

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 2/2018
ISSN 2611-3309

MARIA GRAZIA PORCELLI

Le molte vite di Molière.

Da George Dandin a Monsieur Poirier

The many lives of Molière.

From George Dandin to Monsieur Poirier

SOMMARIO | ABSTRACT

La prima parte del contributo ripercorre la creazione del mito molieriano nei secoli XVIII e XIX: Molière, insuperabile genio del teatro, è un modello morale e un precursore degli ideali repubblicani. Le sue opere sono studiate e insegnate e sono parte integrante dell'identità nazionale francese. Gli autori della seconda metà dell'Ottocento si ispirano ancora a Molière e lo attualizzano attraverso la riscrittura di alcune sue opere. È il caso di Augier, che nel suo dramma *Le Gendre de Monsieur Poirier* adatta alla realtà sociale del Secondo Impero una commedia molieriana, *George Dandin*.

The first part of the essay examines the creation of the myth of Molière in the 18th and 19th centuries: Molière, the insuperable genius of the theatre, is a moral model and a precursor of republican ideals. His works are studied and taught, and are a fundamental element of French national identity. In the second half of the 19th century, dramatists were inspired by Molière and updated him for contemporary audiences by reworking some of his plays. Emile Augier, in his drama *Le Gendre de Monsieur Poirier*, adapts one of Molière's comedies, *George Dandin*, to the social reality of the Second Empire.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Molière, Émile Augier, Dramma borghese, Teatro, Secondo Impero
Molière, Émile Augier, Bourgeois Drama, Second Empire



ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

MARIA GRAZIA PORCELLI

Le molte vite di Molière.
Da George Dandin a Monsieur Poirier

1. Molière cambia vita

In un articolo del 1902 Émile Faguet, arbitro del gusto letterario della sua epoca, recensiva il volume di Alexandre Joannidès consacrato alla vita della Comédie-Française¹ dalla sua fondazione fino al 1900 e verificava con rammarico, dati statistici alla mano, una verità non ancora sufficientemente analizzata sul piano critico. Le oscillazioni del gusto dei suoi connazionali rivelavano, infatti, fino a che punto fosse discontinua la programmazione e variabile la selezione delle opere dei massimi drammaturghi dell'età d'oro del Classicismo nelle messe in scena della principale istituzione teatrale parigina. Nell'arco di poco più di due secoli, Regnard batteva Corneille, che ha al suo attivo un corpus quattro volte più esteso. Di Racine si premiava la sua unica commedia, *Les Plaideurs*, messa in scena 1219 volte, contro le 984 di *Phèdre*.

In quanto a Molière, *Tartuffe*, con le sue 2058 rappresentazioni, si distaccava di gran lunga da tutte le altre opere del repertorio, registrando in particolare un picco di gradimento fra il 1851

e il 1891 (552 rappresentazioni). In generale, il teatro comico risultava più amato di quello tragico, il cui declino era legato all'imporsi dei generi misti, che lo avevano privato del suo secolare primato a cominciare dalla seconda metà del Settecento. Lo stesso accadeva per la commedia, che aveva però una via di salvezza. La spiegazione che Faguet proponeva della costante predilezione mostrata verso *Tartuffe* mi sembra racchiudere, a Novecento appena iniziato, una valutazione applicabile alla ricezione del teatro molieriano che, nata con l'Illuminismo, si radicò soprattutto nel XIX secolo. Molière non perde mai la sua centralità nel sistema drammaturgico francese, piuttosto cambia faccia.

Scriveva Faguet: "Il n'y a pas à dire, le *Tartuffe*, à tous les points de vue, comme peinture de caractère et comme peinture de mœurs, car c'est un drame, est bien le chef d'œuvre de Molière" (Faguet 1905: 33). Ci sarebbe poco da ridere in *Tartuffe*, e la ragione del suo gradimento anche oltre i confini del XVII secolo si comprende per il tono e il contenuto seri della commedia. La dissoluzione familiare che vi si consuma, la sofferenza psicologica dei suoi personaggi, l'anticlericalismo, letto soprattutto in chiave antimonarchica, erano tutti elementi perfettamente adattabili a un contesto moderno.

Nella lettura di Faguet, il testo molieriano sarebbe già una prefigurazione del genere creato dalla drammaturgia francese, il dramma borghese di cui Gustave Lanson, nella celebre tesi pubblicata appena un anno dopo l'articolo citato, riconosceva il primo germe nella *comédie larmoyante* e ne indicava la naturale evoluzione nel dramma del Secondo Impero (Lanson 1904: 300). La sua lunga ombra si sarebbe estesa sulla Terza Repubblica, sul *boulevard*, sulla scena naturalista, sul grande teatro nordico. Faguet contestava Lanson su un punto: non La Chaussée, incapace di descrivere la borghesia che pretende di mettere in scena, bensì Molière, nelle sue *grandes comédies* (*Don Juan*,

Le Misanthrope, *Les Femmes savantes* e, naturalmente, *Tartuffe*), volendo disegnare determinati caratteri, ha finito per restituire anche l'ambiente familiare borghese. La definizione del suo eroe non sarebbe completa se non fosse rappresentato fra i suoi simili. Molto più dei successori, sostiene Faguet, Molière riesce a far entrare l'intera famiglia nella trama "légère et simple" delle sue commedie, delineando rapporti autentici fra i membri che la compongono e gli abitanti della casa (Faguet 1905: 163). Nel capitolo a lui dedicato nelle sue *Études littéraires* (s.d.: 275) il critico spiega la complessità dei caratteri molieriani - una novità rispetto alla comicità precedente - nell'intimo *mélange* di comico e tragico dei suoi eroi e nella costruzione degli intrecci, che comunicano costantemente la sensazione che l'avventura andrà a finire male e in effetti, spesso, finisce male davvero per non pochi dei grandi maniaci molieriani.

Nel secolo precedente, l'operazione d'imborghesimento di Molière era stata avviata dalla celebre contestazione rousseauviana della moralità del teatro che contestava appunto Molière prendendo le mosse dal *Misanthrope*. Rousseau, com'è noto, piega verso il "serio" il personaggio di Alceste che per il suo creatore era invece ridicolo (Rousseau 1995: 1810). In ambito illuminista la prospettiva di Rousseau era generalmente condivisa: la resistenza al comico che vi si sviluppa porta a rinnegare la violenza inseparabile dal riso e a espungere da Molière ogni traccia di aggressività. Anche Diderot è allineato sulla posizione di distacco e critica severa nei confronti della ridicolizzazione della borghesia su cui si fonda buona parte della comicità molieriana. L'immoralità di quel modello comico risiede nell'adesione al codice della *honnêteté* che al filosofo appare come pura convenzione, un ideale di virtù astratto e aristocratico. Per il primo teorico del dramma borghese Molière impartisce una magistrale lezione di come il teatro si fa, ma il suo sguardo sul mondo, un secolo dopo, è giudicato inattuale.

Unica voce dissonante è, non a caso, quella di Voltaire che nel *Misanthrope* vede lucidamente una satira e non un dramma:

Enfin, on prendrait la liberté de dire que le *Misanthrope* est une satire plus sage et plus fine que celles de Horace et de Boileau, et pour le moins aussi bien écrite; mais qu'il y a des comédies plus intéressantes, et que le *Tartuffe*, par exemple, réunit la beauté du style du *Misanthrope* avec un intérêt plus marqué (1880: 300).

Molto meno incline ad applaudire le *pièces bâtarde*, né tragedie né comédie, che hanno successo solo presso i suoi contemporanei, osserva:

Quand on n'a pas de chevaux, on est trop heureux de se faire traîner par des mulets. Il y a vingt ans que je n'ai vu Paris. On me mande qu'on n'y jouait plus de pièces de Molière. La raison, à mon avis, en est que tout le monde les sait par cœur, presque tous les traits en sont devenus proverbes (1817: 328).

Nell'eclissi di Molière Voltaire registra, *en passant*, anche il manifestarsi di un imminente processo di sacralizzazione e insieme di sterilizzazione di Molière, che nella coscienza collettiva dei francesi inizia a configurarsi non solo come genio del teatro, ma come una sorta di filosofo morale.

L'idea di un Molière animato da ideali e valori borghesi radicalmente opposti, se correttamente analizzati, a quelli praticati dal massimo commediografo classico si svilupperà in modo esponenziale nel secolo successivo, ma si attesta già nella cultura settecentesca, parallelamente alla flessione registrata nel gradimento delle sue opere a teatro. Chamfort, nel suo "Eloge de Molière" (1824: 1) non esita a definirlo cittadino virtuoso, riformatore della sua patria, che in cambio l'ha tradito e sconfessato, lo ha privato dei suoi diritti, ha umiliato il suo genio.

Invita i suoi lettori a scoprire, nascosto dal poeta, il filosofo: “Il est le plus puissant des moralistes” (1824: 17). Se non occupa più un posto centrale nel gradimento del pubblico, Molière si avvia a divenire una sorta di rivoluzionario *ante litteram*.

2. Molière romantico

Per la generazione romantica l'ammirazione per Molière è imprescindibile, ma la sua inattualità si percepisce in modo più marcato. Persino Stendhal, che all'origine della sua carriera avrebbe desiderato essere un drammaturgo alla maniera di Molière, registra la difficoltà che il suo teatro incontra nella ricezione del pubblico e prova anche a spiegarne il perché:

La cour de Louis XIV, pour qui sait la voir, ne fut jamais qu'une table de pharaon. Ce fut de telles gens que, dans l'intervalle de leurs parties, Molière se chargea d'amuser. Il y réussit comme un grand homme qu'il était, c'est à dire d'une manière à peu près parfaite. Les comédies qu'il présentait aux courtisans de l'homme-roi furent probablement les meilleures et les plus amusantes que l'on pût faire pour ces sortes de gens. Mais en 1825, nous ne sommes plus ces sortes de gens. L'opinion est faite par des gens habitant Paris, et ayant plus de dix mille livre de rente et moins de cent. Quelque fois la *dignité* des courtisans de Louis XIV se trouva choquée même de l'imitation gaie de ce qu'il y avait de plus ridiculement odieux à leurs yeux: un marchand de Paris. *Le Bourgeois gentilhomme* leur parut *affreux*, non pas à cause du rôle de Dorante, qui aujourd'hui ferait frémir MM. Augier, Lemontey et autres censeurs, mais tout simplement parce qu'il était dégradant et dégoûtant d'avoir les yeux fixés si longuement sur un être si abject que M. Jourdain, sur un marchand (Stendhal 1928: 291).

Nessuno sembra più disposto a lasciarsi toccare da un tipo di comicità che nasce dallo scontro fra raffinati aristocratici e

borghesi *parvenus*. Neppure si è disposti a ridere di una delle più scontate convenzioni della commedia classica, l'opposizione fra vecchi e giovani: "On siffle l'*Avare* de Molière (7 février 1823) parce qu'un fils manque de respect à son père" (Stendhal 1928: 48).

Padri e figli, nel modello familiare ormai vigente, intrattengono relazioni più complesse e la paternità si mostra, a teatro, con un volto severo ma mai ostile.

Théophile Gautier, come Stendhal, pensa che Molière sia divenuto inaccessibile allo spettatore moderno. Osserva il palcoscenico e con uno sguardo da drammaturgo, potremmo dire, da proto-regista, individua con chiarezza il motivo di quella incomprensione nel fallimento della resa scenica. Lo stile recitativo impostosi sulle scene ufficiali occulta la radice più autentica della comicità molieriana, quella farsesca.

Il 26 marzo 1838, recensendo *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, scrive:

Cette charmante bouffonnerie n'a pas été comprise le moins du monde, le public a murmuré à beaucoup d'endroits, et il ne s'en est pas fallu de l'épaisseur d'un cheveu que l'on ne sifflât Molière, le dieu de la comédie; il est vrai que les acteurs ont fait tout leur possible pour être parfaitement détestables; ils y ont réussi à souhait (Gautier 2007: 435-36).

Messo in scena come se fosse Marivaux, ripulito della vivacità linguistica, piegato al gusto del pubblico contemporaneo di Dumas père, e di Hugo, Molière fallisce, secondo il geniale critico teatrale, perché tradito nell'espressività della sua lingua. Il taglio degli intermezzi, dei *ballets*, dello scatenamento del potenziale sovversivo legato alla comicità popolare fu regolarmente applicato alle grandi commedie. Il repertorio più esplicitamente farsesco, come fa notare Gautier e come Baudelaire

criticherà duramente, non solo è poco rappresentato, rischia addirittura di non essere più compreso². Solo nel Novecento una radicale inversione di tendenza riporterà in scena l'anima nera di Molière.

En effet, cette manière large, ferme, nette, sans petite recherche, qui va droit au but; cette touche caractéristique et magistrale, doivent choquer à tout instant les susceptibilités d'un auditoire accoutumé aux façons prétentieuses et minaudières du *vaudeville* de M. Scribe; le public a le goût sincère de la médiocrité propre et luisante; il préférera toujours M. Dubufe³ et M. Scribe à Michel-Ange de Caravage et à Molière, ces maîtres entiers et francs jusqu'à la rudesse (Gautier 2007: 491-92).

L'accostamento di Molière a Caravaggio, nella sua forzatura, è rivelatore del processo di mitizzazione⁴ al quale, fin dalla sua morte, ma soprattutto nell'età dell'eroismo negativo caro alla cultura romantica, fu sottoposto quello che si era trasformato, nell'immaginario francese, in un genio incompreso e perseguitato. Questo Molière rivive in un gran numero di opere teatrali nelle quali diventa personaggio e incarna invariabilmente il dissidio fra arte e vita, la difficoltà dell'arte a imporsi nella lotta contro i pregiudizi, le calunnie, le invidie, la corruzione e l'ipocrisia (Kowzan 2005: 349-54).

Una conferma dell'inattualità di Molière si coglie in negativo nel sostanziale fallimento dell'unico tentativo di ripresa del suo stile comico. Alfred de Musset è il solo esponente di spicco della generazione romantica a tentare dichiaratamente di far rivivere la commedia molieriana. Riprendendo *clichés* già consolidati (il genio sregolato, il radicalismo anticlericale, la vita privata scandalosa), Musset stabilisce, fra le sue commedie e quelle molieriane, una circolarità che si coglie, come ha evidenziato Sylvain Ledda, soprattutto stilisticamente: nella

scelta degli intrecci, nella rappresentazione del conflitto generazionale, nella definizione dei caratteri, nell'oscillazione del ritmo, nell'alternanza e nella durata delle battute (Ledda 2012: 235-47). Ambientato in un tempo astratto, con personaggi dai nomi convenzionali, il teatro mussettiano, nel suo anacronistico rispetto delle rigide convenzioni del classicismo (a iniziare da quella delle tre unità) sembra far rivivere il dinamismo, l'essenzialità, la spietatezza di molti capolavori molieriani. Non riesce però a essere fedele nei contenuti. Il primo piano assegnato alla coppia erotica appartiene a una sensibilità più moderna e discende da un diverso modello di commedia, quella psicologica marivaudiana. La drammaturgia mussettiana, troppo distante dalla moda imperante del dramma romantico, fu perciò, nella sua epoca, generalmente incompresa e ha ottenuto il dovuto riconoscimento solo un secolo dopo. Nella famosa, tenera composizione *Une soirée perdue* Musset s'identifica nel suo illustre padre teatrale, assistendo a una fallimentare rappresentazione del *Misanthrope*, commedia quanto mai appropriata alla circostanza (Musset 1957: 389-91).

J'admirais quel amour pour l'âpre vérité
 Eut cet homme si fier en sa naïveté,
 Quel grand et vrai savoir des choses de ce monde,
 Quelle mâle gaieté, si triste et si profonde
 Que, lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer!

Dal riso al pianto: Molière cambia maschera.

3. Molière in borghese

Conclusa in modo fallimentare la stagione del dramma romantico e ripresa con vigore la strada del realismo, Molière torna a risalire nel gusto del pubblico del Théâtre-Français, che dal 1821 è stato battezzato dai suoi attori "Maison de Molière".

Garante del ritorno a una forma aggiornata della *haute comédie* non può che essere Molière. Un'efficace raffigurazione plastica del nuovo mito molieriano è perfettamente espressa dalla Fontaine Molière, innalzata nella rue Richelieu nel 1844 su disegno dell'architetto Visconti⁵. Nel monumento, ai lati dell'imponente figura dell'artista, sono presenti due allegorie femminili scolpite da Pradier: accanto alla *comédie légère* trova posto la *comédie sérieuse* che rivendica il suo diritto a far parte della famiglia. Molière, insomma, è diventato nume tutelare del genere teatrale più tipicamente borghese, costretto, un po' come la classe che l'ha prodotto, a prendere le distanze sia dall'eroismo sublime e suicidario del dramma romantico, sia dal rischio di leggerezza e di volgarità perennemente insito nel *vaudeville*⁶.

Per il teatro del Secondo Impero ripartire da Molière è una necessità dettata dal verificarsi di un passaggio nella storia della drammaturgia francese che ha due questioni da risolvere. Innanzitutto deve ritrovare un legame con il presente, tornare allo studio della società e dei costumi contemporanei, trasmettere valori morali; ma deve riuscire a farlo interessando e coinvolgendo il pubblico, recuperando, dopo la programmatica distruzione delle convenzioni più sacre della drammaturgia classica praticata dai romantici nel nome di Shakespeare, quella regolarità connaturata allo spirito più autentico del teatro francese, basato sul dinamismo e sulla sobrietà. Si torna, dunque, alle unità. L'azione, condotta dai sei canonici personaggi previsti dalla convenzione, si sviluppa in un solo giorno, in un solo spazio, non prevede azioni parallele. L'intreccio riprende il sopravvento, così come lo studio dei caratteri. Si descrivono realisticamente l'ambientazione familiare borghese, le sue abitudini, i suoi gusti. In quella cornice si mostrano le trasformazioni dei rapporti tra le classi, del conflitto tra le generazioni, tra conservazione e progresso, sempre ideologicamente risolti grazie alla formula del compromesso, politico, economico, erotico.

Gli epigoni più diretti e vicini a Molière (Baron, Dufresny, Lesage), come anche quelli della generazione successiva (Destouches, Collé, Sedaine, La Chaussée), avevano onestamente riconosciuto di non poter aspirare nemmeno a imitarlo degnamente⁷. In questa fase gli autori provano invece più coraggiosamente a istituire con Molière un legame di tipo essenzialmente drammaturgico.

Esempi di riprese molieriane si rintracciano anche nel teatro dichiaratamente comico, dove il riuso potrebbe apparire più giustificato. In un *vaudeville* in un atto di Labiche, *Le Misanthrope et l'Auvergnat* (1852), il burbero misantropo è indotto a recedere dalla sua scelta di escludersi dal mondo quando si accorge che rischia di compromettere la felicità della donna amata. Labiche non intende certo “rifare” Molière, ma la sua piccola commedia fa comprendere come, in coincidenza della rinascita della *comédie de mœurs*, le trame molieriane divenute proverbiali formino un repertorio pronto a essere utilizzato per far rivivere con immediatezza caratteri e situazioni ormai sedimentati nell'immaginario del pubblico grazie all'esercizio privato della lettura, all'educazione scolastica, alla conversazione, agli usi linguistici, sia letterari, sia, come Voltaire aveva già notato, della lingua parlata.

Più interessanti sono però casi in cui il ricorso a Molière va oltre la citazione e ci si pone programmaticamente in una linea di continuità diretta con il suo teatro, quasi a lasciar intendere che riguardo a certi argomenti, per i drammaturghi dell'età del realismo, dopo Molière, non si possa che “riscrivere” Molière. Il suo modello riaffiora regolarmente nell'inconscio teatrale francese come un istinto vitale a ritrovare un'identità nazionale impermeabile alle mode. Il confronto non si pone sul piano dello stile, ma nella contestualizzazione del suo repertorio sullo sfondo di un nuovo panorama sociale.

È quanto si propone di fare Émile Augier in *Le Gendre de Monsieur Poirier*, uno dei massimi successi della storia del teatro francese del Secondo Impero⁸.

Il dramma di Augier andò in scena a Parigi, al Gymnase Dramatique, l'8 aprile 1852. Accolto al Théâtre-Français nel 1864, fino al 1950 l'opera vi fu messa in scena 803 volte. Oggi dimenticato, nella classifica delle settanta *pièces* più rappresentate nel massimo teatro parigino, occupava, fino alle sue ultime rappresentazioni, il trentanovesimo posto, precedendo opere che oggi ci appaiono a giusta ragione esteticamente più significative come *Polyeucte* di Pierre Corneille, o *Les Fausses Confidences* di Marivaux.

Il titolo avrebbe dovuto essere, inizialmente, *La Revanche de George Dandin*, l'intenzione era quella riprendere e aggiornare una delle più apparentemente anacronistiche commedie del suo repertorio. In *George Dandin* (1669), com'è noto, il protagonista, ricco e incolto borghese, subisce cocenti umiliazioni dalla moglie e dai suoceri aristocratici disposti a sfruttarne il denaro ma determinati a non ammetterlo nel loro mondo. Ma nella fase storica del trionfo della borghesia, perché far rivivere, in chiave di rivincita, uno scontro di classe che la Rivoluzione ha reso del tutto inattuale?

Ambientata retrospettivamente nel 1846, *Le Gendre de Monsieur Poirier* mette in scena, come nel suo antecedente settecentesco, una *mésalliance* spostata sul finire della Monarchia di Luglio. Lo squattrinato marchese Gaston de Presle ha sposato la timida Antoinette, figlia del ricco commerciante Poirier, "un George Dandin à l'état de beau père". La firma del contratto di matrimonio ha esaurito ogni forma di rapporto fra Gaston e la giovane moglie, che egli snobisticamente trascura, giudicandola inadeguata alla condizione di marchesa. Rispetto al modello molierano, i ruoli sono invertiti. Nel secolo della borghesia

trionfante, la seduzione esercitata dall'aristocrazia colpisce più facilmente suggestionabili fanciulle per un valido motivo. L'ereditiera, come la classe che rappresenta, è simbolo di fecondità biologica ed economica, porta nuovo denaro e nuovo sangue da infondere in un partner isterilito, impoverito, politicamente evirato, psicologicamente regressivo. Gaston, come l'Angélique molieriana, appare capriccioso e opportunista. È un adultero e, in apertura di scena, sta per battersi in duello per difendere l'onore della sua amante, incurante dell'umiliazione cui sottopone la moglie.

Il legame principale, come evidenzia il richiamo al personaggio molieriano, sembra essere, per Gaston, quello con il suocero, verso il quale egli nutre un sentimento misto di disprezzo sociale e di rispetto economico. Cifre per l'epoca enormi gli sono state versate per pagare i suoi debiti e per la dote di Antoinette, ma quello che Gaston vuole ottenere dal suocero è il simulacro della sua nobiltà perduta: il castello della sua famiglia. Pur detestandosi, di fatto Gaston e Poirier dipendono l'uno dall'altro: come si viene a scoprire, più che nobilitare la figlia, l'astuto commerciante intende nobilitare se stesso. Aspira, infatti, al titolo di barone per far parte della camera dei Pari. Il suo snobismo fuori luogo è uno dei tanti riusi del repertorio molieriano che fa da sfondo alla stesura del dramma: oltre *George Dandin*, il *Bourgeois gentilhomme* entra per molti versi nella costruzione del protagonista.

L'intreccio è bloccato dall'arroccarsi di Gaston nel regressivo ricordo di una gloria tramontata, dal rifiuto di prendere atto della realtà, e dalla protervia di Poirier, che lo ricatta minacciandolo di privarlo dei privilegi che solo il suo denaro può ancora garantirgli. La "rivincita" consiste nel colpire Gaston proprio sul piano simbolico, nell'annientare la sua illusione di una sorta di personale restaurazione distruggendo il castello. Persa la speranza di nobilitarsi, il suocero minaccia, in una tirata vio-

lenta che sembra anticipare quella del Lopachin del *Giardino dei ciliegi*, di comprare e radere al suolo il castello trasformandolo in un redditizio investimento immobiliare. Ipocritamente, si appropria, per l'occasione, di un lessico da vecchio rivoluzionario:

POIRIER: Oui, oui, la bande noire a bon nez, et j'espère qu'avant un mois, ce vestige de la féodalité ne souillera plus le sol d'un peuple libre. Sur son emplacement, on plantera des betteraves; avec ses matériaux, on bâtera des chaumières pour l'homme utile, pour le laboureur, pour le vigneron; le parc de ses pères on le rasera, on le sciera en petits morceaux, on le brûlera dans la cheminée des bons bourgeois qui ont gagné de quoi acheter du bois [...] (IV, 1).

Alla perdita del castello, Gaston vede aggiungersi la rovina economica (il suocero gli taglia letteralmente i viveri) e il disonore. Si ritrova a citare, ma su un tono patetico, il suo comico antenato:

GASTON: Tu l'as voulu, marquis de Presle! Est-ce assez d'humiliations! Ah! Madame de Montjay! En ce moment, mon sort se décide. Que vont-ils me rapporter? Ma condamnation ou celle de cette infortunée? La honte ou le remords? Et tout cela pour une fantaisie d'un jour! Tu l'as voulu, marquis de Presle, tu l'as voulu (III, 10).

In questo caso, il disonore non riguarda le corna, come per Dandin, nella cui situazione si viene piuttosto a ritrovare Antoinette. Il dilemma cui lo sottopone Poirier ha un'altra finalità: rinunciare al duello in difesa dell'amante, conservare il benessere economico, imborghesirsi, entrare finalmente nel tempo presente, ammettere, insomma, che il mondo è cambiato, o sacrificare tutto e restare fedele ai fantasmi del passato. Tutto lascerebbe pensare che la rivincita si sia consumata.

A distanza di due secoli, però, lo snobismo di Monsieur Poirier, sebbene più minaccioso di quello di Monsieur Jourdain, non appariva meno ridicolo al pubblico del Gymnase Dramatique. La borghesia del Secondo Impero, come quella dei tempi di Molière, non s'identificava in quel volgare *parvenu*. In Augier il ricco commerciante è distante non solo dalla classe a cui ambisce di appartenere, ma anche da quella cui appartiene già. Lungi dal realizzarsi, la rivincita di George Dandin fallisce. Ciò che Augier mette in scena è piuttosto il contrario di una rivincita. È l'ammissione, per quanto vissuta sul piano simbolico, di una sconfitta. Vittoriosa ovunque, la borghesia sembra rimpiangere ciò che ha distrutto. Il castello è l'oggetto del desiderio che regola nel dramma l'opposizione fra le due classi: rappresenta il tempo, un valore la cui assenza la borghesia vive come una menomazione e che per l'aristocrazia è l'ultimo, inalienabile, privilegio.

Ma non tutte le ambizioni sono, nella famiglia Poirier, di segno negativo. Per il capofamiglia il titolo nobiliare è un vuoto simulacro che gli darà un'opportunità in più, per sua figlia è, al contrario, un valore pieno. La vera reincarnazione di George Dandin, l'artefice della rivincita, è, contro ogni apparenza, Antoinette Poirier, cui spetta il compito drammaturgicamente di maggiore responsabilità: guidare la trama verso un finale. Se nel contesto che ispirava *George Dandin* nessuna mediazione era né opportuna né necessaria fra i due contendenti, nel *Gendre de Monsieur Poirier* Antoinette può patteggiare, con argomenti ben più efficaci di quelli del padre, la sua personale promozione di classe e far valere la propria soggettiva nobiltà morale quanto quella atavica del sangue.

Nel momento della massima umiliazione di Gaston lo sguardo del pubblico, che nei primi due atti poteva averlo giudicato severamente, si è definitivamente distratto da quel meschino borghese inadeguato e ridicolo e, proprio come avveniva in Molière, piuttosto che interessarsi al suo più diretto equivalen-

te in scena, sposa la prospettiva di Antoinette e si riconosce nel personaggio del giovane marchese. Ottenuta dal marito la prova d'amore che gli richiedeva, Antoinette lo spinge ad affrontare onorevolmente il duello: "Va te battre!".

Jules Janin, critico fra i più brillanti della sua epoca, recensendo lo spettacolo colse perfettamente l'umore della platea:

Je ne saurais vous dire en ce moment l'étonnement, l'angoisse et la douleur de la salle entière... Un seul regard brillait dans tous ces yeux! un seul cri remplissait ces poitrines! C'était le regard et le cri de la foule attentive au *Cid* naissant, c'était cette éternelle voix de l'honneur des âmes françaises, cette vaillance innée, intime, extrême en toutes choses... Et chacun trouvait que M^{me} Presle était trop vengée, et chacun prenait en pitié le jeune homme ainsi désarmé. Quoi! Il ne se battra pas? Quoi! Il fera des excuses? Quoi donc! Il va arracher lui-même cette dernière parure de son blason? Quoi! Fouler aux pieds tant d'habitudes de son rang, de son de son nom, de sa caste, et donner ce démenti cruel aux traditions de sa maison? (Janin 1877: 128).

Tutti schierati, dunque, dalla parte di un giovane ozioso e adultero, dilapidatore di fortune, sprezzante e orgoglioso, ma dal fascino intatto, che finalmente rivolge lo sguardo verso la borghese che ha sposato e compie il gesto che lei attende da sempre: un riconoscimento, uno sguardo che ha smesso di essere ironico e si è fatto serio. Man mano che il personaggio di Antoinette cresce d'importanza il potere di Poirier sull'intreccio cala drasticamente. Come un Arnolphe raggirato proprio dalla *ingénue* che aveva creduto di manipolare a suo piacimento, il vecchio commerciante deve arrendersi all'emancipazione di questa reincarnazione di Agnès, che ha pagato i nuovi creditori usando il denaro della sua dote in pura perdita, ha offerto elemosine, per dare lustro al nome del marito, ha bruciato la lettera che provava l'adulterio, accetta la logica del duello d'onore,

la cui pratica, benché punita dalla legge almeno dai tempi di Richelieu, non incontrava che deboli resistenze morali nell'opinione pubblica della Francia postrivoluzionaria. La conquista dell'amore di Gaston passa attraverso l'adesione incondizionata ai valori in cui egli crede ancora e nel tradimento di quelli paterni. Oppone sistematicamente la sua volontà di piacere al marito all'interesse economico e morale che dovrebbe dettarle la sua appartenenza di classe.

Antoinette, come Dandin, porta in scena l'ambizione della sua classe a indossare abiti che non le appartengono, ma riesce nel suo obiettivo senza risultare per questo ridicola. Il suo è, sostanzialmente, un apprendistato. Lo esplicita con parole inequivocabili già nel secondo atto quando, tentando con il marito un goffo approccio seduttivo, allude all'assenza di una vita sessuale fra i due sposi:

Je ne me fais pas d'illusion sur moi-même, je sais tout ce qui me manque pour être digne de vous... mais, si vous vouliez prendre la peine de diriger mon esprit, de l'initier aux idées de votre monde, je vous aime assez pour me métamorphoser (II, 4).

Antoinette non somiglia in nulla alle aristocratiche amiche del marito, ma cerca di attuare una metamorfosi che la renda simile a loro. Una pulsione più profonda motiva l'origine del suo amore:

ANTOINETTE: [...] Comment dire à Gaston que ce n'est pas son titre qui m'as plu, mais la grâce de ses manières et de son esprit, son humeur chevaleresque, son dédain des mesquineries de la vie? Comment lui dire enfin qu'il est l'homme de mes rêveries [...]? (I, 5).

E rivela infine la reale natura del suo desiderio: appartenere a un altro tempo.

ANTOINETTE. Ce n'est pas seulement un mari, c'était un maître, dont j'aurais été fière d'être la servante. Je ne l'aimais pas seulement, je l'admirais comme un représentant d'un autre âge [...] (IV, 2).

Antoinette rimpiange, come il pubblico osservato da Janin, un passato eroico e cavalleresco, non contaminato dalla meschinità del quotidiano *train de vie* borghese nel quale è stata educata.

Il dramma di Augier, che intendeva rappresentare l'avvenuto rovesciamento delle posizioni nello scontro fra le due classi nemiche, svela invece la sopravvivenza di una gerarchia di valori che nella convenzione teatrale sembra non essersi per niente modificata.

Solo che, nella realtà dei fatti, le cose non stavano più così. La rilevanza sociale dell'aristocrazia nell'età del Secondo Impero non autorizzerebbe la rappresentazione di una classe oziosa e parassitaria che patteggia con la borghesia lo stile in cambio della rendita. Nella seconda metà del XIX secolo la nobiltà non è esclusa dal potere economico: le più importanti proprietà terriere sono nelle sue mani, possiede ancora ingenti patrimoni finanziari, industrie metallurgiche e minerarie, rappresenta il 38% dei maggiori azionisti della Banque de France. È inoltre ben installata, se non nelle alte sfere dell'apparato dello stato, nelle sue istituzioni più rappresentative: la diplomazia e l'esercito⁹.

In scena, però, sopravvive l'archetipo ormai radicato di una classe affascinante ed estenuata, impoverita, ma prestigiosa, ideale modello di vita. Sul piano simbolico, insomma, l'aristocrazia francese, sconfitta da tre rivoluzioni, esercita ancora un dominio immaginario sulla borghesia che quelle rivoluzioni le ha combattute e vinte. In comune con l'antecedente secentesco, ma in modo ben più contraddittorio e nient'affatto ridicolo, i borghesi, in questo dramma fin troppo didascalico, sono in sin-

tonia con l'immaginario del loro secolo e non con la sua ideologia. Il desiderio di Antoinette di essere riconosciuta e accettata in un mondo non suo mette a nudo l'incapacità strutturale della "classe di mezzo", come ha spiegato Franco Moretti, a riconoscersi borghese e a definirsi tale (2017: 8-11).

Nell'antecedente secentesco, il sogno è condannato in partenza. Quella di Dandin è più una farsa che una commedia. Prova ne sia che, nella sua struttura, diversamente da quanto prevede uno schema ricorrente nel suo teatro, Molière non introduce il personaggio del *raisonneur*, risorsa teatrale necessaria a distinguere con chiarezza il principio di realtà a cui si attengono sia l'autore che il suo pubblico. Contrastando l'irragionevolezza dei maniaci, questa fondamentale funzione teatrale parla con la voce del buon senso, facendo per opposizione risaltare la follia del protagonista. Dandin fa eccezionalmente tutto da solo: a tal punto è evidente l'insostenibilità della sua posizione. Riprendendo, infatti, un effetto comico tipico della farsa si sdoppia nel suo alter ego morale e si dà la lezione da sé:

GEORGE DANDIN: [...] George Dandin, vous avez fait une sottise la plus grande du monde. Ma maison m'est effroyable maintenant, et je n'y rentre point sans y trouver quelque chagrin (I, 1).

GEORGE DANDIN: [...] Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu, cela vous sied fort bien, et vous voilà ajusté comme il faut; vous avez justement ce que vous méritez (I, 7).

Il *raisonneur* torna a rivestire un ruolo di primaria importanza nel teatro moraleggiante del Secondo Impero ed è sempre strategicamente presente in Augier. Nel *Gendre de Monsieur Poirier* ce ne sono addirittura due. Il primo è il duca di Montmeyran, doppio di Gaston, che si è riabilitato entrando nell'esercito e

spostando sulla più moderna nozione di patriottismo l'investimento affettivo in altri tempi riservato al re. Valoroso eroe sui campi di battaglia, ha convertito l'onore dei duelli nella difesa della Francia. Potrebbe essere un esempio per Gaston, ma il suo compito, nell'intreccio, consiste nell'esibire una galante ammirazione nei confronti di Antoinette, risvegliando attraverso un meccanismo di triangolarità del desiderio l'improvviso interesse del marchese verso la moglie.

Più strategico è il ruolo di Antoine Verdelet, doppio positivo di Poirier. Suo coetaneo, suo socio in affari, padrino di Antoinette, che porta dunque il suo nome, scapolo, esercita una sorta di paternità sostitutiva: condivide le scelte della sua figlioccia e all'amico rimprovera passioni pericolose e inadeguate come lo snobismo e l'ambizione politica.

POIRIER: Je te dis, moi, que le commerce est la véritable école des hommes d'état. Qui mettra la main au gouvernail sinon ceux qui ont prouvé qu'ils savaient mener leur barque?

VERDELET: Une barque n'est pas un vaisseau, un batelier n'est pas un pilote, et la France n'est pas une maison de commerce (I, 4).

Poirier deve stare al suo posto, per Verdelet. Dalla parte dei giovani, compie anche lui un atto di sottomissione volontaria alla vecchia Francia *ancien régime*. Con un colpo di scena finale rivela di essere il nuovo proprietario del castello degli avi di Gaston e ne fa dono alla sua pupilla, perché diventi la castellana di Presle. Si ritirerà dal commercio e andrà a vivere con loro in campagna, per far fruttare la terra e praticare quello che lui stesso definisce un "métier de gentilhomme".

Con un rovesciamento radicale della situazione di partenza, Poirier perde la speranza del titolo, la figlia¹⁰ l'amico. Esce di scena umiliato e solo borbottando fra sé e sé come molti dei ma-

niaci molieriani, che anche sconfitti non smettono di coltivare i loro sogni infantili:

POIRIER: Oui, oui. (*à part*) Nous sommes en mil huit cent quarante-six; je serai député de l'arrondissement de Presle en quarante-sept, et pair de France en quarante-huit (IV, 4).

Il Quarantotto, quando il dramma va in scena e come il pubblico sa bene, non farà che rendere ancora più irrealizzabili i sogni di gloria del ridicolo Poirier.

Le Gendre de Monsieur Poirier ha rivelato dunque la persistenza di un modo convenzionale di rappresentazione dei rapporti fra aristocrazia e borghesia che contraddice quanto affermato sul piano delle intenzioni: l'affermazione cioè della piena vittoria dei Dandin per merito dei Poirier.

L'enorme successo del dramma, estesosi fino al Novecento pieno, è merito della scorrevolezza della trama e della sua compattezza, della definizione chiara dei caratteri, dell'alternarsi equilibrato di scene divertenti e di altre commoventi, di una sicura prassi drammaturgica che rivela, come la maggior parte dei drammi Secondo Impero, il suo innegabile debito verso il lascito molieriano.

È l'ultimo segmento di vita teatrale assegnato al padre della commedia.

Nella Terza Repubblica l'esigenza dominante sarà quella di creare un canone nazionale che dia sostanza agli ideali di quella che è, di fatto, la prima vera repubblica della Francia moderna, essendosi le prime due estinte piuttosto in fretta. Un nuovo Molière si affaccerà sulla scena, e sarà una scena politica. Ritornerà di moda Alceste e, come nell'età dell'Illuminismo, il suo radicalismo diventerà ora una bandiera ideologica. Francisque Sarcey, il critico più influente dell'epoca, lo descrive così:

En théologie, Alceste sera un grand hérésiarque; en politique, un républicain, ou tout au moins un révolutionnaire. [...] Alceste est le premier et le plus radicale des républicains. Je vous dis qu'Alceste est, dans cette cour de Louis XIV, le type du révolutionnaire et du républicain. Son esprit logique et son mépris des préjugés les plus respectables, le mèneront là, s'il les applique jamais à la politique. [...] Proudhon, qui eût répudié Figaro, est un petit-fils d'Alceste (Sarcey 1900: 96).

Il sipario del teatro e quello del secolo calano, così, sul drammaturgo prediletto di Luigi XIV, del sovrano assoluto per eccellenza. Per il bene della nazione Molière fa propaganda politica e si converte al socialismo.

NOTE

¹ L'importante studio di Joannidès, *La Comédie-française de 1680 à 1900*, ebbe un'eco molto ampia per l'originalità del taglio e la ricchezza dei dati forniti (Joannidès 1904).

² Le osservazioni di Gautier su Molière sono state analizzate da Berthier (Berthier 2012).

³ Claude-Marie Dubufe (1790-1864) fu un pittore apprezzato come ritrattista.

⁴ Le molte leggende che fondano il mito molieriano sono state recentemente ricostruite e interpretate da Georges Forestier nella ricca monografia consacrata alla vita privata di Molière, su cui si è esercitata una grande e non sempre benevola curiosità, ma di cui esistono poche fonti sicure (Forestier 2018).

⁵ Realizzata grazie alla prima sottoscrizione nazionale della storia francese, la Fontaine Molière fu anche il primo monumento dedicato a un esponente della società civile.

⁶ La "serietà" del Molière messo in scena nel corso dell'Ottocento trova un preciso riscontro nel taglio programmaticamente applicato agli intermezzi, ai *ballets*, alle digressioni farsesche, alle scene di puro

intrattenimento che erano state parte essenziale delle *grandes comédies* e determinanti nel gradimento della corte e del pubblico al tempo della loro creazione. Il Molière farsesco fu difeso unicamente da Baudelaire, che riconobbe invece in quel riso feroce e trasgressivo l'essenza della sua comicità (Baudelaire 1962: 256).

⁷ Nella *préface* alla sua fortunata commedia *Le Glorieux*, Destouches si scusa del successo riportato in un genere teatrale per il quale conia la definizione di *comédie nouvelle*, nuova poiché mescolava il comico e il serio trasgredendo così i confini della commedia tradizionale. Destouches si fa interprete del senso d'inadeguatezza che tutta la sua generazione avverte nei confronti di Molière: "Toute la gloire dont je puisse me flatter, c'est d'avoir pris un ton qui a paru nouveau, quoique après l'incomparable Molière il semblât qu'il n'y eût point d'autres secrets de plaire que celui de marcher dans ses traces. Mais quelle témérité de vouloir suivre un modèle que les auteurs les plus sages et les plus judicieux ont toujours gardé comme inimitable! Il ne nous a laissé que le désespoir de l'égaliser; trop heureux si, par quelque route nouvelle, nous pouvons nous rendre supportables après lui!" (1972: 566).

⁸ Coautore del testo era Jules Sandeau, spesso in coppia con Augier. *Le Gendre de Monsieur Poirier*, prassi alquanto frequente nel teatro francese dell'Ottocento, era un parziale riadattamento di un suo romanzo *Sacs et parchemins* (1851).

⁹ Alain Guillemin ha condotto un'illuminante ricognizione delle posizioni occupate dall'aristocrazia francese fra la fine della Restaurazione e la Terza Repubblica. Nel 1848, l'82% dei membri della Camera dei Pari è nobile; fino al 1870 il 38% dei generali di divisione e il 35% dei generali di brigata è di estrazione aristocratica. Fra il 1800 e il 1865, 92 dei 272 ufficiali addetti alla riscossione delle imposte sono di estrazione nobiliare, 48 di loro provengono da famiglie dell'*ancien régime* (1988: 68-69).

¹⁰ Pierre Danger ha ipotizzato la presenza di una poco verosimile segreta rivalità erotica fra Gaston e Poirier, che nutrirebbe un amore incestuoso nei confronti della figlia (1998: 103).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Augier, Émile (1889), "Le Gendre de Monsieur Poirier", *Théâtre complet*, Paris, Calman-Levy, vol. 3.
- Baudelaire, Charles (1962), *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, ed. a cura di Henri Lemaître, Paris, Garnier: 241-63.
- Berthier, Patrick (2012), "Molière dans le feuilleton de Théophile Gautier", *Ombres de Molière: naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII siècle à nos jours*, ed. a cura di Martial Poirson, Paris, Armand Colin: 211-33.
- Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de (1769), "Éloge de Molière", *Œuvres complètes*, Paris, Chaumerot, 1824, vol. 1: 1-31.
- Danger, Pierre (1998), *Émile Augier, ou Le théâtre de l'ambiguïté*, Paris, L'Harmattan.
- Destouches, Philippe Néricault (1732), "Le Glorieux", *Théâtre du XVIII siècle*, Paris, Gallimard, 1972, vol. 1.
- Faguet, Émile (s.d.), *Études littéraires. Dix-septième siècle*, Paris, Boivin: 261-93.
- (1905), *Propos de théâtre*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie.
- Forestier, Georges (2018), *Molière*, Paris, Gallimard.
- Gautier, Théophile (2007), "Critique théâtrale", *Œuvres complètes*, ed. a cura di Alain Montandon, Paris, Champion, vol. 1.
- Guillemin, Alain (1988), "Nobles oisifs, bourgeois laborieux et rentiers honorables: loisirs et classes sociales dans *Le Gendre de Monsieur Poirier*", *Les noblesses européennes au XIX siècle*, eds. École Française de Rome; Centro per gli studi di politica estera e opinione pubblica dell'Università di Milano, Roma-Milano-Paris, École Française de Rome-Università di Milano-diff. de Boccard: 59-79.
- Janin, Jules (1877), *Critique dramatique*, Paris, Librairie des Bibliophiles, vol. 4.
- Joannidès, Alexandre (1904), *La Comédie-française de 1680 à 1900*, Genève, Slatkine, 2013.

- Kowzan, Tadeus (2005), "Molière comme personnage de théâtre du XVII au XX siècle", *Dixseptième siècle*, 277: 349-54.
- Ledda, Sylvain (2012), "Musset et Molière", *Ombres de Molière: naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII siècle à nos jours*, ed. a cura di Martial Poirson, Paris, Armand Colin: 335-47.
- Moretti, Franco (2013), *Il borghese*, Torino, Einaudi, 2017.
- Molière (2013), *Teatro*, ed. a cura di Francesco Fiorentino, Milano, Bompiani.
- Musset, Alfred (1957), *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- Rousseau, Jean-Jacques (1995), "Lettre à d'Alembert", *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. 5.
- Sarcey, Francisque (1900), *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, vol. 2.
- Stendhal (1928), *Racine et Shakespeare*, ed. a cura di Pierre Martineau, Paris, Le Divan.
- Voltaire (1739), "Vie de Molière avec le petit sommaire de ses pièces", *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1880, vol. 23.
- (1817), *Œuvres complètes. Correspondance générale*, Paris, Desoer, vol. 11.