

Segui la Tua Musa



*c'è un telefono esperto
in servizi per te*



Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo "senso dell'arte". Con SIRIO, apparecchio tecnologicamente evoluto - dal raffinato design e disponibile anche in diversi colori per le più svariate ambientazioni -, puoi accedere ai nuovi Servizi Telefonici Supplementari consentiti dalle moderne centrali elettroniche. Tra questi, il trasferimento temporaneo delle chiamate ad un altro numero ti permette di essere sempre reperibile telefonicamente. Se stai già conversando, l'avviso di chiamata ti offre la possibilità di scegliere: concludere la telefonata in corso o metterla in attesa. La conversazione a tre ti consente di chiamare due diversi numeri e, se lo desideri, di interloquire contemporaneamente con entrambi. Tra le potenzialità di SIRIO c'è anche la autodisabilitazione dell'apparecchio alla teleselezione e ad altri prefissi tramite codici riservati. La telelettura del contatore di centrale, infine, ti fornisce risposte vocali in tempo reale. Con il telefono SIRIO, grazie all'elevato contenuto tecnologico delle prestazioni e alla grande affidabilità qualitativa, puoi con facilità trasferire nel quotidiano l'estro comunicativo proprio dell'arte.

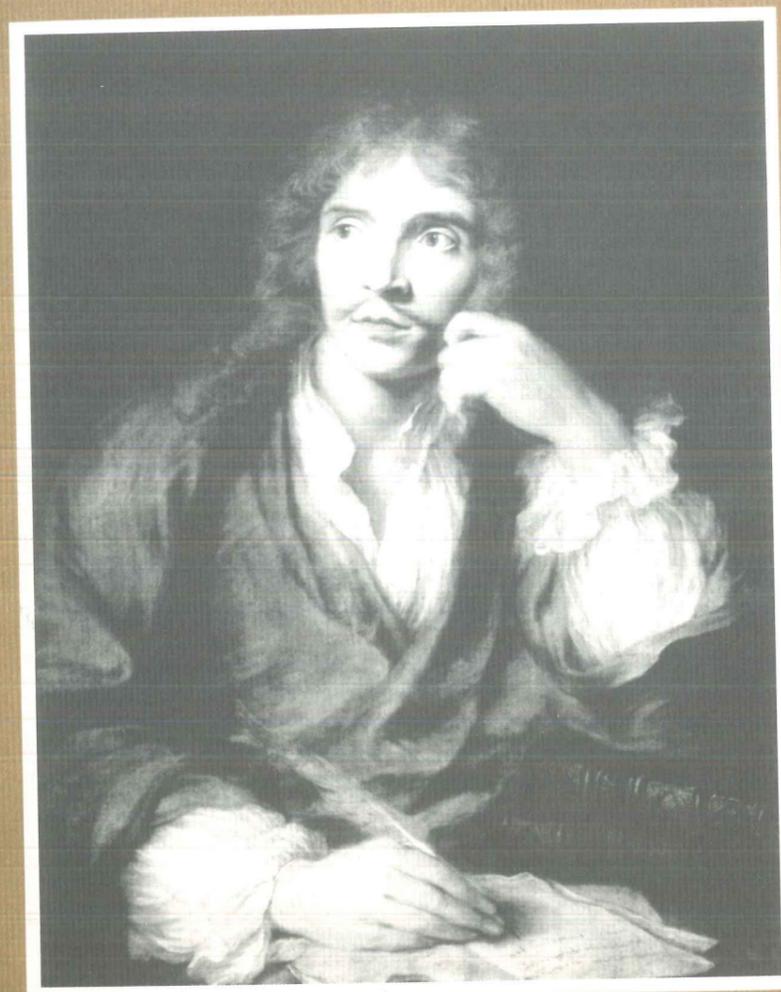


TEATRO STABILE TORINO

LA CONTEMPORANEA '83

LA SCUOLA DELLE MOGLI

DI MOLIÈRE



CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE E ORGANI DIRETTIVI
DEL
TEATRO STABILE TORINO

Presidente
GIORGIO MONDINO

Vice Presidente
PIETRO RAGONIERI

Consiglieri
MARIA LAURA MARCHIARO
NICO ORENGO
NELLO STRETI
MICHELE MORETTI

Revisori dei Conti
UBALDO CERVI
PIERO ROSSO
SERGIO URRU

Direttore
GUIDO DAVICO BONINO

Direttore Esecutivo
DARIO BECCARIA

Segretaria del Consiglio
GIOVANNINA BOERETTO

Redazione a cura di Piero Ferrero
Grafica e impaginazione: Adriano Bertotto
Foto dalle prove dello spettacolo: Davide Peterle

Fotocomposizione: Aime, Torino
Stampa: Comlito, Torino

In copertina: *Molière*
ritratto da Charles Coypel



STAGIONE 1994/95
**TEATRO
STABILE
TORINO**
Direzione: GUIDO DAVICO BONINO



CONTEMPORANEA '83

SERGIO FANTONI
IN
**LA SCUOLA
DELLE MOGLI**

DI **MOLIÈRE**
TRADUZIONE DI **PIERO FERRERO**

ARNOLPHE **SERGIO FANTONI**
CHRYSALDE **MAURIZIO GUELI**
AGNÈS **SARA BERTELÀ**
HORACE **TOMMASO RAGNO**
ALAIN **FRANCESCO MIGLIACCIO**
GEORGETTE **MARIA ARIIS**
ORONTE **EMANUELE VEZZOLI**
ENRIQUE **MARCELLO VAZZOLER**

Regia di **CRISTINA PEZZOLI**

Scene e costumi di **NANÀ CECCHI**

Luci di **IURAJ SALERI**

Musiche originali di **BRUNO DE FRANCESCHI**

Assistente alla produzione: ANGELO PASTORE

Assistente alla regia: SERGIO ALBELLI - Assistente volontario alla regia: PIETRO SERMONTI
Assistente alle scene: CRISTINA REGGIO - Assistente ai costumi: EMANUELE ZITO - Trucchi: BRUNA CALVARESI

Direttore di scena: LUIGI ESPOSITO - Capo macchinista: GIANCARLO GARZIA - Capo elettricista: NINO NAPOLETANO
Allestimento fonico: GIUSEPPE BONO - Fonico: SADO SABBETTA - Sarta: DINA DE SANTIS

Amministrazione: CLAUDIO ROSSETTI - Organizzazione: CINZIA CALLEGARI

Ufficio stampa: CARLA GALLIANO

Scene: ARTI SCENICHE di Filippo Spagocci, Roma - Costumi Sartoria: COSTUMI D'ARTE di Peruzzi, Roma
Parrucche: AUDELLO, Torino - Calzature: L.C.P., Roma - Materiale elettrico: M.L.F., Roma
Trasporti: COOP. PARIONE, Roma - Fotografo di scena: FEDERICO RIVA

MA PERCHÉ CON ARNOLPHE?

Il contratto di matrimonio di Molière venne firmato il 23 gennaio 1662. La cerimonia religiosa fu celebrata a Saint-Germain l'Auxerrois il 28 febbraio. Per speciale concessione del vicario generale di Parigi venne affissa una sola pubblicazione. Prima del matrimonio Molière abitava, come Madeleine, all'angolo di rue Saint-Thomas du Louvre con rue Saint-Honoré, in una casa dove i Molière-Béjart, i Brie e i du Parc si dividevano gli appartamenti. Con la moglie si sistema in rue de Richelieu evitando per poco tempo, la promiscuità che pare uno dei caratteri del suo destino. Il più assoluto silenzio avvolge le prime ore di matrimonio dei nuovi sposi. Si è potuto e si potrà dire tutto, ma non se ne saprà mai nulla.

Molière non smise di lavorare, non poteva farlo, ma per un certo periodo non scrisse niente di nuovo. Dopo la Quaresima, con il nuovo anno teatrale, Brécourt e il capitano La Thorillère passarono dal Marais al Palais-Royal. Armande venne ufficialmente inserita nella compagnia. Nel frattempo i Comici Italiani erano ricomparsi a Parigi. Pagarono duemila franchi agli attori di Monsieur per utilizzare la sala, e questa volta dovettero accontentarsi dei giorni straordinari. Quegli attori di provincia ne avevano fatta di strada in quattro anni! Nel 1662 la compagnia di Molière era indubbiamente la preferita dalla corte e dai potenti, che facevano a gara nell'accaparrarsi le sue "visite"; venne spesso richiesta anche a Saint-Germain-en-Laye, dove Luigi XIV trascorreva la bella stagione, e ricompensata regalmente. Tutto questo irritava i Grands Comédiens; erano lontani i tempi in cui il re li invitava a dargli un parere su quei timidi provinciali colleghi. La Grange ci dice che la regina madre «fece venire gli attori dell'Hôtel de Bourgogne che la sollecitarono a procurare loro il privilegio di servire il re, essendo molto gelosi della compagnia di Molière». Anna d'Austria appartiene alla generazione precedente, un altro mondo. Racine non è ancora comparso sulle scene a ridare lustro all'Hôtel de Bourgogne. Quando il 26 dicembre viene rappresentata *La scuola delle mogli*, l'odio è al culmine: sarebbe bastato un sia pur piccolo successo per farlo esplodere.

Il biografo di Molière deve ora affrontare un problema molto delicato: *La scuola delle mogli* è in parte un'opera autobiografica? Le difficoltà a quanto pare nascono dal fatto che la domanda è stata posta in modo sbagliato. Si sono cercate affinità fra il *soggetto* dell'opera e la vita coniugale di Molière. E siccome di quest'ultima si conosce poco o nulla, per fare paragoni ci si ispira soltanto alla commedia e a qualche libello. Ma non è certo più sensato il ragionamento di coloro che nella splendida opera dicono di non vedere particolari intimi. La loro tesi principale consiste nel sostenere che Molière, dipingendosi nei panni di Arnolphe e giocando sulla differenza di età, più o meno uguale a quella fra Armande e lui, avrebbe ottenuto il contrario di quanto si proponeva. Pensano dunque che Molière avesse attinto alla propria vita privata soltanto per un fine pratico. Ma dimenticano completamente che era anche un poeta. Un poeta può benissimo esprimere suo malgrado in un'opera parte di se stesso senza per questo "somiigliare" al soggetto, che nasce e si sviluppa per diversi e infiniti motivi: analizzando, per esempio, gli effetti di una differenza di età del tutto personale fra la moglie e se stesso o dando libero sfogo a certe inclinazioni, che nella vita privata respinge... Qualche critico ha osservato che una "figlia d'arte" qual era Armande non poteva certamente somigliare alla pura Agnès. Un altro equivoco sulle ipotetiche somiglianze fra realtà e teatro molieriano.

Ma supponiamo per un attimo che l'osservazione abbia un fondamento, e allora potremmo immaginare due versioni: Molière scopre che la moglie non contraccambia il suo amore; si persuade che la freddezza nei suoi confronti non è dovuta a una disposizione d'animo cattiva, allora le toglie la patina di "civilizzata" e ogni traccia di corruzione, e dimostra che non si può nulla contro la "natura", neppure quando è vergine. Oppure: Molière, sicuro dell'amore della moglie, marito felice, per non distruggere il matrimonio si libera del suo temperamento autoritario e geloso per smascherare la vanità. E forse Molière fu prima l'uno e poi l'altro, o tutti e due questi uomini insieme. Le ipotesi pro e contro l'autobiografismo della *Scuola delle mogli* sono soltanto fantasticherie. Ma che Arnolphe sia del tutto estraneo a Molière, questa è un'altra faccenda.

In scena, posti l'uno di fronte all'altra, vi sono un uomo e una donna. Arnolphe potrebbe essere il padre di Agnès, ma non è questo il punto essenziale: l'essenziale è che l'ha allevata o per lo meno ha assunto nei suoi confronti abitudini e comportamenti paterni, mentre non vuole essere amato come padre. Il punto delicato non è l'assenso della ragazza al matrimonio con un uomo più anziano, ma la trasformazione di quest'uomo in marito, mentre lei non riesce a cambiare abitudini né punto di vista. Quello che prova Léonor nella *Scuola dei mariti* è un sentimento filiale. Il caso di Agnès è più sottile e più scoraggiante. Può amare Arnolphe come un padre, ma non riesce ad accettarlo come sposo, e disgrazia vuole che Arnolphe faccia istintivamente ricorso all'autorità paterna, mentre vorrebbe imporsi come marito. La contraddizione fra questi due modi di essere, l'oscillare fra l'uno e l'altro crea la comicità essenziale della *Scuola delle mogli*, che invece di essere la storia di un amante troppo anziano è il dramma di un uomo troppo giovane per il proprio ruolo di padre.

Sotto le teorie e l'annaspere imponente della volontà Molière svela il gioco degli impulsi: ciò che muove gli uomini, che domina i ritmi dell'esistenza come quelli di una commedia. La forza istintiva di Arnolphe si ritorce contro se stessa, perché pretende di agire su un'altra forza, senza tenere conto della natura di quest'ultima. Di fronte ad Agnès, Arnolphe, puro istinto, diventa pura volontà, cioè puro nulla. Donde la sua tragedia e il nostro riso. L'istinto di Agnès la spunta perché rimane sempre se stesso. A poco valgono i tremolii di Arnolphe (le caldaie bollenti). Tutto quel che aggiunge a se stesso per "piazzarsi" si trasmette ad Agnès, tranne lui stesso. Il matrimonio e le sue folgori, e sia, ma perché con Arnolphe? È un circolo vizioso. Quando alla fine Arnolphe si lascia andare e si trascina in ginocchio, quando finalmente si mette a nudo di fronte ad Agnès, quanta miseria, quale distanza notiamo fra quei due esseri che si dilanano a vicenda! L'impossibilità di "farsi accettare" con il ragionamento o con gli scoppi d'ira, ecco una delle lezioni che l'opera ci impartisce.

Un'altra è l'impotenza della volontà. Il verso del *Sertorius* in bocca ad Arnolphe è simbolico. Né Cartesio né Corneille avrebbero ammesso questo trionfo dell'ingranaggio. La famosa teoria di Bergson non si può applicare alla *Scuola delle mogli* né all'umanità profonda di Molière, o la si può applicare soltanto ribaltandola. L'automatismo in questo caso è vicinissimo alla vita, ed è proprio questo automatismo che la risata rivela a noi stessi, vanificando le illusioni della volontà. La voce di Agnese è una voce di medium. Ecco, secondo noi, il significato profondo della *Scuola delle mogli*. Basta con le illusioni di potenza, con la romenzesca volontà creatrice, con la felicità ottenuta con la volontà: non vi sono che leggi, impulsi, meccanismi che trovano un accordo, altri che incontrandosi si spezzano, una meccanica umana non condizionata dalle regole eroiche né dalle vili regole dell'autorità. Ma la passione, l'impulso che vuole liberarsi, l'egoismo che ha bisogno di altri egoismi, che fanno in questa galera?

Un uomo si dibatte in questo mondo per lui nuovo, nuovo per moltissimi suoi contemporanei,

nuovo forse per lo stesso Molière. Da Sganarello ad Arnolphe il progresso è sensibile. Sganarello non era cosciente della situazione. Attraverso un significativo ribaltamento Arnolphe ne è immediatamente informato. Con lui compare un nuovo genere di comico: quello che coscienza e volontà non possono affrancare dalla situazione che lo rende tale. Stiamo per arrivare ad Alceste. Sganarello non ama Isabelle. Quando scopre di essere stato ingannato rinuncia di colpo, se ne va:

«Ho chiuso per la vita con il bel sesso, io.
È un affare del Diavolo, che se lo prenda lui».

E ora invece ascoltate il padrone di Agnès:

«Che cosa strana è amare! E com'è che a noi uomini
Viene meno la forza davanti a questi imbrogli?
Lo sanno tutti, tutti cosa sono le donne:
Niente che non sia impiccio, ricatto, stravaganza;
La loro mente è perfida, l'anima inconsistente;
Niente c'è di più insulso, di più insignificante,
Niente di più bugiardo: bene, con tutto questo,
Quel che si fa nel mondo, non si fa che per loro».

Anche la nostra risata è scavata nell'angoscia di Arnolphe, e questa angoscia è profondamente umana, profondamente drammatica. Pensate al famoso "il" sospeso che scandisce in lui un tempo di gelosia acuto, tradotto, come sempre in Molière, dal grafico del dialogo. Eppure Arnolphe è comico perché esiste contraddizione fra la sua volontà e gli avvenimenti, perché egli disprezza il senso comune, perché anch'egli sta per diventare uno di quegli uomini che suscitano i suoi sarcasmi. In seguito Molière non riuscirà più a sopportare la coscienza comica dello spettatore e quella drammatica o tragica del personaggio con altrettanto rigore: senza che Arnolphe ne sia consapevole, il dramma svolto in tutta la sua totalità e intensità ci trasmette la risata liberatoria e il giudizio che lo condanna. Molière ha superato il dilemma. La commedia e la tragedia si fondono e si armonizzano a beneficio della commedia, ma senza che la tragedia perda neppure un briciolo dei suoi diritti. Non vi è nulla di più comico, di più implacabile e di meglio collegato dell'inesorabile trama della *Scuola delle mogli*. Ecco l'"esperienza" umana di questa commedia. Ognuno potrà trarne le conseguenze che vorrà sul tema dell'autobiografia molieriana. Ma se pensiamo che racchiude verità accettabili soltanto dopo una vittoria sui propri impulsi, diventa difficile separare questa esperienza dai sentimenti più intimi di Molière.

Se la *Scuola delle mogli* non fu il maggior successo teatrale del diciassettesimo secolo, fu però uno dei più importanti. Nelle prime undici rappresentazioni l'incasso fu di dodicimila e settecentoquarantasette franchi. Rappresentata trentuno volte prima di Pasqua, venne ripresa dopo le feste e riempì ancora il teatro. Chi poteva permettersi le "visite", se la fece rappresentare in privato. E infine anche al re piacque molto. Grazie al clamoroso successo della commedia e al favore del re, Molière diventa il protagonista dell'intera repubblica delle Lettere. E anche gli attacchi che suscita contribuiscono ad accrescerne la fama. L'uomo che fino a quel momento si poteva considerare come un buffone fortunato, assume improvvisamente un'importanza sconcertante. Nonostante le vicende familiari e la vita "scostumata", si impone come un poeta che, con un tentativo riuscito, ha conquistato alla commedia uno spazio che offusca tutto quanto nel genere "serio" gode di maggior prestigio. Nella *Scuola delle mogli* esiste una specie di tensione, di premeditazione, un che di dimostrativo, di nobile insomma, che non inganna la suscettibilità degli invidiosi; e tutto questo nasce

dalla farsa, da una vera farsa, anche se essa tradisce il codice del genere in una sorta di inganno. La sola viltà non basta a spiegare la rabbia dei rivali di Molière: la gerarchia dei generi è finita. Tutti coloro che si prosternavano sulla soglia del Tempio del Gusto come i poveri sulla soglia di una chiesa si vedono espulsi; messa in causa la supremazia del sublime, chi ne sfruttava le cerimonie si sente esautorato. La *Scuola delle mogli* non è soltanto l'illusione della risata: è uno shock fisico, un avvenimento sociale. Il successo ottenuto da Molière percorrendo una strada che fino a quel momento si aveva il diritto di disprezzare, potrebbe creare un precedente pericoloso e costringere coloro che sono alla ricerca di onori a una prova terribile. Non conviene tentare di ristabilire con ogni mezzo l'ordine tradizionale? A questo si aggiunga che il successo della *Scuola delle mogli* coincide con una rivoluzione del mecenatismo francese. Le Lettere non sfuggono alla politica di concentrazione di Luigi XIV. Un unico padrone, un unico protettore da incensare. Quest'unica volontà fa costruire vascelli e comporre panegirici. Colbert affida a Chapelain, a Perrault e a pochi altri il compito di amministrare l'apoteosi del re. A Pasqua essi pubblicano una prima lista di pensioni. Molière si vede attribuire mille franchi e la qualifica di eccellente poeta comico. Molti hanno trovato ridicola tale lista e si sono scandalizzati perché Molière venne giudicato meno degno di alcuni sconosciuti storici. Ma i contemporanei furono di ben altro parere, e avevano ragione. Le pensioni del 1663 non sono proporzionali al merito delle opere – merito d'altronde difficile da stabilire – ma all'importanza sociale dei generi. Poiché ormai tutte le ricchezze della Francia passavano nelle casse e negli appartamenti del re, i candidati ai favori si incontravano davanti alla stessa porta. E siccome le pensioni erano annuali, bisognava ogni anno meritarsele, cosa che incoraggiava la perfidia, una delle forme più spontanee della concorrenza.

Popo prima di Pasqua, verso la fine di febbraio, un giovanotto di venticinque anni, un certo Visé, nelle sue *Nouvelles Nouvelles* imbastisce il primo attacco. La tattica adottata è significativa. Con prudenza espone il pro e il contro e si fa portavoce delle varie opinioni suscitate dalla Commedia. Capisce che l'ultima parola non è ancora detta, che è ancora possibile attaccare Molière, ma soprattutto vuole farsi riconoscere senza prendere posizione. Molière con le sue risposte turberà questa imparzialità. Durante l'intera "polemica" sulla *Scuola delle mogli* egli cercherà di adottare un atteggiamento prudente e insieme audace. Dovendo considerare le critiche di Visé soltanto come una dichiarazione di guerra, Molière è il primo a dare la parola ai nemici scrivendo la *Critica della Scuola delle mogli*, primo resoconto pubblico degli attacchi a lui diretti. Così facendo, costringe gli avversari ad accettare l'immagine di loro stessi imposta da lui. Intanto cerca di definire con la maggior precisione le sue pretese facendole riconoscere come diritti. Poi, come risulta evidente dal *Ringraziamento al Re*, approfitta delle circostanze per stabilire con lui un patto promettendogli divertimento in cambio della sua protezione. Per andare a ringraziare il re veste la sua musa in pompa magna ed è l'occasione per una deliziosa "imitazione" del cortigiano al Louvre. Molière aveva ereditato dal fratello la carica di tappeziere personale del re, che gli permetteva di introdursi nell'intimità della corte e di avere con Luigi XIV uno scambio informale di opinioni rispettose, non ufficiali insomma, ma, all'occorrenza, in grado di diventarlo. Luigi XIV non era certo seccato che Molière osservasse e riferisse quel che succedeva a corte, e quando quest'ultimo annuncia che i marchesi sostituiranno i servi di commedia è evidente che ha già preso le dovute precauzioni presso il re.

Il 2 giugno 1663 Molière fece rappresentare il nuovo *divertissement* già annunciato nella prefazione alla *Scuola delle mogli*. Era una commedia-conversazione in cui venivano evidenziate e discusse le critiche alla sua grande commedia. Molière mostra una straordinaria abilità nel puntualizzare le opinioni del pubblico. Ciascuno riceve il dovuto, gli imponenti sacerdoti della Regola, le preziose in ritardo, i marchesi imbecilli, i finti raffinati che disprezzano sia la corte sia il pubblico. Nella *Criti-*

ca tutti costoro sembrano più fuori moda che stupidi. Molière è impareggiabile nell'arte di invecchiare i nemici.

Ma vi erano altri interessi da difendere, e ben più importanti. L'attacco è soprattutto diretto contro coloro che alla commedia rifiutano il diritto di porsi sullo stesso piano del genere "serio". Grazie forse ai risultati ottenuti o al fatto di essere più o meno cosciente della propria evoluzione morale. Molière prendeva di mira, aldilà degli invidiosi, lo stesso Corneille. Il modo di impostare la propria difesa è veramente notevole. Non rimprovera alla tragedia la solennità, è troppo abile per farlo, gli rimprovera invece di essere *facile*. È facile avere immaginazione, è difficile invece sapere osservare la realtà, ed «è una strana impresa far ridere i cortigiani». Era come dire che il sublime di Corneille è soltanto fantasia. Oggi diremmo che il rovescio dell'eroismo è più vero del suo diritto. A quanto pare Molière aveva completamente cambiato parere sul genere serio. Per avere dato a don Garcia de Navarre un temperamento troppo "naturale", lo aveva condannato suo malgrado a far ridere. Ma il colpo diretto a Corneille non è soltanto dovuto a una difesa personale. Il comico diventa poesia soltanto quando la realtà e un certo ideale, messi a confronto, si rivelano incompatibili, e questo capita soltanto a certe svolte della storia. Allora la doppia visione comica acquista veramente tutto il suo significato umano.

Nella *Critica* Molière aveva giustificato la propria arte con il successo della *Scuola delle mogli*. Pragmatismo molto razionale poiché egli non intendeva certo sostenere che l'unica regola sia quella di piacere, ma che il divertimento dello spettatore è la prova che le regole essenziali sono state osservate. Gli avversari, costretti clamorosamente a seguirne le orme, adottarono per rispondergli il suo linguaggio, gli stessi personaggi, lo stesso modo di procedere. Nel *Portrait du Peintre* messo in scena agli inizi di ottobre all'Hôtel de Bourgogne, Boursault si contenta di "rivoltare l'abito". Anche se l'opera è una critica dichiarata della *Critica*, il suo linguaggio è preso a prestito da quello di Molière. Nella *Critica* Boursault si era riconosciuto nel personaggio di Lisandre, o meglio aveva voluto riconoscersi. Era giovane come Visé, come lui ambizioso, e forse aveva l'appoggio di qualche potente. Benché l'opera fosse probabilmente molto mediocre, Molière, che aveva assistito alla rappresentazione, giudicò opportuno rispondere perché conteneva insinuazioni che voleva e doveva controbattere.

Il fatto è che gli avversari, irritati e un po' frastornati dal suo attacco, si erano serviti di tutte le armi in loro possesso. Sia Corneille con il suo rancore dichiarato, sia il fratello Thomas con l'evidente cattiva volontà, autorizzavano le infervorate allusioni alla passata grandezza. Non solo. In quei libelli che si susseguono sulle scene e nella Galleria del Palais già compaiono le prime allusioni all'empietà di Molière, ai suoi infortuni coniugali. Senza capire ancora bene di che genere fosse il favore di cui Molière godeva, cercano di alienargli il favore dei marchesi. Strane chiacchiere corrono sul suo conto. In una scena della *Critica* il marchese nemico di Molière, costretto a spiegare perché trova brutto il famoso *tarte à la crème*, si copre di ridicolo ripetendo «tarte à la crème» senza riuscire a formulare un giudizio qualsiasi. Si mormorava che nella realtà fosse stato il duca de la Feuillade a pronunciare le parole che Molière aveva messo in scena. Qualche giorno dopo la *Critica* il duca de la Feuillade, incontrando Molière nell'anticamera del re, gli avrebbe fatto cenno con la mano, come se volesse parlargli. Molière si sarebbe avvicinato inchinandosi e il duca, prendendogli la testa fra le mani, gliel'avrebbe strofinata sui bottoni dell'abito esclamando: «Tarte à la crème, Molière, tarte à la crème». Un Molière con la parrucca in disordine, paonazzo in viso, che si nasconde nei corridoi del Louvre, un Molière empio che approfitta di un favore mal riposto per versare ogni sorta di veleno nell'animo degli spettatori, un saltimbanco entrato con l'inganno nel Tempio del Gusto, ecco il personaggio che cercavano di tratteggiare. Bisognava rispondere.

E Molière rispose immediatamente con la sua solita incredibile diplomazia. Il pretesto è un ordine urgente del re per una nuova commedia che egli fingerà di non avere avuto il tempo di condurre a termine. In scena verranno rappresentate le prime prove e le discussioni degli attori che, recitando con il loro vero nome, permetteranno a Molière di rispondere ai nemici personalmente e non attraverso un personaggio fittizio. Otto giorni dopo la rappresentazione del *Portrait du Peintre*, *l'Improvvisazione di Versailles* è applaudita da tutta la corte. Il linguaggio è chiaro e colpisce nel segno. Il successo, denunciato come l'unica vera causa della disputa sotto un'apparente moderata imparzialità, costituisce la più energica risposta. Molière, forte dell'evidente consenso di Luigi XIV, lascia cadere la maschera e parla con una gravità sapientemente dosata. «Lascio loro di cuore le mie opere, il mio viso, i miei gesti, le mie parole, il mio tono di voce e il modo di recitare perché ne usino come meglio credono, se ne possono ricavare qualche profitto: non mi oppongo e sarò felice se ciò potrà rallegrare la gente. Ma offrendo tutto questo, chiedo loro un solo piacere, di lasciarmi il resto e di non toccare certi argomenti come quelli di cui si sono serviti, da quanto mi si dice, per attaccarmi nelle loro commedie. Di questo pregherò educatamente quel bravo signore che si occupa di scrivere per loro, ed ecco l'unica risposta che avranno da me.» Tuttavia Molière, che ha sempre saputo approfittare dei vantaggi che gli si offrono, coglie l'occasione per attaccare a fondo gli attori dell'Hôtel de Bourgogne che rappresentavano le opere degli avversari; e li attacca con l'arma che sa maneggiare benissimo: li imita, e si sa che un'imitazione ben fatta è il meno discutibile, ma il più intollerabile degli insulti.

La risposta dell'Hôtel de Bourgogne non si fece attendere. All'inizio vi fu *La Vengeance des Marquis* di Visé, ma di un Visé furibondo, poi nel mese di dicembre, *L'Imprompu de l'Hôtel de Condé* di Montfleury figlio. Più o meno in quel periodo Montfleury padre presentava al re quella bella istanza che ci è stata riferita da Racine. Contemporaneamente all'opera, Visé aveva fatto stampare una *Lettre sur les Affaires du Théâtre* e un certo Robinet aveva addirittura scritto un *Panegyrique de l'Ecole des Femmes*, dal titolo ipocrita. Possiamo ancora citare *Les Amours de Calotin* di Chevalier, messo in scena agli inizi del 1664, in cui vi sono echi del brillante successo di Molière, e infine *La Guerre Comique* di Philippe de Croix. La voce di Molière non si fece più udire. Rispettava la promessa fatta a se stesso nell'*Improvvisazione*.

Di tutti quei libelli scagliati come pietre oggi rimane ben poca cosa. È molto se possiamo ricordare una scena divertente della *Vengeance des Marquis*, che potrebbe avere ispirato il *il Marivaux dell'Ile des Esclaves*, dove si vede un lacchè servo che prende Molière in parola e vuole vestire il padrone come un servo di commedia. A voler essere imparziali, e forse con un po' di rammarico, dobbiamo riconoscere che Molière vinse su tutta la linea. *La Critica* e *l'Improvvisazione* sono molto di più che opere create per la circostanza: sono prototipi di un genere. Tuttavia avremmo voluto applaudire anche qualche buon copione dall'altro lato della barricata. Molière, a furia di difendersi e di difendersi troppo bene, finisce con l'irritare. È troppo sicuro di sé e del re. I Grands Comédiens, dopotutto, non sono soltanto personaggi ridicoli, e di lì a poco sarà Racine a insegnarglielo o a ricordarglielo. Manca loro un talento poetico come Molière. Con strumenti quasi inesistenti, colti alla sprovvista, fanno quello che possono. Certo, non è colpa di Molière se possono fare ben poco. Che cosa ricavò Molière da questa guerra teatrale? Quali vantaggi e quali svantaggi? I vantaggi furono di gran lunga superiori. Oltre all'evidente appoggio di Luigi XIV e al divino piacere di fare cosa gradita al re, Molière ottenne prima di tutto quello che gli stava più a cuore: nei generi letterari la commedia salì al primo posto. Ce lo confermano le stanze di Boileau, quei versi affascinanti, che profumano di un'antichità rinverdata. E notate bene che non si trattava della "belle comédie", come i suoi avversari definivano quel genere, ma della forma inventata da Molière, dove la farsa dava ri-

salto al pensiero, una forma che ormai coincideva con la comicità universale. Con un'abilità non abbastanza sottolineata, Molière, fingendo di ribattere, approfitta delle critiche. Se giustifica le indecenze contenute nell'opera, si impegna tuttavia a rendere le sue commedie sempre più degne della gente "di qualità". In futuro si perderà, è vero, lo stupefacente e complesso sapore della *Scuola delle mogli*, ma ci guadagnerà la reputazione del genere.

Molière fa di più. Nella *Critica* fa dire al suo portavoce Dorante: «E quanto all'esplosione di desiderio del quinto atto, accusata di oltrepassare la misura e di cadere nel comico, vorrei proprio sapere se non è così che si mette in ridicolo l'amore, e se anche le persone per bene, le persone più serie, in certe occasioni, non fanno cose... Ma insomma se ci guardassimo un po' in faccia, quando siamo pieni di desiderio...». La teoria finisce con lo smarrirsi nelle canzonature del marchese, ma l'intenzione di Molière non ci è sfuggita. Se le persone serie, se noi stessi "quando siamo pieni di desiderio" possiamo dare vita alla commedia di Arnolphe, significa che il ridicolo non è solo di certi temperamenti particolari e al di fuori della società "des honnêtes gens"; significa che il ridicolo è un punto di vista sull'uomo nel suo insieme, un modo di vedere se stessi e gli altri a un certo grado d'intimità e di profondità. In altre parole, è una forma teatrale in grado di esprimere, come la tragedia, ogni dimensione della vita umana. Molière non si limita a imporre la commedia a danno del genere "serio": vuole allargare questo genere, introdurre la commedia a fianco della tragedia. La commedia deve essere seria e divertente insieme. Verso il 1664 eliminò dal repertorio le piccole farse a conovaccio, «quando in tutti i suoi lavori si prefisse di costringere gli uomini a correggere i loro difetti», ci dice La Grange.

Ma questa guerra teatrale si chiude anche in perdita. Molière è stanco, sempre più stanco. La lotta e la continua tensione, il dover stare sempre all'erta dal mattino alla sera, lo sforzo di piacere, faticoso quanto il dover sempre difendersi, e di tenere a bada la compagnia, i problemi del teatro, le idee personali, le insinuazioni e le calunnie ormai entrate a far parte dell'opinione corrente e che neppure un decreto del re potrebbe cancellare, e infine i misteriosi turbamenti della vita coniugale che esistono davvero fanno di Molière il genio meno disponibile che sia mai esistito. Ma la sua vocazione si nutre delle stesse forze che lo logorano, e le cause di questo logoramento sono state la fonte per un'invenzione sempre più fertile, per un'audacia sempre maggiore.

Ramon Fernandez

da RAMON FERNANDEZ, *La vie de Molière*, Paris, Gallimard, 1929 (trad. it. *Molière*, Milano, Rusconi, 1980).



*Molière nei panni di Arnolphe
(quadro attribuito a Verio)*



Armande Béjart



Madeleine Béjart

ARNOLPHE E DON GIOVANNI: IMMAGINI ANTAGONISTE DEL DESIDERIO

Sul piano sociale, lontanissimo Arnolphe da Don Giovanni (che sarà creato nel 1665): il primo è un ricco borghese di provincia, il secondo un gentiluomo.

Ma sia che l'uno che l'altro vivono una rottura rinnegando le proprie origini; Arnolphe si assegna una qualche nobiltà e prende il nome di Monsieur de la Souche, Don Giovanni, libertino, tradisce il codice morale e le tradizioni della sua classe.

Si potrebbe dunque essere tentati di avvicinare i due personaggi a causa della comune volontà di emarginarsi rispetto alla propria classe. Ma entrambi rimangono quello che erano alla nascita: un borghese incolto e nutrito di pregiudizi medievali, ridicolo ad un tempo e commovente nel suo sforzo di acquistare nobiltà di linguaggio e di sentimenti; un gran signore che, disponendo di tutti gli strumenti (cultura, educazione, potere...) per prendere le proprie distanze dalla morale aristocratica, conserva tuttavia i tratti tipici della sua condizione... Infatti chi, nel XVII° secolo, e anche più tardi, poteva contestare l'ordine se non i nobili veri, quelli che l'aspettarsi delle monarchie assolute aveva tentato di ridurre ad una sorta di condizione subordinata?

Tuttavia, non è forse un caso se uno dei maggiori interpreti di Molière, l'attore e regista Louis Jouvet (1887-1951) ha posto tutto il suo talento al servizio di questi personaggi.

Due personaggi in cerca della donna (delle donne?)

Arnolphe e Don Giovanni tendono entrambi a dominare la donna, ma lo statuto di ognuno esige una strategia e presuppone obiettivi radicalmente diversi.

Il vecchio, le cui referenze culturali appartengono alla tradizione popolare (donna = diavolo, da cui il terrore delle corna e le "Massime del matrimonio"), vuole sposarsi per conformismo, dal momento che è ricco ed è "arrivato", esattamente come il contadino del *fabliau Le Vilain mire* (che è, del resto, una delle fonti del *Médecin malgré lui*).

La sua morbosa paura di essere tradito lo costringe a infinite cautele (Agnès riceve la sua educazione da quando ha quattro anni) e lo precipita nell'ingranaggio delle precauzioni. Poiché queste si dimostrano inutili, egli arriva al punto di sequestrare la fanciulla nella sua propria camera, quando certamente disponeva di un "cabinet", ovverossia la più appartata delle stanze di una casa del XVII° secolo. Che dire di questo episodio della camera di Arnolphe? Che il vecchio, avendo finalmente scoperto in Agnès una donna e non più semplicemente una futura padrona di casa, una serva devota per le sue necessità e una madre che assicuri una discendenza, si riserva, come ultima soluzione, di costringerla con la forza? Il testo della commedia non permette di avere dubbi. Sappiamo, del resto, a partire dalla scena 4° del V° atto che Arnolphe ha improvvisamente scoperto l'amore e che desidera appassionatamente Agnès. Arnolphe, dunque, passerebbe dalla frenesia di possedere una donna intesa come parte del patrimonio (fino al V° atto, Agnès potrebbe essere paragonata alla casetta di Arpagone) all'inconfessato desiderio del possesso sessuale.

Innamorata di Horace, e proprio per questa ragione, Agnès ha corso il rischio di cadere nella trappola di Arnolphe, apprendista seduttore?

Per Don Giovanni "quel che conta non è la cattura, ma la caccia": in questo consiste la differenza.

Arnolphe si è esaurito nella estenuante ricerca di una sola donna e nella prigionia di lei (13 anni!) allo scopo di ottenere un'eterna sottomissione capace di garantirlo contro qualunque eventuale rivale. Don Giovanni "sposatore ad oltranza", pensa, al contrario, che "la costanza è buona solo per i ridicoli".

Sedurre o possedere?

L'effimero generatore di ripresa e di novità, è il dominio del seduttore.

Poiché, quel che conta per lui non è l'appropriarsi definitivo di una donna, ma il piacere che suscitano i primi momenti della conquista: "Le inclinazioni, quando nascono, hanno, dopo tutto, incanti misteriosi, e tutto il piacere dell'amore consiste nel cambiamento".

Don Giovanni dunque, a differenza di Arnolphe, non può vivere la paura di essere privato delle sue conquiste. Il suo potere sulle donne, d'altra parte, non ha bisogno di imporsi con la forza, poiché sono esse le prime a sentire che piacciono: si lasciano sedurre al punto di abbandonare il convento, come Elvira o, come Charlotte, sono pronte ad abbandonare il fidanzato.

La presenza di rivali (Dio o uomini), non solo non inquieta Don Giovanni, ma lo stimola e ne ravviva il desiderio... Arnolphe, ossessionato dalla paura di ogni genere di concorrenti, si è forgiata un'attitudine sicura grazie a qualcosa che è ritenuto da lui una strategia a tutta prova. Ma questa sicurezza, dimostrata all'inizio della commedia, necessita, per potersi conservare, che l'oggetto del suo interesse non diventi soprattutto mai un soggetto di desiderio per qualcuno che non è lui. Il fatto è che il suo progetto, quanto meno fino alla conclusione del terzo atto, non è sedurre ma dominare.

La logica del seduttore, che pure è anch'esso un dominatore e un manipolatore esperto non può confrontarsi con quella di Arnolphe. Don Giovanni non finisce mai di fuggire: rifiuta la durata, corre il mondo e cambia donne in continuazione: "Sento di avere cuore per amare tutta la terra: e, come Alessandro, vorrei che ci fossero altri mondi per potervi estendere le mie conquiste amorose" (atto I, scena 2).

Arnolphe appare immobile, ripiegato sempre sul proprio dominio, la sua casa sempre più chiusa all'esterno e alla vita reale, e, di fatto, posseduto da una sola donna, prodotto di consumo "cotto a fuoco lento" in maniera ossessiva e riservato a lui solo. Piccolo è e piccolo rimane e non è senza dubbio senza ragione che il dongiovannismo esiste nel vocabolario, mentre l'arnolfismo...

Uno è conquistatore, l'altro sta sulla difensiva al punto di proibire che si viva.

Vittoria dell'ordine e della natura

Agendo in senso inverso uno dall'altro, tutti e due sono, nonostante tutto, costretti al *redde rationem*. La società degli onesti invita Don Giovanni ad emendarsi e pentirsi; ad Arnolphe essa chiede di cedere al compromesso e di abbandonare la preda.

Quando sembra che stiano per fallire nelle loro intenzioni, tutti e due, quando si arriva al quinto atto, sembrano invece ripartire da zero e poter ricominciare tutto.

Al termine del percorso l'"Ah!" finale di Don Giovanni arso da un fuoco invisibile e inghiottito dalla terra, l'"Oh" finale di Arnolphe che fugge di corsa segnano la sparizione che libera la società della loro presenza offensiva o frustrante. Il coro degli altri personaggi può intonare, come nell'opera di Mozart, il motivo finale: *Questo è il fin di chi fa mal*. In un caso come nell'altro, l'apparizione e il discorso dei "padri" hanno ristabilito l'equilibrio di un mondo minacciato, il tempo di una commedia.

Jacqueline Bénazéraf

ANALISI DELLA COMMEDIA

L'intrigo si fonda interamente su un qui pro quo assai semplice, conseguenza del doppio nome assunto da Arnolphe (che si fa chiamare Signor de la Souche) e anche dal suo doppio domicilio (quello suo proprio e la casetta nella quale ha rinchiuso Agnès), fatto questo che mantiene, fino all'esito finale, nell'equivoco il suo rivale il quale, senza sapere, fa di Arnolphe il confidente dei suoi amori.

Atto primo

Fu gabbato chi credeva di gabbare.

Scena 1. Il sipario si alza su una conversazione tra due borghesi che parlano del matrimonio dall'unico punto di vista maschile, vale a dire dei rischi che comporta di fare, di un marito, un becco. Ma mentre uno dei due Chrysalde sembra essersi fatto, a questo proposito, una serena filosofia di tolleranza, l'altro Arnolphe, non vuol nemmeno che si accenni alla possibilità che lui si possa dire, un giorno o l'altro, che è cornuto. Deciso tuttavia a sposarsi per utile personale, pensa di aver preso tutte le necessarie precauzioni per evitare una sorte così triste: quella che deve sposare, Agnès, è poco più di una ragazzina (ha diciassette anni, mentre lui ne ha quarantadue); egli ne è diventato tutore quando lei non aveva che quattro anni ed è stata da lui affidata alle monache di un convento assai ritirato e ha fatto in modo che fosse tenuta rigorosamente all'oscuro e nella più completa ignoranza delle faccende della vita. Quella sera stessa è deciso, ed orgoglioso, di presentare all'amico una simile meraviglia. Come se non bastasse, è a tal punto sicuro di sé e del proprio metodo che pretende, con il suo esempio, di dare una lezione ai cornuti della città. Arnolphe ricorda, infine, a Chrysalde che ha abbandonato il suo vecchio nome e che bisogna ormai chiamarlo Signor de la Souche.

Scena 2. Di ritorno a casa, dopo dieci giorni di assenza, Arnolphe viene quasi offensivamente accolto dai suoi servi, Alain e Georgette, che lui stesso ha intenzionalmente scelto idioti o quasi perché non corrompano la loro padroncina e riferiscano fedelmente al loro padrone tutto quel che accade nella casetta.

Scena 3. Arnolphe scopre, soddisfatto, che Agnès sta ricamando, saggia e modesta. Non le accenna nemmeno al suo progetto di sposarla (lei, del resto, non avrebbe alcuna opinione al proposito) e si accontenta di esprimere qualche parere un po' salace che lui solo, del resto, è in grado di apprezzare.

Scena 4. Proprio mentre si rallegra con sé stesso della politica accorta che ha saputo mantenere, si incontra col giovane Horace, figlio del suo amico Oronte che è appena arrivato in città. Arnolphe lo incoraggia, per distrarsi, a cercare delle belle avventure di cui facciano le spese i mariti imprudenti e gli offre perfino del denaro per facilitarne le imprese. Ma Horace gli dice che non è certo rimasto con le mani in mano e che è già riuscito a introdursi in casa di una giovane bellezza, pupilla di un certo Signor de la Souche, un individuo tirannico e ridicolo. Arnolphe non apprezza certo l'aspetto piccante della situazione e non vede l'ora di accertare i guasti causati da Horace nella sua vita.

Atto secondo

Arnolphe conduce l'inchiesta.

Scena 1/4. L'impazienza di Arnolphe lo induce prima di ogni altra cosa a prendersela con i suoi domestici che, stravolti dalla sua violenza, sono incapaci di fornirgli anche la più piccola informazione. Una volta partito il padrone, Alain e Georgette si riprendono e si scaldano a commentare il suo strano comportamento che attribuiscono alla gelosia. In un altro breve monologo si vede Arnolphe sforzarsi a ritrovare la calma prima di "confessare" Agnès.

Scena 5. Mescolando persuasiva dolcezza e ferma autorità, Arnolphe induce Agnès a raccontargli tutto quello che è accaduto tra lei e il suo giovane visitatore: senza avvertire la malizia, Agnès non nasconde nulla delle manovre con le quali il suo seduttore l'ha avvicinata: anche se in nessun modo il giovane si è approfittato di lei. Arnolphe, confortato, ma inquieto per quel che potrebbe succedere in seguito, non vede altra soluzione che anticipare il matrimonio e celebrarlo quella sera stessa. Agnès, che ha solamente Horace in testa e in Arnolphe non vede altri che un tutore, crede che si tratti di sposare il giovane e dimostra ad Arnolphe una grande riconoscenza: ma Arnolphe la riporta a un'immagine più realistica della situazione dimostrandole brutalmente l'equivoco in cui è caduta.

Atto terzo

Prima sconfitta di Arnolphe.

Scena 1/3. Arnolphe si è riscaldato, ma è convinto di aver ristabilito la situazione a proprio vantaggio. In effetti è riuscito ad ottenere da Agnès che ella scagliasse contro Horace una pietra quando lui è tornato per trovarla e si rallegra con lei per il gesto compiuto.

Subito dopo la istruisce per la condizione di sposata che sta per affrontare, e le ricorda l'umile e servile condizione di moglie, i suoi doveri rigorosi verso il marito e intanto le dipinge un quadro terrificante delle conseguenze morali e religiose dell'infedeltà coniugale. Per chiudere il colloquio le fa leggere le *Massime del matrimonio*: Agnès, dopo aver ascoltato senza reagire il sermone di Arnolphe, le legge senza la più piccola protesta. Arnolphe, che crede di aver recuperato sulla pupilla tutto il potere, si felicita in anticipo dei suoi progetti matrimoniali, mentre si appresta ad assaporare la delusione del suo giovane rivale.

Scena 4. Secondo incontro di Arnolphe e di Horace, secondo racconto di Horace, seconda crisi di Arnolphe. Horace, con grande giubilo di Arnolphe, comincia col riconoscere che i suoi amori hanno incontrato qualche ostacolo: i domestici gli hanno sbarrato il passo, poi Agnès lo ha cacciato gerttandogli una pietra. Ma, oh miracolo!, (Horace fa fremere Arnolphe ritardando quasi apposta la rivelazione incredibile) la pietra era avvolta in una lettera, la più tenera delle lettere d'amore. Mentre Horace è in estasi davanti a quest'astuzia suggerita dall'amore (e manifesta in questa scena quella che è "la morale" della commedia) Arnolphe soffre tutte le pene del mondo per nascondere la sua delusione e il suo furore. Quel che, per altro, gli ridà qualche speranza è il fatto che Horace gli confessa gli ostacoli materiali che gli impediscono di arrivare adesso ad Agnès: è talmente imbarazzato che arriva a chiedere consiglio ad Arnolphe!

Scena 5. Terzo monologo di Arnolphe, il quale non saprebbe ormai più soddisfarsi di vantaggi puramente materiali; infatti il carceriere scopre improvvisamente che si è realmente innamorato della sua pupilla: la gelosia è servita da rivelatore per questa passione tutta nuova. Agnès cessa di essere per lui un semplice oggetto di cui intende assicurarsi la proprietà. Grazie all'intervento di Horace,

la fanciulla gli si rivela come un essere umano, completamente umano, e di cui egli vorrebbe davvero ottenere l'amore. Questa è la vera sconfitta di Arnolphe: la sua sofferenza non sarà più soltanto quella di un proprietario spossato.

Atto quarto

A grandi mali grandi rimedi.

Scena 1. Quarto monologo. In un ultimo soprassalto, Arnolphe rifiuta di riconoscersi vinto: non riesce a considerarsi sconfitto davanti a quel bellimbusto. Ma riconosce la propria impotenza nel trovare la strada per arrivare al cuore di Agnès, che si comporta come se lui non esistesse nemmeno.

Scena 2/3. Eliminate.

Scena 4/5. Arnolphe, che teme una sortita di Horace, addestra i suoi domestici: trasforma la propria casa in un fortilizio e impone ai suoi servi un vero e proprio addestramento, di cui è il primo, per altro, a fare le spese. Dopo aver tutto regolato nei minimi dettagli può aspettare il suo avversario a piede fermo.

Scena 6. Terzo incontro con Horace, terzo racconto di quest'ultimo che, ancora tutto eccitato dall'avventura, racconta che è Agnès stessa che lo ha fatto entrare segretamente nella casa e salire fin nella sua camera. Là, il Signor de la Souche è improvvisamente comparso, arrabbiatissimo, mettendo tutto a soqquadro. Agnès ha avuto solo il tempo di chiudere Horace in un armadio e di dargli un secondo appuntamento per quella stessa notte.

Scena 6/7. Arnolphe è prostrato da questa rivelazione e soprattutto per la doppia iniziativa di Agnès. È in quella notte che tutto deve avvenire, ma una volta ancora il destino (o, meglio, la storditaggine di Horace) dà ad Arnolphe la possibilità di ristabilire la situazione: è deciso, questa volta a ricorrere agli estremi più brutali per impedire ad Horace di "impadronirsi del resto". Nel momento in cui esce per distendere i nervi all'ora di cena, incontra Chrysalde venuto perché è stato invitato da Arnolphe, il quale, però, sembra aver dimenticato tutto. Chrysalde capisce rapidamente perché l'amico lo manda via e cerca in tutti i modi di mostrargli gli aspetti positivi degli infortuni coniugali. Ma Arnolphe rifiuta di considerarsi sconfitto e cornuto.

Scena 9. Chiama un'altra volta i suoi servitori per la riscossa e stabilisce con loro un ultimo piano di battaglia: quando il seduttore sarà in cima alla scala per introdursi di notte da Agnès, lo riempiranno di botte. Questa volta è l'ultima controffensiva, ma, almeno, Arnolphe sembra aver ritrovato coraggio.

Atto quinto

Capitolazione di Arnolphe davanti alla giovinezza e all'amore.

Scena 1/3. Arnolphe, all'alba, è disperato: i suoi domestici hanno esagerato nelle botte. Horace, massacrato, è rimasto steso morto davanti a casa sua. Ma, colpo di scena!, nel momento in cui Arnolphe si prepara a constatare la grandezza del misfatto, Horace compare davanti a lui: gli rivela che, caduto dalla scala, ha finto di essere morto per evitare altre botte. Durante questo tempo, Agnès, allarmata, è riuscita a fuggire dalla casa e ha passato con lui il resto della notte. Ultima ironia della sorte, o meglio estrema storditaggine di Horace e ultima speranza di rivincita per Arnolphe: per evitare di compromettere Agnès, Horace la affida a lui nell'attesa di poterla sposare. Nella semioscurità, Agnès, passando nelle mani di Arnolphe, scambia con Horace un patetico e poetico duetto d'amore.

Scena 4/5. Arnolphe si fa riconoscere con brutalità da Agnès ed esplose in rimproveri ingiuriosi. Ma la fanciulla gli tiene testa con la più fredda determinazione: ritorce contro di lui, e così lo beffa, i poveri argomenti che egli le oppone.

Completamente spiazzato, Arnolphe passa dalla minaccia alla supplica e all'umiliazione grottesca. Soluzione estrema: Agnès sarà chiusa in un convento. Agnès sembra piegarsi davanti alla forza, ma, moralmente, Arnolphe è definitivamente sconfitto. Per concludere egli dà ai suoi domestici le estreme consegne.

Scena 6. Quarto incontro Arnolphe/Horace. Il giovane informa Arnolphe che suo padre Oronte è arrivato e che ha deciso di sposare il figlio con la figlia di un certo Enrique, tornato in Francia dopo una lunga assenza. Il povero innamorato implora l'aiuto del suo confidente che gli promette, ironicamente, di aiutarlo.

Scene 7/8. Arnolphe deride aspramente la disperazione di Horace, il quale ha finalmente la rivelazione con il Signor de la Souche e lui sono un'unica persona. Si dispone a condurre con sé la sua pupilla quando viene a sapere che, per l'appunto, Agnès è la figlia di Enrique, destinata ad Horace da suo padre. Costretto ad espatriare, quest'ultimo aveva affidato la bambina a una povera contadina, che la miseria aveva costretto a vendere ad Arnolphe. Tutto dunque è bene quel che finisce bene: grazie al caso soccorrevole, amore e giovinezza trionfano dell'egoismo lussurioso. Era tempo: Agnès minacciava di gettarsi dalla finestra.

JEAN BUTIN, da *Profil d'un oeuvre, L'école des femmes*, Paris, 1984.

«LA SCUOLA DELLE MOGLI» OVVERO LA PAURA D'AMARE

Nella *Scuola delle mogli* ho creduto di leggere un tema di fondo, quello della Paura dell'Amore. Un uomo ancora relativamente giovane, Arnolphe, che potrebbe, all'epoca dell'antefatto, vivere una vita affettivamente normale, prende una bambina di quattro anni, la rinchiude in convento, la fa educare tra quelle mura per quattordici anni, poi la libera deciso a sposarla, quando quegli anni sono passati anche per lui, ed ora è quel che si dice decisamente adulto. È chiaro che dentro questo gesto c'è una follia latente, una follia che ci disvela che questo personaggio è devastato da una inconfessata paura del femminile. Ma quel che è paradossale, e crudele e tragico ad un tempo, è che Arnolphe, avendo tenuto quella creatura per tantissimi anni dentro la più totale soggezione e sotto la più radicale repressione, ha finito per produrre una specie di piccolo mostro. Agnès è infatti una giovane, che si ha ingenuità e innocenza e incoscienza di sé e della vita, ma di fatto, nel momento in cui incontra il primo ragazzo che passa per la strada (in questo ragazzo, Horace, abbiamo intravisto una specie di Don Giovanni alla prima avventura, tutt'altro che un amoroso esperto, ma neanche il solito ingenuo della tradizione, semmai un piccolo mascalzone) subito diventa la sua preda fragilissima (Horace le tributa un'attenzione poco più che banale e lei immediatamente la interpreta come un gesto di grande amore, come una grande elargizione, perché non gli è stata data nessuna educazione sentimentale). Ed ecco scatenarsi tutta una serie di Rapporti di Forza all'interno di quell'impetuoso meccanismo che è l'Amore. Arnolphe, sulle prime, non prova nessun tipo di innamoramento vero nei confronti di Agnès. La fanciulla è una *cosa* che lui possiede, è un oggetto rassicurante che lo tranquillizza. Ma nel momento in cui Agnès comincia a fuggire, allora Arnolphe si accorge di amarla: e nel momento in cui Agnès si accorge di essere amata non fa altro che fare ad Arnolphe del male a sua volta. Lo stesso poi accade ad Agnès nei confronti di Horace e lo stesso Horace, nel momento in cui viene investito dalla quantità di sentimento che gli porge Agnès, anche lui fugge terrorizzato dall'eccesso d'amore di lei. All'interno dei rapporti di forza che innervano la commedia, Molière innesta un meccanismo continuamente di fuga di un personaggio dall'altro. Al di sotto dell'apparente neutralità della scrittura di Molière, c'è una descrizione dell'amore come qualcosa di molto violento: e, a livello di quello che si usa definire il sottotesto, si avverte una specie di profonda, drammatica incompatibilità tra la Macchina desiderante maschile e quella femminile. Questa è forse la nota più terribile della *Scuola*: la constatazione dell'incapacità d'essere complementari, il maschio e la femmina, nell'Amore.

Una volta si parlava del triangolo lui, lei, l'altro: per la *Scuola* si potrebbe parlare del triangolo della Paura: la paura di Arnolphe di dover dipendere dal femminile; la paura di Horace è la paura del vuoto affettivo (e quindi il bisogno continuo di «riempirsi» di qualcosa, sentimentalmente) e poi appunto la paura di Agnès: la paura dell'assenza, della mancanza di quell'Amore che non hai mai avuto. In Arnolphe, sotto sotto, probabilmente serpeggia anche una paura della Morte, esorcizzata attraverso quella particolare specie di infanzia rappresentata da Agnès. Può darsi che Arnolphe voglia conservare una specie di immunità dalla Morte, di congelare un momento di infanzia non minacciosa di Agnès, e lo fa immettendovi quest'immagine di bambina che, in apparenza, non spa-

venta, di bambina estremamente docile. In ogni caso, tutt'e tre i personaggi principali tradiscono una grande incapacità di relazionarsi al sentimento: allora, l'angosciata cautela di Arnolphe nei confronti delle corna è il rifiuto incontrollato a sottoporsi a qualche cosa di incontenibile, che è la misteriosissima forza dell'amore; Horace, anche se in maniera più superficiale, da giovane avventuriero, teme perché non li controlla, perché non li conosce, i sentimenti; Agnès, invece, dopo aver provato ad essere allevata come sotto teca, spacca l'involucro di vetro dentro cui è stata imprigionata, fa straripare come un oceano tutto il suo potenziale affettivo, che comunque dà senza aspettare di ricevere indietro niente. I tre personaggi, e tutt'e tre queste situazioni, mi sembra che siano il frutto di una grande diseducazione sentimentale. Sotto questa visuale la commedia s'erige, entro certi limiti, a tragedia e assume tutto il suo spessore storico.

Cristina Pezzoli

NOTE DI SCENOGRAFIA

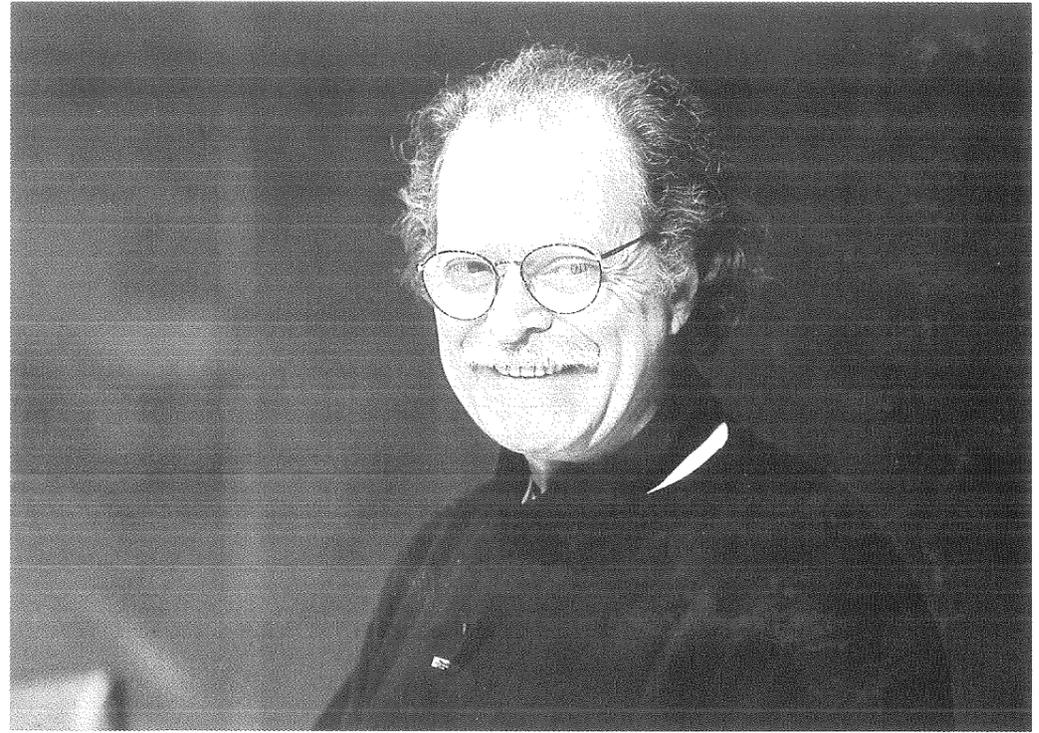
Il segno guida dell'ideazione scenografica è la cornice d'oro che inquadra in modi diversi tutto lo svolgimento dello spettacolo.

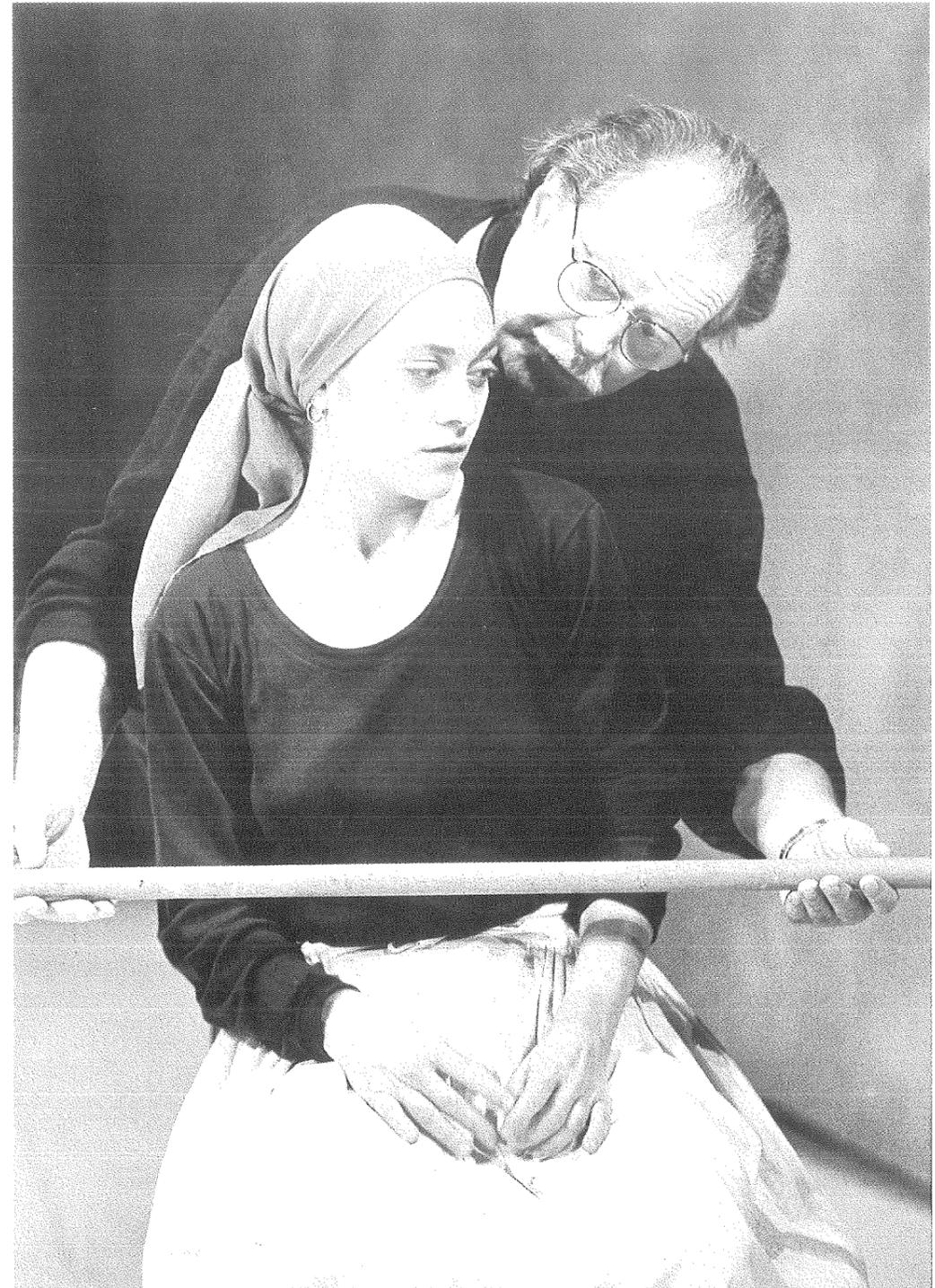
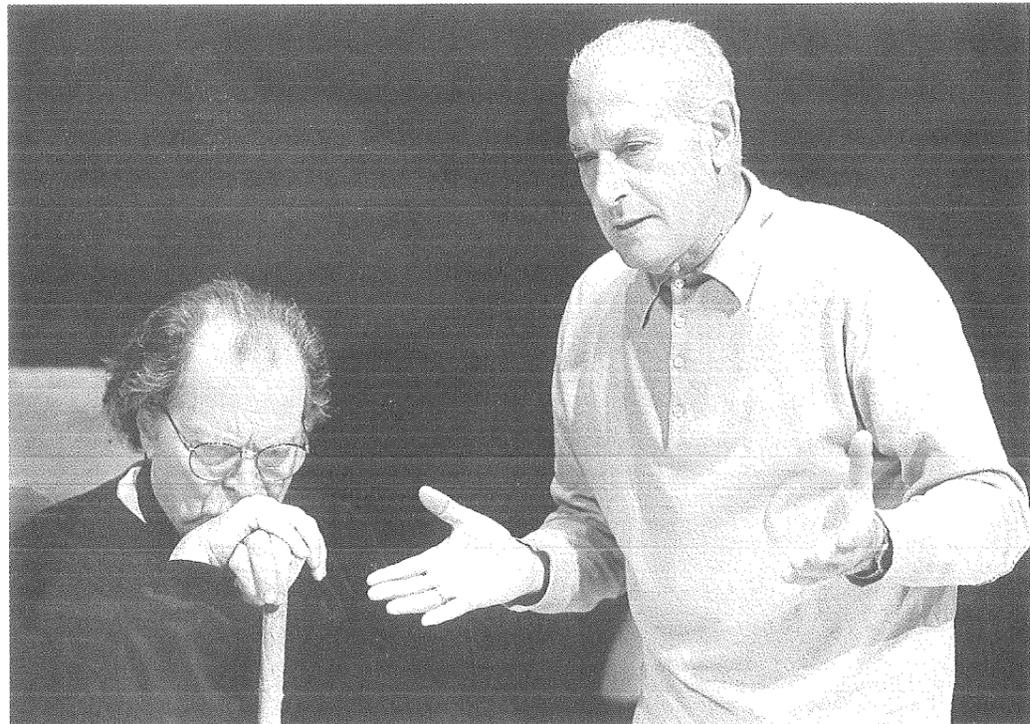
Nella rappresentazione più «convenzionale» dei primi due atti la cornice determina una distanza che mette lo spettatore nella condizione di osservare un mondo come dietro ad un diaframma: questo mondo (o meglio questo quadro) contiene elementi dichiaratamente elementari e un poco ingenui e vale come un'introduzione «dei fatti e dei personaggi» che si trasformano in elementi più realistici nella seconda parte quando ci avviciniamo al vivo della vicenda. Fino al momento di grande rottura e di verità nel terzo atto, quando scompare la distanza del punto di osservazione perché il mondo rappresentato esce dalla cornice, esplose e si rovescia fuori dal quadro insieme alle fobie, ai dolori, alle insofferenze dei protagonisti, ormai espresse senza ritegno.

Per quel che riguarda la scelta dei colori, abbiamo cercato di mantenere una certa linearità sia nella scena che nei costumi, nell'intenzione di accompagnare senza troppo disturbo questo rovesciamento di piani interpretativi.

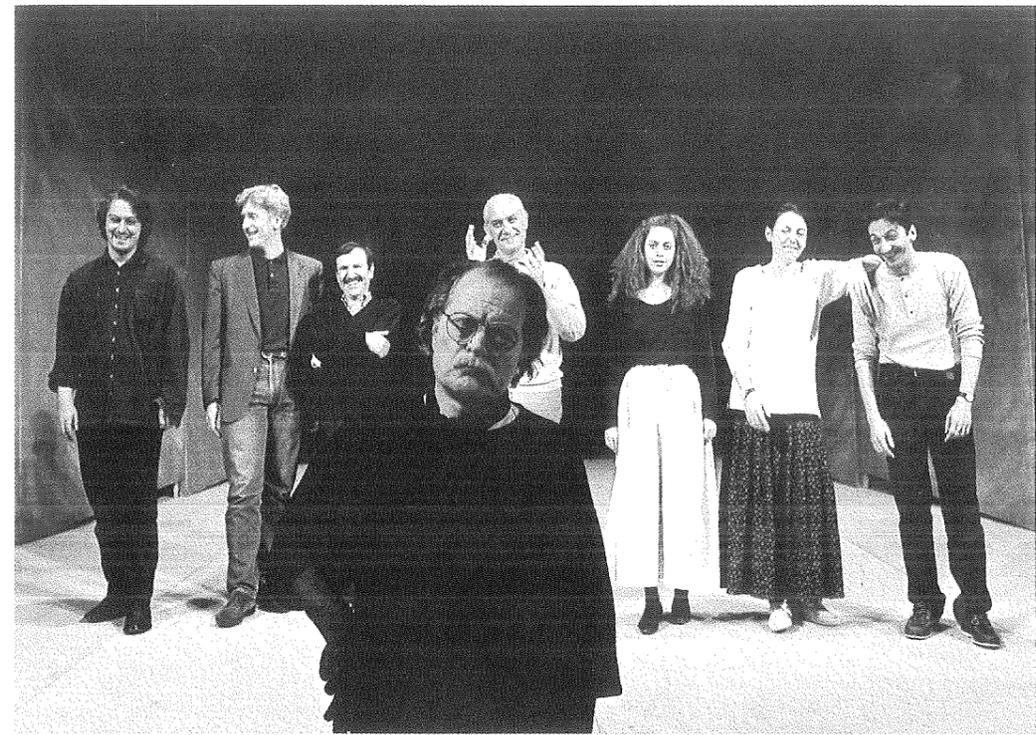
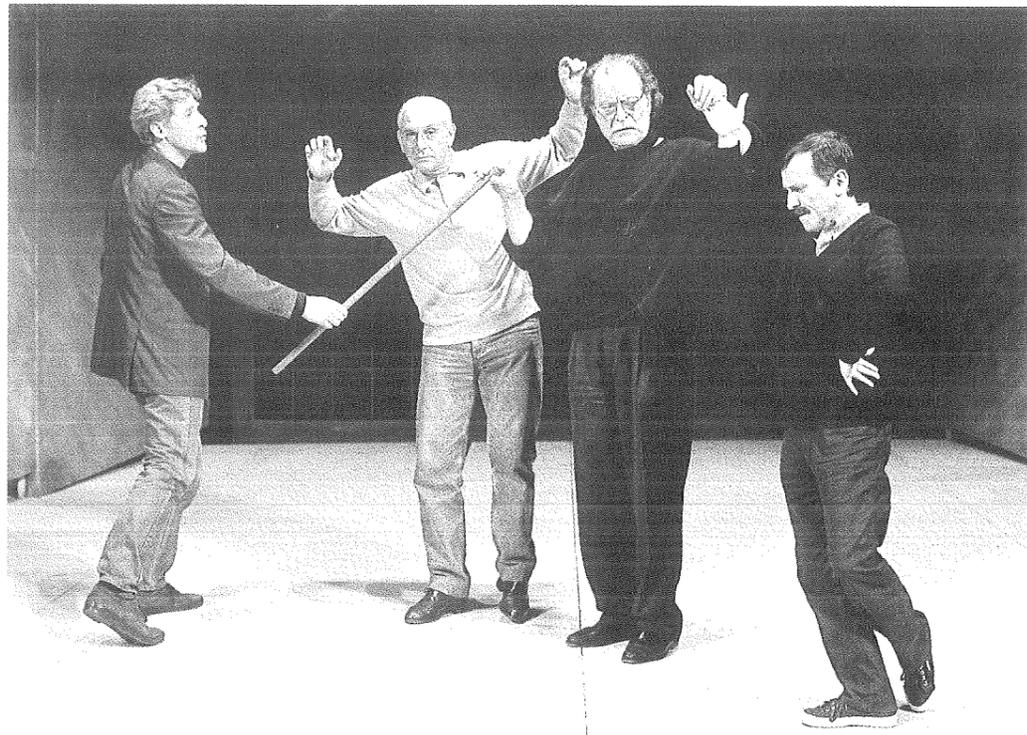
C'è l'oro o il biondo miele delle cornici del seicento, la cui fastosità dovrebbe restituire il sapore di un ambiente alto-borghese, nella sua veste più plateale e più ricca. E ci sono le piccole categorie cromatiche dei personaggi: il nero-lutto-pretresco di Arnolphe e il chiaro innocente di Agnès; la stravaganza scapestrata di Horace, un Don Giovanni in erba, che poi diventa quasi amante-sposo nella terza parte e anche un «romantico» fantasma, nel notturno in cui scende dal balcone.

Nanà Cecchi











La grande delle papi

Aznolphe



Nova-kur

La Janota della Pagn.

GEORGETTE
+
NINA



no 11

no 10

no 10



no 10

no 10

no 10

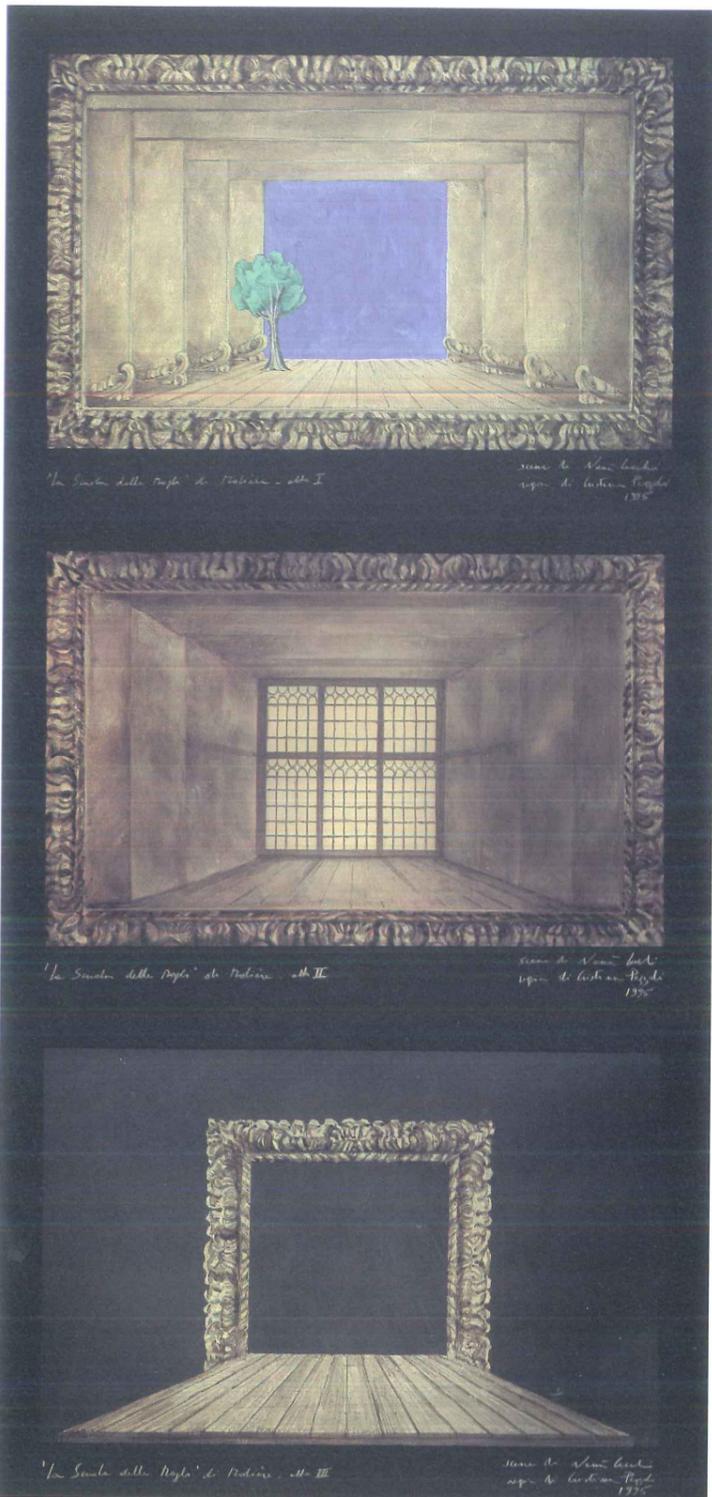
Nina Lina

La Janota della Pagn.

Agnès
costume n° 2
+ velo
da sposa



Nina Lina



"La Stanza della Nostra" di Padova - sala I

*Gianni De Nomi
disegno di Luciano Pagliaro
1975*

"La Stanza della Nostra" di Padova - sala II

*Gianni De Nomi
disegno di Luciano Pagliaro
1975*

"La Stanza della Nostra" di Padova - sala III

*Gianni De Nomi
disegno di Luciano Pagliaro
1975*

20352

