

---

Patrick Dandrey, *La guerre comique. Molière et la querelle de "L'École des femmes"*

Federico Corradi

---



**Edizione digitale**

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2445>

DOI: 10.4000/studifrancesi.2445

ISSN: 2421-5856

**Editore**

Rosenberg & Sellier

**Edizione cartacea**

Data di pubblicazione: 1 aprile 2016

Paginazione: 119-120

ISSN: 0039-2944

**Notizia bibliografica digitale**

Federico Corradi, « Patrick Dandrey, *La guerre comique. Molière et la querelle de "L'École des femmes"* », *Studi Francesi* [Online], 178 (LX | I) | 2016, online dal 01 avril 2016, consultato il 18 settembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2445> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2445>

---

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 settembre 2020.



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

---

# Patrick Dandrey, *La guerre comique. Molière et la querelle de "L'École des femmes"*

Federico Corradi

---

## NOTIZIA

PATRICK DANDREY, *La guerre comique. Molière et la querelle de "L'École des femmes"*, Paris, Hermann, 2014, pp. 415.

- 1 Tradizionalmente, nella storiografia letteraria, la *querelle de L'École des femmes* appare come la meno significativa delle grandi *querelles* che accompagnano la produzione teatrale del secolo, influenzando l'evoluzione successiva del genere. Meno imperniata su questioni decisive di poetica rispetto a quella del *Cid*, meno polarizzata sul conflitto ideologico tra due partiti rispetto a quella di *Tartuffe*, meno "leggibile" insomma, essa rischia di apparire come un fenomeno puramente contingente, prodotto dalla rivalità professionale e dall'invidia suscitata dal successo clamoroso della *troupe* di Molière. Eppure alcune caratteristiche tendono a farne un caso unico e particolarmente significativo: innanzitutto – è l'elemento più evidente – il fatto che essa sia interamente proiettata sulla scena teatrale. Seguendo volenti o nolenti l'impostazione data da Molière, infatti, tutti i suoi detrattori sceglieranno di colpirlo non con testi di carattere argomentativo o polemico, ma con commedie di taglio critico o metaletterario, alcune delle quali furono effettivamente messe in scena a opera delle compagnie rivali. Gli avversari di Molière, dopo il doppio *coup d'éclat* della *Critique* e dell'*Impromptu de Versailles*, non possono sottrarsi all'obbligo di riconoscere come giudice della disputa non un piccolo gruppo di specialisti, ma il più ampio insieme degli spettatori di teatro. Questo naturalmente fa il gioco di Molière, che in quel momento è l'astro nascente del teatro parigino ed è cosciente di aver già vinto la sua battaglia. Partendo da queste considerazioni, Patrick Dandrey cerca di rendere più comprensibile la *querelle* analizzandola in particolare secondo il modello della partitura a più voci, in cui ogni

nuovo testo crea, insieme agli altri, una sorta di macrocommedia fatta di rimandi, di echi, di rovesciamenti, di riprese con variazioni degli stessi motivi. In altre parole, gli interessi e le intenzioni dei singoli attori contano meno della teatralizzazione generalizzata del conflitto che impone le sue regole e assegna a tutti una parte. È lo "spazio" teatrale, analizzato in termini di *inter-discours* secondo la lezione di Dominique Maingueneau, a dettare le regole del gioco e, in un certo senso, a "produrre" il fenomeno. L'analisi di Dandrey, insomma, sceglie come punto di vista privilegiato la "forma" teatrale come modello capace di determinare i contenuti e le strategie.

- 2 Eppure il suo discorso si estende a tutti i livelli della *querelle*, dalla sua cronologia incerta e spesso ingannevole, al sovrapporsi nei testi di diversi generi discorsivi, dal percorso e dalle motivazioni dei singoli attori alle rivalità più profonde che si avvertono sullo sfondo. Ne risulta un panorama mosso e avvincente, che, senza rinunciare a stabilire, documenti alla mano, la verità dei fatti su singoli punti e a formulare ipotesi inedite, rifiuta di attestarsi su una ricostruzione troppo univoca degli eventi che ne cancelli le zone d'ombra. In questo senso Dandrey polemizza sia contro la vulgata tradizionale e un po' agiografica che fa di Molière la vittima di una *cabale* orchestrata ai suoi danni, sia contro interpretazioni più recenti che rovesciano questo quadro addossando interamente a lui la responsabilità di aver creato un caso a scopo pubblicitario (è la tesi di Georges Forestier e Claude Bourqui, recenti curatori della «Pléiade» dell'autore). A queste due ricostruzioni opposte, Dandrey oppone il modello storico-antropologico della "profezia che si autorealizza": minacciando i suoi ancora anonimi detrattori, nella prefazione dell'*École des femmes*, di lanciare contro di loro una commediola di carattere critico, Molière dà corpo a quella fronda contro di lui che fino a quel momento non sembra essersi manifestata se non in forma di riprovazione latente. Molière, insomma, non ha inventato la *querelle*, ma ha contribuito in modo decisivo, con la sua strategia aggressiva, a concretizzare in campagna denigratoria un'animosità preesistente, testimoniata in particolare da un passo delle *Nouvelles nouvelles* di Donneau de Visé. In questa indecisione tra causa ed effetti, difficile dire chi abbia realmente dato inizio alle ostilità. Quel che è certo è che Molière per due volte, in apertura delle due fasi del conflitto, è riuscito a imporre una formula che i suoi avversari tenteranno, più o meno felicemente, di rovesciare contro di lui: dapprima quella della *comédie de salon*, che porta in scena il pubblico del teatro ridicolizzando le cattive ragioni dei detrattori, poi quello della *comédie de coulisse*, derivante dalla fusione «entre les modèles du théâtre dans le théâtre et de la comédie de comédiens» (p. 308), in cui l'autore comico stesso, divenuto personaggio, difende in persona le proprie posizioni.
- 3 Una trattazione ampia e interessante è dedicata al profilo degli altri protagonisti della *querelle*. La divisione tra cronisti d'attualità quali Donneau de Visé e Charles Robinet e autori comici come Boursault, Montfleury e Chevalier è solo convenzionale: i primi, infatti, non nascondono l'ambizione di portare sulla scena i loro testi, i secondi sfruttano l'interesse del pubblico per un argomento di moda che fa scandalo. Quello che emerge, pur nel diverso grado di implicazione nella *querelle*, è una generale fragilità delle posizioni: la vis polemica è spesso attenuata da ambigue prese di distanza che nel caso di molti autori annunciano vere e proprie palinodie, come nel caso di Donneau de Visé e di Boursault, che da avversari accaniti si faranno apologisti di Molière. Dietro l'avversione si cela, quindi, l'emulazione e il parassitismo nei confronti dell'autore alla moda. Se quasi tutti gli attori del conflitto sono detrattori di Molière, nessuno sembra

volersi identificare fino in fondo con una causa giudicata perdente: in prima istanza, però, attaccare un autore acclamato dal pubblico appare loro come la via più rapida per farsi notare e raggiungere il successo. Alcune rivalità più profonde si profilano, poi, dietro questi fenomeni di superficie: l'ostilità dell'*hôtel de Bourgogne* nei confronti di un rivale temibile si manifesta nella scelta di commissionare a Boursault e a Montfleury due commedie in risposta a quelle di Molière. Ma in modo più sotterraneo l'inimicizia dei fratelli Corneille sarebbe all'origine di alcuni di questi attacchi. E ancora più in profondità si profila l'ombra del partito *dévo*t, allarmato dalle licenze che l'autore si prende nei confronti della morale e della religione.

- 4 Tuttavia, malgrado le apparenze, la disputa ha anche delle implicazioni estetico-critiche. Essa trae origine dalla novità della formula comica proposta da Molière: la fusione inedita delle due tradizioni della farsa, che comporta deformazione caricaturale dell'oggetto, e della *comédie de mœurs*, che implica un'ambizione mimetica. L'A. riprende qui le sue precedenti tesi sulla *poétique du ridicule* di Molière, in cui il riso non è gratuito ma finalizzato a rivelare il ridicolo insito nei comportamenti umani. Come si sa, questa formula innovativa suscita reazioni negative in una parte del mondo letterario e teatrale: l'accusa rivolta a Molière di essere un *bateleur* capace solo di praticare la *bagatelle* e la satira *ad hominem* è uno dei *leitmotive* della *querelle*. Ma la mossa vincente di Molière, in piena conformità con la sua concezione del genere comico, è di dare la battaglia per già vinta: è il successo della commedia, sanzionato dal riso, ad aver determinato il vincitore. Nessun argomento di dottrina può rimettere in discussione questo dato di fatto che svaluta a invidiosa *chicane* l'offensiva degli avversari. La *Critique* e *L'Impromptu*, quindi, invece di replicare punto per punto alle numerose ed eterogenee accuse, puntano a reiterare l'*exploit* iniziale conquistando il pubblico con il virtuosismo della formula, che costringe gli avversari a rivelare la loro subalternità attraverso l'imitazione. Dandrey parla di una «stratégie de la prouesse» che brucia con la sua stessa audacia le critiche puntigliose degli avversari, ben poco adatte a ricevere un'efficace formulazione drammatica.
- 5 L'immagine della partitura porta naturalmente al centro dell'interesse le varie forme della riscrittura, che si esprime in una ripresa con variazioni di temi e di motivi da un testo all'altro. Ne è un esempio il percorso compiuto dal personaggio del *marquis turlupin*, un tipo ricorrente nel teatro di Molière che l'autore mette in scena nella *Critique* rivendicandone la paternità ma affermandone anche il carattere referenziale. I suoi avversari, riprendendolo nei loro testi, ne fanno invece un *cliché* utile a dimostrare da una parte la sterilità di immaginazione di Molière, che riuscirebbe a perpetuare il proprio successo solo grazie all'autoimitazione, dall'altra la sua vocazione satirica che lo porterebbe a popolare le sue opere di velenosi ritratti "criptati" di personaggi della corte. Ovviamente la ripresa a più voci di questo motivo lo consacra durevolmente come tipo ineludibile della commedia nuova, consacrato anche dalla variante che ne fornisce Molière stesso nel celebre *Remerciement au roi* composto nel 1663 e che Dandrey restituisce felicemente al contesto polemico e discorsivo della *querelle*.
- 6 Ma il gioco delle riscritture si trama in una rete ben più complessa se riferita al più ampio contesto della produzione di Molière. Se la *Critique* proietta il dibattito critico nella finzione verosimile della conversazione salottiera, *L'Impromptu* moltiplica il gioco di specchi unendo alla dimensione "ipertestuale" – la messa in scena fittizia di una seconda versione della *Critique* – la dimensione "metatestuale" di commento polemico alle repliche degli avversari. Ma è soprattutto il ricorso alla preterizione ironica, cioè

alla messa in scena scherzosa di una rappresentazione fallita a farne paradossalmente un capolavoro. Il lontano modello del *Rondeau d'Isabeau* di Voiture, già messo a frutto da Molière in diversi testi d'occasione, raggiunge qui uno spessore di pensiero ben maggiore che giustifica l'accostamento dell'*Impromptu* ai *Faux-Monnayeurs* o alla *Recherche* proustiana, opere che mettono in scena al loro interno, come per esorcizzarli, le esitazioni e i fallimenti di una vocazione letteraria. Ma quello che soprattutto accomuna questi testi è la proiezione al loro interno dell'immagine dell'autore, di cui essi forniscono un «autoportrait paré et biaisé» (p. 360). L'analisi di Dandrey mette in relazione *L'Impromptu* con una serie di altre *pièces*, dal *Dom Garcie* al *Misanthrope* al *Malade imaginaire*, invitando a scorgervi un gioco allusivo alla persona dell'autore, di cui esse offrono un riflesso molteplice e sfuggente secondo la lezione di Montaigne. La relazione tra la *Critique* e *L'Impromptu* può apparire allora analoga a quella tra la prima versione de *Las Meninas* di Velázquez e la versione definitiva secondo la ricostruzione proposta da Manuela Mena Marqués: alla semplice specularità della prima, volta a temperare in scena di genere un quadro celebrativo, si sostituisce la specularità complessa della seconda, che con audacia ben maggiore pone al centro della tela il potere dell'artista e il dialogo ironico che instaura con lo spettatore. Analogamente, in Molière, si passa da una semplice poetica della commedia alla prima intuizione di una vera e propria estetica drammatica. In questa luce, la *querelle* de *l'École des femmes* diventa un laboratorio fondamentale per definire nuovi criteri di valutazione dell'opera d'arte nel momento in cui cominciano ad entrare in crisi le poetiche normative.