

Il punto di partenza di questa ricerca malatestiana consisteva nell'indagare in che maniera, nel corso dell'Ottocento, fossero studiate, messe in scena e recitate opere teatrali appartenenti ai due generi più illustri della tradizione: la tragedia e la commedia. L'ipotesi, infatti, era che il XIX secolo rileggesse in chiave seria sia il genere comico che quello tragico. Si intendeva così raggiungere un ulteriore obiettivo: comprendere per contrasto in cosa consistesse quella moderna attitudine stilistica che va sotto il nome di «serio», tipica del secolo borghese.

In questa breve introduzione, tenendo presenti i contributi del volume, proveremo a esemplificare, a partire dalla ricezione del teatro di Molière a fine Ottocento, alcuni tratti che ci sembrano poter definire la conversione del comico molieriano al serio. Anche Molière non fu infatti esentato da critiche e ripensamenti che testimoniano l'affermarsi di una nuova drammaturgia che, se non poteva prescindere da una tradizione illustre, d'altra parte si proponeva di correggerla.

Il primo sintomo di questa modificazione del gusto è dettato dall'insoddisfazione verso quella che potremmo definire la genericità del teatro classico, colpevole di non precisare lo statuto dei personaggi, le loro esperienze morali e psicologiche, la loro vita precedente all'entrata in scena. Jules Lemaître poteva infatti accusare «La semplificazione della biografia e della condizione sociale dei personaggi e anche la pressoché totale assenza di dettagli precisi sulla loro condizione e sul loro passato»¹. Tali dettagli, cui i drammaturghi ottocenteschi supplivano per le loro pièce con frequenti e abbondanti didascalie², sarebbero necessari alla

¹ J. LEMAÎTRE, *Impressions de théâtre*, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, Paris 1888-1898, vol. III, p. 96.

² Al valore teatrale della didascalia è stato dedicato un colloquio malatestiano i cui risultati sono stati pubblicati nel volume: M. G. PORCELLI (a cura di), *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett*, Pacini, Pisa 2020.

comprensione del carattere di Alceste o di Célimène nel *Misanthropo*³. Per la sensibilità del grande critico teatrale il personaggio classico, ridotto quasi sempre alla mania o alla sola dimensione sentimentale, appare non sufficientemente modellato. Ciò che gli manca è una estensione propriamente romanzesca. Il tempo del teatro classico è percepito come un'astrazione dal tempo reale, che ormai si identifica con quello del romanzo.

Il secondo carattere è strettamente legato al precedente. È noto che lo spazio, nella scenografia classica, era essenziale: il più delle volte bastava, come unico arredo, una sedia. Tale essenzialità era consustanziale alla regola dell'unità di luogo: si rappresentava un ambiente ideale, dove tutti potevano incontrarsi e al tempo stesso essere soli. Una scena così concepita risulta inaccettabile per una sensibilità ottocentesca. André Antoine, sostenuto da uno studioso molieriano titolato come Arnavon, mette in scena le commedie di Molière arredando con mobili e oggetti il palcoscenico del Théâtre de l'Odéon, di cui era direttore⁴. Ne nacque una dura polemica, alimentata dai difensori delle regole classiche relative allo spazio e all'unità di luogo: quel Molière naturalistico, però, corrispondeva maggiormente ai gusti degli spettatori. I romanzi di Balzac avevano abituato tutti, autori e pubblico, all'importanza di uno spazio definito, concreto.

Un ulteriore problema spaziale è costituito sia dalle dimensioni della scatola scenica, sia dall'architettura teatrale ottocentesca. Théodore de Banville, che pure celebra «[...] la bohème dei teatri di strada, la farsa dalle risate scoppiettanti, figlia legittima della canzone»⁵, osserva però che i teatri non sono più consoni alla sua rappresentazione, che presuppone la strada e palcoscenici molto più angusti.

Un terzo elemento è rappresentato da una differente valutazione dei comportamenti sociali, tra l'epoca di Luigi XIV e la Terza Repubblica. Ancora Jules Lemaître osserva a proposito del trattamento riservato a Célimène: «Al di sotto della cortesia mondana addobbata da modi este-

³ J. LEMAÎTRE, *Impressions de théâtre*, cit., vol. I, p. 103.

⁴ N. PEACOCK, *Molière sous les feux de la rampe*, Hermann, Paris 2012, p. 83.

⁵ P. ANDRÉS, *Théodore de Banville ou le refus du dogme*, in *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, Champion, Paris 2008, vol. II, p. 265.

riori si avverte una certa mancanza di delicatezza morale, un fondo di brutalità⁶.

Si constata la distanza che separa il galateo aristocratico da quello borghese dell'Ottocento e tale distanza viene valutata a esclusivo vantaggio del presente, identificato come progresso. La presunta crudeltà molieriana nei confronti di personaggi come George Dandin, cornuto, beffato, umiliato, diventa intollerabile. L'indiscrezione dei ridicoli marchesi che leggono in pubblico la corrispondenza di Célimène è reputata impensabile nella mondanità contemporanea, giudicata non solo moralmente, ma anche esteticamente superiore a quella di corte.

Simmetrica alla constatazione di una incolmabile distanza è anche l'operazione di segno opposto, che consiste nel tentativo di trascinare i personaggi molieriani verso la contemporaneità, assimilandoli ai loro equivalenti nei romanzi o nelle pièce contemporanee. Così Don Giovanni, per Jules Lemaître, prescinde dalla polemica religiosa e viene ridotto a una sorta di caricatura di aristocratico, cinico sopraffattore: «Un debosciato, un seduttore di donne, un gran signore altezzoso e duro, un empio, un genio corruttore che si compiace nell'avvilire ancora di più i miseri, un filosofo che parla del suo amore per l'umanità, un ipocrita, insomma, Don Giovanni è, di volta in volta, ognuna di queste cose»⁷.

Da un personaggio mitico come Don Giovanni sono così fatti derivare personaggi come du Marsay, il sadico eroe balzachiano (*La ragazza dagli occhi d'oro*, 1835), ma anche de Camors, protagonista del romanzo di Octave Feuillet (*Il signore di Camors*, 1867) e il duca de Mora, il protagonista del romanzo *Le Nabab* (1887) di Daudet, sotto i cui tratti è raffigurato de Morny, l'eminenza grigia di Napoleone III.

Sempre Lemaître, scandalizzato da una messa in scena del *Misanthropo* in cui l'attrice che lo interpreta conferisce al ruolo di Célimène una *coquetterie* troppo spinta, osserva che la commedia molieriana finisce per diventare un analogo di *Demi monde*, la fortunata commedia di Alexandre Dumas fils, in cui il protagonista sposa una donna che è stata l'amante di due suoi amici.

⁶ J. LEMAÎTRE, *Impressions de théâtre*, cit., vol. I, p. 46.

⁷ Ivi, p. 65.

Un quarto elemento è costituito dalla conversione di Molière a una nuova identità, giudicata superiore. Il fatto di essere *soltanto* un autore comico – per quanto grande, il più grande – non appare un titolo all'altezza della sua reputazione. La comicità molieriana, soprattutto quando tocca registri bassi, dà fastidio. A proposito del *Malato immaginario*, Brunetière manifesta la sua insofferenza: «Trovo la comicità troppo grossolana, gli effetti un po' volgari, la buffoneria eccessiva»⁸. A ispirare la condanna di Brunetière è evidentemente quell'aspetto creaturale della pièce che non corrisponde più al bon ton borghese. La farsa viene difesa soprattutto dai poeti (Gautier, Baudelaire, Banville), mentre il pubblico e i critici, con l'eccezione di Sarcey, non la capiscono e la condannano.

Ma non è solo la comicità farsesca a porre problema. Anche un personaggio come Alceste, così contraddittorio, è interpretato dagli attori correggendo i suoi aspetti comici. Persino Sarcey, che pure rivendica, come si mostra nel saggio qui a lui dedicato, la qualità comica dei personaggi molieriani, celebra Alceste in quanto eroe moderno e gli interpreti che sulla scena lo rappresentano limandone gli aspetti ridicoli. Worms, attore *charmeur*, seppure non aggraziato, ne interiorizzava la sofferenza, eliminando la bile. Delaunay, protagonista delle pièces di Musset, elegante, delicato, idealizzante, era per sua stessa ammissione incapace di essere un Alceste amaro e comico⁹.

Se il comico è guardato con sospetto, Molière deve per forza essere trasformato in qualcosa d'altro. Per Brunetière diventa il filosofo della natura, andando a iscriversi in una tradizione tipicamente francese che partirebbe da Montaigne e Rabelais, per arrivare fino al Settecento di Diderot e Voltaire e spingersi fino alla cultura di fine Ottocento. Molière è un filosofo contemporaneo. Cos'altro, infatti, può essere la natura chiamata in causa da Brunetière se non il solido buonsenso borghese? I matrimoni si combinano all'interno della stessa classe di età e a parità di condizione sociale: non come quello tra Arnolphe e Agnès, separati da ventidue anni, o come quello del ricco contadino Dandin con la nobile Angélique. Il riso punisce tutto ciò che si allontana da questa natura. Si

⁸ F. BRUNETIÈRE, *Conférences faites aux matinées classiques du Théâtre de l'Odéon*, Crémieux et Château, Paris 1889, vol. I, p. 22.

⁹ L.-A. DELAUNAY, *Souvenirs*, Calman Lévy, Paris 1901, p. 291.

condanna l'ipocrisia di personaggi come Tartufo e l'arroganza libertina di Don Giovanni. Si sanno invece apprezzare le gioie della famiglia. La pretesa di un Molière filosofo, che Brunetière riprendeva da Sainte-Beuve, era segnata da un sentimento anticlericale. Viene ulteriormente corretta da Faguet in una versione più modesta ed esplicitamente identificata con la ragionevolezza e il buon senso. Tutto ciò che non vi rientra o vi viene ricondotto, oppure è espulso col riso.

In questo volume sono raccolti contributi che indagano, in diversi Paesi europei e negli Stati Uniti, aspetti diversi del teatro ottocentesco nei suoi rapporti con la tradizione: la recitazione (Consiglio, Degli Esposti, Vicentini), la messa in scena, la drammaturgia (Cascetta, Iotti, Perrelli, Sommaio, Tucci), la danza (Corea), la critica (Porcelli).

Siamo in grado di poter affermare che l'obiettivo che ci eravamo riproposti ha dato alcuni risultati auspicati. Siamo soprattutto soddisfatti che molteplici prospettive metodologiche abbiano operato insieme e l'attenzione allo spettacolo e alla recitazione si sia affiancata a quella rivolta allo studio dei testi e della critica. Il fenomeno teatrale è insomma indagato nella sua complessità secondo una prospettiva che negli studi malatestiani non abbiamo mai abbandonato.

FRANCESCO FIORENTINO E MARIA GRAZIA PORCELLI