confondre ni comparer avec lui, et l'on ne peut, sans faire tort à tout le corps de l'Etat, ôter à son chef les moindres marques de supériorité qui le distinguent des autres membres» (Louis XIV, *Mémoires cit.*, t. II, p. 15). Vedi anche la pensée 308 (ed. Brunshvicg) di Pascal, e in generale quelle intitolate *Raison des effets*.

⁵⁵ Cfr. M.-T. Hipp, *op. cit.*, p. 391.

⁵⁶ Cfr. J. Garapon, *La Grande Mademoiselle mémorialiste. Une autobiographie dans le temps*, Genève, Droz 1989, *passim*.

libera effusione dell'io dell'autore⁵⁷. Non tutti gli scrittori di memorie si dissimulano dietro un'apparente oggettività e impersonalità: esistono memorie, anche scritte alla corte, che proclamano apertamente il valore di una personalità, il primato di una singola visione del mondo, che sono come un altare costruito ad un amor proprio ferito o al contrario trionfante, che si dilungano con compiacenza su episodi che nulla hanno a che vedere con la storia pubblica, sull'infanzia dello scrivente per esempio. C'è chi ha voluto vedere un tratto femminile nella tendenza di certe memorie alle confidenze intime, motivata in primo luogo dalla non partecipazione diretta delle donne agli affari politici, e in secondo luogo dal fatto che esse, mancando di un'istruzione scolastica che all'epoca veniva impartita nei collegi agli uomini soltanto, erano portate a sviluppare maggiormente una sensibilità individuale e autoriflessiva. Una qualche presenza della personalità dell'autore c'è comunque in tutte le memorie; o meglio un certo rapporto tra sé e sé, tra l'io che agisce in un passato più o meno lontano dal presente della scrittura, e l'io che giudica e ordina il passato. C'è infine una parte di soggettività ineliminabile, di arbitrio accettato, nel discriminare quanto in una vita vi sia di memorabile, nel fatto stesso di decidere che una vita possa esser considerata memorabile.

Bisogna certo guardarsi dagli anacronismi, in particolare da una concezione romantica dell'individuo: dolente, ripiegato su se stesso, in dissidio con la società e la propria epoca. È stato anche saggiamente osservato come la lettura moderna della produzione letteraria secentesca di carattere più privato dia forse un'importanza maggiore di quella loro accordata dai contemporanei agli aspetti personali di questi scritti, dal momento che il lettore moderno cerca in essi la possibilità di entrare in sintonia, di simpatizzare umanamente e di riconoscersi in una persona vissuta secoli fa (è vero d'altronde che già i contemporanei di Mme de Sévigné confondevano in una medesima lode lo stile delle sue lettere e il carattere dell'autrice)⁵⁸. Non bisogna poi dimenticare che i testi delle memorie secentesche ci so-

⁵⁷ Cfr. R. Duchêne, *Ecrire au temps de Mme de Sévigné. Lettres et texte littéraire*, Paris, Vrin 1982, p. 113.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 217-20 e 228.

no nella stragrande maggioranza dei casi giunti deformati dagli editori settecenteschi, per i quali l'interesse storico di tali documenti primeggiava nettamente sull'interesse diciamo umano, e che non hanno dunque esitato a modificarne lo stile e ad operarvi ogni sorta di tagli e rimaneggiamenti.

Vi sono memorialisti che scrivono di sé in terza persona, e altri che affidano la redazione delle proprie memorie ad amici, segretari o domestici⁵⁹. Figli scrivono la vita dei padri, prima (Louvigny su Gramont) o dopo la loro morte (Jean de Saulx su Gaspard de Saulx). Sully affida la redazione delle sue memorie a un gruppo di segretari che nel testo si rivolgono a lui alla seconda persona plurale, dandogli del voi (unendo così i vantaggi di un'apparente oggettività agli artifici permessi dalla narrazione personalizzata; d'altra parte questi segretari spesso avevano effettivamente partecipato a fianco del loro padrone agli avvenimenti che raccontano). La narrazione della propria vita in terza persona ha un modello illustre, i *Commentarii* di Cesare, e serve a conferire alla propria figura la statura di un personaggio storico, oltre che a dare alla presentazione degli avvenimenti un'aria d'imparzialità. Per un certo periodo fu la forma preferita da militari e aristocratici: il duca di Rohan, i marescialli d'Estrées e Du Plessis scrivono (o fanno scrivere) così le loro memorie, e anche metà di quelle di La Rochefoucauld (la metà scritta per prima) è in terza persona.

Queste forme impersonali passano di moda nella seconda metà del '600, e a Versailles l'unico a farne uso è il Grande Prevosto des Souches (le cui memorie scritte alla terza persona sono un esempio probabilmente estremo di impassibilità nella narrazione). Esse traducevano un atteggiamento eroizzante ancora di stampo feudale, e un rapporto ancora non conflittuale con la storia⁶⁰; in epoca assolutista la protesta della nobiltà per la perdita del proprio ruolo e la scoperta di trovarsi ai margini della grande storia non può che quasi necessariamente esprimersi in prima persona. In quest'epoca i memorialisti

⁵⁹ Cfr. S. Bertièrre, *Le Recul de quelques mémorialistes devant l'usage de la première personne: réalité de la rédaction et artifices de l'expression*, in AA.VV., *Les Valeurs chez les mémorialistes français du XVII^e siècle avant la Fronde*, Paris, Klincksieck 1979.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

spesso negan di voler fare opera di storici, di ambire alla completezza e alla regolarità cronologica, affermando di volersi limitare a parlare di ciò che hanno effettivamente visto, dando quindi degli avvenimenti una versione esplicitamente parziale e orientata in modo soggettivo. Si assiste nella seconda metà del '600 al passaggio da una concezione della storia *magistra vitae* perché permette a chi la studia di imparare a riconoscere le regole della politica, della diplomazia e dell'arte militare, ad una concezione secondo la quale la storia è utile perché permette di illuminare l'individuale, l'animo umano nella sua singolarità⁶¹; perché offre spunti di riflessione capaci di contribuire all'educazione di quell'intelligenza che Pascal chiama *esprit de finesse*. Senza rinunciare al gusto di generalizzare, di fornire una lezione morale, e senza arrivare a quel piacere fine a se stesso nel concedersi al ricordo e alla notazione personale di cui darà prova più tardi Rousseau, si diventa più attenti all'incidenza della psicologia individuale sul corso degli avvenimenti; si seguono con interesse e spesso si esagerano gli effetti degli odi, degli amori, dell'ambizione e delle varie cabales; si acuisce il gusto per il documento autentico, soprattutto contemporaneo, ma anche per l'aneddoto piccante, per la storia segreta e intima dei protagonisti. Parallelamente si ammettono motivi di natura soggettiva e privata alla base della decisione di scrivere le proprie memorie: desiderio di distrarsi, di intrattenere i propri intimi, l'inclinazione all'introspezione, il piacere di parlare di se stessi e anche di rileggersi, di ritornare con la mente su avvenimenti tristi o lieti. Non si può capire se non la si inserisce in questo panorama la decisione della Grande Mademoiselle (impensabile in un'epoca precedente) di iniziare a scrivere le proprie memorie a soli venticinque anni di età (quando cioè ancora non può essere avanzata la comune giustificazione di un'esperienza accumulata della quale si vuol far profittare il prossimo).

La vita di corte contribuì senz'altro a questa rivalutazione dell'importanza della persona. Ogni cortigiano, per mantenersi e per far fortuna, era obbligato a sviluppare in massimo grado l'arte di osservare i propri simili – tutti potenziali avversari o

⁶¹ Cfr. M.-T. Hipp, *op. cit.*, pp. 190-2.

alleati – per scoprire al di là delle apparenze e dei faux-semblants i reali motivi del comportamento di ognuno, e ricostruire spesso da piccoli indizi vaste macchinazioni. L'arte di osservare non è distante dall'arte di descrivere, e la voga delle memorie di corte è stata collegata a questo *habitus* dei cortigiani⁶².

La pressione sociale che si esplica nella vita di corte, il controllo di tutti su ognuno e il controllo sulla propria affettività che ognuno deve riuscire ad ottenere provocano inoltre, per reazione, forti spinte alla fuga nel sentimento, nel tentativo di preservare un'intimità sentita come minacciata. Elias parla di un 'romanticismo' della nobiltà di corte, che definisce come il desiderio di sfuggire sul piano individuale alla pressione sociale senza contestare quello stesso ordine sociale che garantisce i privilegi della classe⁶³. Ove la pressione sociale non venga introiettata sotto forma di buone maniere e di autocontrollo, la fuga da essa (necessariamente priva di conseguenze pratiche) conduce dritta alla letteratura, ai vagheggiamenti romanzeschi o pastorali. Proprio perché la corte è espressione di un processo di concentrazione e di urbanizzazione dell'antica nobiltà terriera, la frustrazione dei cortigiani darà voce in letteratura alla nostalgia per una vita di campagna completamente idealizzata (di cui si trovano echi in molte memorie). È nota la predilezione dei membri della società aristocratica a viverci come personaggi di romanzo: Mlle de Scudéry dava ai personaggi della *Clélie* i tratti dei frequentatori dell'hôtel de Rambouillet, La Rochefoucauld e i suoi amici prendevano per gioco i nomi dei personaggi dell'*Astrée*. I memorialisti non fanno eccezione: per il solo fatto di essere scritti certi avvenimenti prendono un sapore romanzesco, parlare di sé implica l'assunzione di una posa, la creazione di una mitologia personale. Se da un lato l'influenza esercitata da stilemi e situazioni romanzesche sulle memorie non favorisce necessariamente l'espressione dell'io del memorialista, per la parte di convenzionalità che comporta (Mme de Motteville per esempio afferma la sua personalità proprio in opposizione al romanzesco, e l'ideale matrimoniale della Grande Mademoiselle non ha niente a che spartire né con i

⁶² Cfr. N. Elias, *op. cit.*, p. 101.

⁶³ *Ibid.*, p. 251.

costumi dell'epoca né con le rivendicazioni del preziosismo), è però vero dall'altro lato che tale influenza aiuta il memorialista a prendere coscienza della possibilità di una valorizzazione letteraria del proprio destino, della sua serietà e unicità. Tanto più questa influenza opererà nel senso di un approfondimento personale e intimo quanto più il romanzo della seconda metà del '600 abbandonerà gli intrecci complicati e sensazionali per concentrarsi intorno ad un dramma di natura psicologica, come nella *Princesse de Clèves*. I prestiti fra i due generi sono reciproci: se i memorialisti fanno i romanzieri questi ultimi fingono di scrivere memorie. La fortuna verso la fine del '600 dei romanzi in forma di memorie è tale che uno studioso recente ha potuto affermare che le parole 'romans' e 'mémoires' perdono in quest'epoca gran parte dei loro tratti distintivi, «car elles qualifient, indifféremment, les oeuvres les plus diverses, les plus insolites»⁶⁴.

Le memorie prendono dai romanzi anche alcuni accorgimenti formali, come l'inizio *in medias res*, che permette di precisare subito il tono affettivo dell'opera, la sua sotterranea unità drammatica. Lo spazio concesso dalle memorie all'espressione della personalità dell'autore ne assicura infatti l'unità di atmosfera e di punto di vista. L'io del memorialista agisce come elemento selezionatore degli avvenimenti: pur riscontrandosi tra i memorialisti cortigiani un certo conformismo nella scelta degli avvenimenti e nel rilievo dato loro, differenze anche significative tra un autore e l'altro trovano origine nel ruolo giocato dall'autore in quell'avvenimento, dall'interesse che vi ha preso, fino ad arrivare a motivi più irrazionali e idiosincratici. Anche in questo il memorialista opera come il romanziero: tagliando, cucendo, sopprimendo talvolta la cronologia in favore di ritorni all'indietro o anticipazioni. Ogni rottura dell'andamento solenne e compassato della storia tradizionale si rifà almeno implicitamente alla retorica della *negligentia diligens*, che già sotto Richelieu era venuta di moda come strumento di sfruttamento estetico della spontaneità, e che aveva trovato naturale applicazione ai generi marginali come le memorie e le lettere, «qui se trouvent dès lors devenir des monuments de l'usage de la

⁶⁴ M.-T. Hipp, *op. cit.*, p. 528.

Cour' et de l'élégante simplicité qui est la 'marque' du grand monde»⁶⁵.

Non ha un gran senso, e dà pessimi risultati, cercare di distinguere le memorie scritte alla corte di Luigi XIV in memorie confidenziali o storiche, incentrate sulle vicende di un solo protagonista o sull'insieme della vita pubblica, impersonali o più vicine al diario intimo, e così via. Ognuna di esse è, in proporzioni variabili, tutte queste cose insieme. Quando ci si pone il problema della possibilità da parte dell'autore di memorie cortigiano di esprimere in esse il suo io più intimo, non sempre si tiene nella dovuta considerazione non solo l'assenza di distinzione tra sfera pubblica e sfera privata nella vita dei membri dell'aristocrazia di corte (solo i borghesi avevano una vita privata, distinta cioè da quella professionale), ma anche il fatto che la corte è, per tutti quelli che ci vivono, la casa del re, la dimora in cui egli esercita le funzioni di *pater familias*⁶⁶: «les fonctions de roi et de maître de maison se confondaient dans la personne de Louis XIV à un degré qui nous semble à peine croyable»⁶⁷. Una tale situazione poteva produrre in chi la viveva o un conformistico adeguamento al punto di vista del re, ad un'identificazione anche inconsapevole con lui⁶⁸, o per contrasto una rivalutazione del proprio io, in opposizione o in concorrenza (per quanto sproporzionata questa dovesse apparire) con quello del monarca, oppure qualsiasi compromesso, formazione intermedia o alternanza tra queste due reazioni.

Una qualche espressione dell'io del memorialista è troppo connaturale all'atto stesso di scrivere le proprie memorie, per potervi essere totalmente bandita. Descrivere alcune delle forme variabili e, queste sì, individuali che assume il risultato del-

⁶⁵ M. Fumaroli, *Mémoires et histoire: le dilemme de l'historiographie humaniste au XVI^e siècle*, in AA.VV., *Les Valeurs chez les mémorialistes* . . . , cit., p. 34.

⁶⁶ Quando Luigi XIV sente il bisogno di distinguere tra 'reggia' e 'dimora privata' costruisce Marly, che tutta intera (con tutti i suoi ospiti) è più intima di Versailles.

⁶⁷ N. Elias, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁸ Si tenga presente che il re si considerava ed era considerato il primo gentilhomme del regno, che il sentimento della sua appartenenza alla classe della nobiltà non venne nell'Ancien Régime mai meno, che infine i cortigiani vedevano nella figura del re la realizzazione in grande di quanto ognuno di loro concupiva in piccolo.

lo scontro tra questa pulsione primordiale di chi decide di scrivere la storia della sua vita, e i condizionamenti culturali e sociali cui essa è sottoposta dalla situazione storica nella quale il memorialista vive, è uno dei compiti più suggestivi che si offrono a chi decide di prendere il genere memorialistico ad oggetto del proprio studio.