

[AccueilRevenir à l'accueilCollection1720b : Arlequin poli par l'amourCollectionITA. Arlequin poli par l'amour : traductions, adaptations, mises en scène italiennesItem1979 : Arlecchino educato dall'amore \(Giovanni Lombardo Radice\)](#)

1979 : Arlecchino educato dall'amore (Giovanni Lombardo Radice)

Créateur(s) : Lombardo Radice, Giovanni (metteur en scène) ; Lombardo Radice, Giovanni (traducteur et adaptateur) ; Garroni, Marina (traducteur et adaptateur)

Les pages

En passant la souris sur une vignette, le titre de l'image apparaît.

28 Fichier(s)

Comment citer cette page

Lombardo Radice, Giovanni (metteur en scène) ; Lombardo Radice, Giovanni (traducteur et adaptateur) ; Garroni, Marina (traducteur et adaptateur), 1979 : *Arlecchino educato dall'amore* (Giovanni Lombardo Radice), 1979/07/10 Paola Ranzini, Avignon Université ; projet EMAN, Thalim (CNRS-ENS-Sorbonne Nouvelle).

Consulté le 03/10/2025 sur la plate-forme EMAN :

<https://eman-archives.org/SEM/items/show/1239>

Métadonnées Dublin Core

DescriptionLe spectacle contient des citations également d'autres ouvrages de Marivaux

Date[1979/07/10](#)

Genre[Théâtre \(Pièce\)](#)

Mots-clésMise en scène

Source

- [Archives de Casa Menotti - Centro di documentazione del Festival dei due mondi, Spolète](#)
- Programme ([Archives du Museo Biblioteca dell'Attore, Gênes](#))

Couverture[Spolète, XXII Festival dei due mondi, Chiesa San Nicolò](#)

LangueItalien

Métadonnées DC - édition numérique

Éditeur de la fiche Paola Ranzini, Avignon Université ; projet EMAN, Thalim (CNRS-ENS-Sorbonne Nouvelle)

Contributeur

- Paola Ranzini (responsable de projet)
- Scaglione, Federica (chargée d'édition de corpus numérique)

Mentions légales Fiche : Paola Ranzini, Avignon Université ; projet EMAN, Thalim (CNRS-ENS-Sorbonne Nouvelle). Licence Creative Commons Attribution - Partage à l'Identique 3.0 (CC BY-SA 3.0 FR)

Manifestation - Mise en scène (I)

Scénographie Buti, Aldo

Costumes De Poli, Giovanna

Musiques

- Cimarosa, Domenico
- Mozart, Wolfgang Amadeus

Distribution

- Bertini, Stefano (Il Rosso)
- Garroni, Marina (La Fata)
- Le Castel, Sophie (au clavecin)
- Lombardo Radice, Giovanni (Trivellino)
- Marconi, Saverio (Arlecchino)
- Melloni, Massimo (Il Moro)
- Terreno, Patrizia (Silvia)

Mouvements chorégraphiques Avallone, Enzo

Production Cooperativa Teatro del Cigno, Festival di Spoleto

Manifestation - Mise en scène (II)

Dernière date 1979-07-15

Nombre total de représentations 6

Date(s) de(s) représentation(s) 1979-07-10, 11, 12, 13, 14, 15

Manifestation mise en scène XVIII

Date(s) de(s) représentation(s) 1979-07-10, 11, 12, 13, 14, 15

Distribution

- Bertini, Stefano (Il Rosso)
- Garroni, Marina (La Fata)
- Le Castel, Sophie (au clavecin)

- Lombardo Radice, Giovanni (Trivellino)
- Marconi, Saverio (Arlecchino)
- Melloni, Massimo (Il Moro)
- Terreno, Patrizia (Silvia)

Manifestation mise en scène XIX

Date(s) de(s) représentation(s) 1979-07-10, 11, 12, 13, 14, 15

Distribution

- Bertini, Stefano (Il Rosso)
- Garroni, Marina (La Fata)
- Le Castel, Sophie (au clavecin)
- Lombardo Radice, Giovanni (Trivellino)
- Marconi, Saverio (Arlecchino)
- Melloni, Massimo (Il Moro)
- Terreno, Patrizia (Silvia)

Manifestation Adaptation

Dernière date 1979-07-15

Distribution

- Bertini, Stefano (Il Rosso)
- Garroni, Marina (La Fata)
- Le Castel, Sophie (au clavecin)
- Lombardo Radice, Giovanni (Trivellino)
- Marconi, Saverio (Arlecchino)
- Melloni, Massimo (Il Moro)
- Terreno, Patrizia (Silvia)

Musiques

- Cimarosa, Domenico
- Mozart, Wolfgang Amadeus

Manifestation Traduction

Date(s) de(s) représentation(s) 1979-07-10, 11, 12, 13, 14, 15

Notice créée le 28/06/2019 Dernière modification le 10/08/2025

IL VENTIDUESIMO FESTIVAL DEI DUE MONDI

In collaborazione con la Coop. Teatro del Cigno

presenta

ARLECCHINO EDUCATO DALL'AMORE

di P.C. de MARIVAUX

Traduzione e adattamento di
MARINA GARRONI e GIOVANNI LOMBARDO RADICE

Regia di
GIOVANNI LOMBARDO RADICE

Scene di
ALDO BUTI

Musiche di
SOPHIE LE CASTEL

Costumi di
GIOVANNA DE POLI

Movimenti coreografici di
ENZO AVALLONE

Con: STEFANO BERTINI, MARINA GARRONI,
GIOVANNI LOMBARDO RADICE, SAVERIO MARCONI,
MASSIMO MELLONI, PATRIZIA TERRENO

SAN NICOLÒ
Martedì 10, mercoledì 11, giovedì 12, venerdì 13, sabato 14,
domenica 15 luglio
1979



La compagnia durante una pausa di lavoro. Da sinistra: Aldo Batti, Massimo Molloni, Stefano Bertini, Marina Carroni, Saverio Marconi, Patrizia Terreno, Giovanna De Poli, Giovanna Lombardi Radice



In un giardino incantato vivono la Fata, il di lei amico e confidente Trivellino, i loro servi e il giovane Arlecchino di cui la Fata è innamorata. Nella prima scena Trivellino, forse a sua volta innamorato della Fata, cerca di convincerla dell'insensatezza della passione che la lega ad Arlecchino, ma la Fata gli risponde esaltando il nuovo sentimento che prova, la felicità che Arlecchino suscita in lei. Entra Arlecchino. La Fata gli parla di amore, ma non ottiene in cambio che risposte evasive o attenzioni volgari. Arlecchino dice d'annoiarsi e Trivellino invita lui e la Fata ad assistere a un piccolo intrattenimento danzato allestito dallo stesso Trivellino. Nel corso della pantomima, che ridicolizza gli amori della Fata e di Arlecchino, la irruzione un altro personaggio femminile di cui l'Arlecchino della farsa si innamora. La Fata esasperata interrompe la recita: Trivellino cerca ancora di convincerla ad abbandonare Arlecchino, ma riceve una risposta secca e offensiva; usando la bacchetta magica della Fata, Trivellino fa allora rivivere il personaggio della pantomima: la pastorella Silvia. Silvia e Arlecchino si incontrano e dopo qualche scaramuccia assai tenera si giurano eterno amore. Anschließend, Silvia lascia ad Arlecchino un fazzoletto. Sopraggiungono la Fata e Trivellino che scorgono Arlecchino mentre gioca con il fazzoletto. Credendo che il fazzoletto le appartenga la Fata si fa avanti gelosa ma si avvede dell'errore e, usciti Arlecchino e Trivellino, sfoga il suo dolore.

Silvia e Arlecchino si incontrano nuovamente e mentre Arlecchino, per fugare i sospetti e le ansie di Silvia, sta ridicolizzando la Fata, quest'ultima senza esser vista li scorge e qualche attimo dopo torna in scena con Trivellino e i servi per punire i colpevoli. Arlecchino la segue e Silvia viene rapita dai servi. Arlecchino implora il perdono della Fata giurando di amarla, la Fata gli crede, ma, mentendogli, gli rivela che Silvia lo ha tradito e deve sposarsi con un pastore. Dopo aver definitivamente scacciato Trivellino che l'aveva aspramente rimproverata, la Fata obbliga Silvia a confermare ad Arlecchino il tradimento, ma quando Arlecchino furibondo sta per picchiare Silvia compare Trivellino che svela il tranello e spiega ad Arlecchino come deve fare per impossessarsi della bacchetta magica che lo farà diventare il padrone. Arlecchino segue i suoi consigli, ruba la bacchetta, e, umiliata la Fata davanti a tutti va via con Silvia.

A magic garden is the comfortable home of the Fairy, her friend and confidant Trivellino, their servants and young Arlecchino who is in love with the Fairy. In the 1st scene, Trivellino, who may himself be in love with the Fairy, tries to persuade her that her passion for Arlecchino is senseless, but the Fairy replies by making much of her new feelings, of the happiness Arlecchino has brought her. Arlecchino enters. The Fairy speaks to him of love, but all she receives in return are evasive answers or vulgar attentions. Arlecchino says he is bored, so Trivellino invites him and the Fairy to a danced divertissement, staged by Trivellino himself. During the pantomime, which pokes fun at the Fairy's infatuation with Arlecchino, another female character suddenly rushes in and the Arlecchino of the farce falls in love with her. Exasperated, the Fairy cuts short the performance: Trivellino again tries to persuade her to leave Arlecchino, but is rudely snubbed. Using the Fairy's magic wand, Trivellino then brings to life the pantomime character — Silvia, the shepherdess. Silvia and Arlecchino meet and, after some tender skirmishing, exchange vows of eternal love. As she leaves, Silvia gives Arlecchino her handkerchief. The Fairy and Trivellino arrive and see Arlecchino playing with the handkerchief. Thinking it belongs to her, the Fairy joyfully comes forward but immediately realizes her mistake and, as soon as Arlecchino and Trivellino leave, gives vent to her grief.

Silvia and Arlecchino meet again, and he tries to put paid to her doubts and suspicions by ridiculing the Fairy, who just then arrives unseen, witnesses the scene and soon returns with Trivellino and the servants to punish the culprits. Arlecchino follows the Fairy while Silvia is abducted by the servants. Arlecchino begs the Fairy's forgiveness and swears he loves her. She believes him, but then lies to him by saying that Silvia has broken her vow and is to marry a shepherd. After irrevocably banishing Trivellino for his bitter reproaches, the Fairy forces Silvia to confess her betrayal, but, as the furious Arlecchino is about to beat the shepherdess, Trivellino appears, reveals the deception and explains to Arlecchino how to lay his hands on the magic wand that will put him in power. Arlecchino follows his instructions and steals the wand. Then, after humiliating the Fairy in front of everyone, he leaves with Silvia.



Aldo Busi



Giovanna De Poli



Sophie Le Castel



Enzo Avallone



Stefano Bertini



Marina Garroni



Saverio Marconi



Massimo Melloni



Patrizia Terreno

IL VENTIDUESIMO FESTIVAL DEI DUE MONDI

In collaborazione con la Coop. Teatro del Cigno

presenta

ARLECCHINO EDUCATO DALL'AMORE

di P.C. de MARIVAUX

Traduzione e adattamento di
MARINA GARRONI e GIOVANNI LOMBARDO RADICE

<i>Personaggi</i>	<i>Interpreti</i>
<i>La Fata</i>	MARINA GARRONI
<i>Arlecchino</i>	SAVERIO MARCONI
<i>Silvia</i>	PATRIZIA TERRENO
<i>Trivellino</i>	GIOVANNI LOMBARDO RADICE
<i>Il Rosso</i>	STEFANO BERTINI
<i>Il Moro</i>	MASSIMO MELLONI
<i>Al clavicembalo</i>	SOPHIE LE CASTEL

Regia di
GIOVANNI LOMBARDO RADICE

Scene di
ALDO BUTI
Musiche di
SOPHIE LE CASTEL

Costumi di
GIOVANNA DE POLI
Movimenti coreografici di
ENZO AVALLONE

Assistente alla Regia MASSIMO MELLONI	Assistente scenografo LUIGI ANGELETTI	Assistente coreografa KATIA PIZZALE
Direttore di scena MARINA MONETI	Trucchi e acconciature GLORIA FAVA	Scenografo costruttore WALTER PAGE
	Organizzazione ELEONORA FACCO	

Realizzazione Costumi: ANNAMODE; *Attrezzeria:* RANCATI; *Calzature:* POMPEI; *Parrucche:* ROCCHIETTI

dell'antiquario con quello del *Servitore di due padroni*. Tutto al contrario per Marivaux dove, se si fa eccezione per pochi, pochissimi caratteri, diventa impossibile districarsi fra personaggi che oltre a porcarare quasi sempre lo stesso nome (La Contessa, Lelio, Ortensia, Trivelino, Lisetta, Silvia, Arlecchino, Frontino) si dicono spesso le medesime cose in intrecci anch'essi spesso simili. Causa della pretesa « monotonia » di Marivaux, ma causa anche e soprattutto a parer nostro e non solo nostro della sua inaudita modernità. E non solo per il passaggio dalla « comédie de caractère » alla « comédie de mœurs », che con Marivaux avviene, ma proprio per l'essenzialità di un teatro fatto di idee, di sentimenti, di segni materializzati ora in uno ora nell'altro inirigo, ma riconoscibili sempre nella loro funzione di veicolo a una filosofia, a una concezione dell'uomo e dei suoi sentimenti.

Ma se la modernità diciamo « novecentesca » di Marivaux è stata quella più riscoperta negli ultimi anni grazie anche alle memorabili messe in scena di Patrice Chéreau, c'è forse un altro aspetto della sua opera che non è stato altrettanto messo in luce, almeno in palcoscenico, ed è quello che accosta Marivaux da un lato al secolo precedente il Seicento di Racine e Corneille, ma anche di M.ma De Le Fayette) e dall'altro al secolo immediatamente successivo e cioè al primo romanticismo (a Benjamin Constant per esempio), sottraendo l'autore che deliziò la corte di Luigi XV alle tentazioni di un manierismo settecentesco caramelloso quanto improprio per Marivaux, ma calandolo invece nelle reali ansie di un secolo tormentato, che sarebbe arrivato distrutto alla resa dei conti dell' '89.

Erano d'altro lato gli aspetti che ci avevano attratto nell'*Arlecchino* e che abbiamo trovato ampiamente confermati dalla lettura dell'opera completa: un mondo di aristocratici languidi e introspettivi a cui Marivaux mette in bocca alcune tra le più poetiche e profonde riflessioni sull'amore e sulle sue amarezze in monologhi che ricordano da un lato la grande tragicità classica e anticipano dall'altro, come si è detto, la dolorosa intimità romantica (come trovare ad esempio un filo di collegamento tra le riflessioni della Princesse de Clèves e i tormenti della protagonista di *Adolphe* senza passare attraverso il Marivaux degli *Effets surprenants de la sympathie*?), accanto, parallelo e in via di opposizione, un mondo di subalterni che non sono davvero i pastorelli della tradizione arcadica, ma che manifestano nel linguaggio e nella stessa diversa concezione dell'amore e della passione, una capacità eversiva che invaderà di lì a pochi anni la cultura e la storia. Un Marivaux prerivoluzionario? Sembrerebbe impossibile. Eppure, per non fare che un esempio, *L'île des esclaves*, da cui abbiamo tratto qualche passo, nell'esposizione di un mondo dov'è d'obbligo che i servi diventino padroni e i padroni servi, espone idee e filosofie che fanno impallidire la conclamata eversività del venturo Beaumarchais. Impossibile e certo inutile cercar di capire da che parte stia Marivaux. Forse, e non sarebbe l'ultimo né il meno interessante aspetto della sua modernità, da nessuna parte, giacché tutti i suoi personaggi: padroni e servi, amanti non riamati o felici, lirici o grossolani che siano, dolci o crudeli, tutti sono schiavi di un medesimo destino di infelicità, tutti danzando attraverso il mosaico ricomposto dell'opera di Marivaux, corrono inconsapevoli verso la rovina.

Marivaux + Marivaux = Marivaux

Note all'adattamento del testo di
Marina Garroni e Giovanni Lombardo Radice

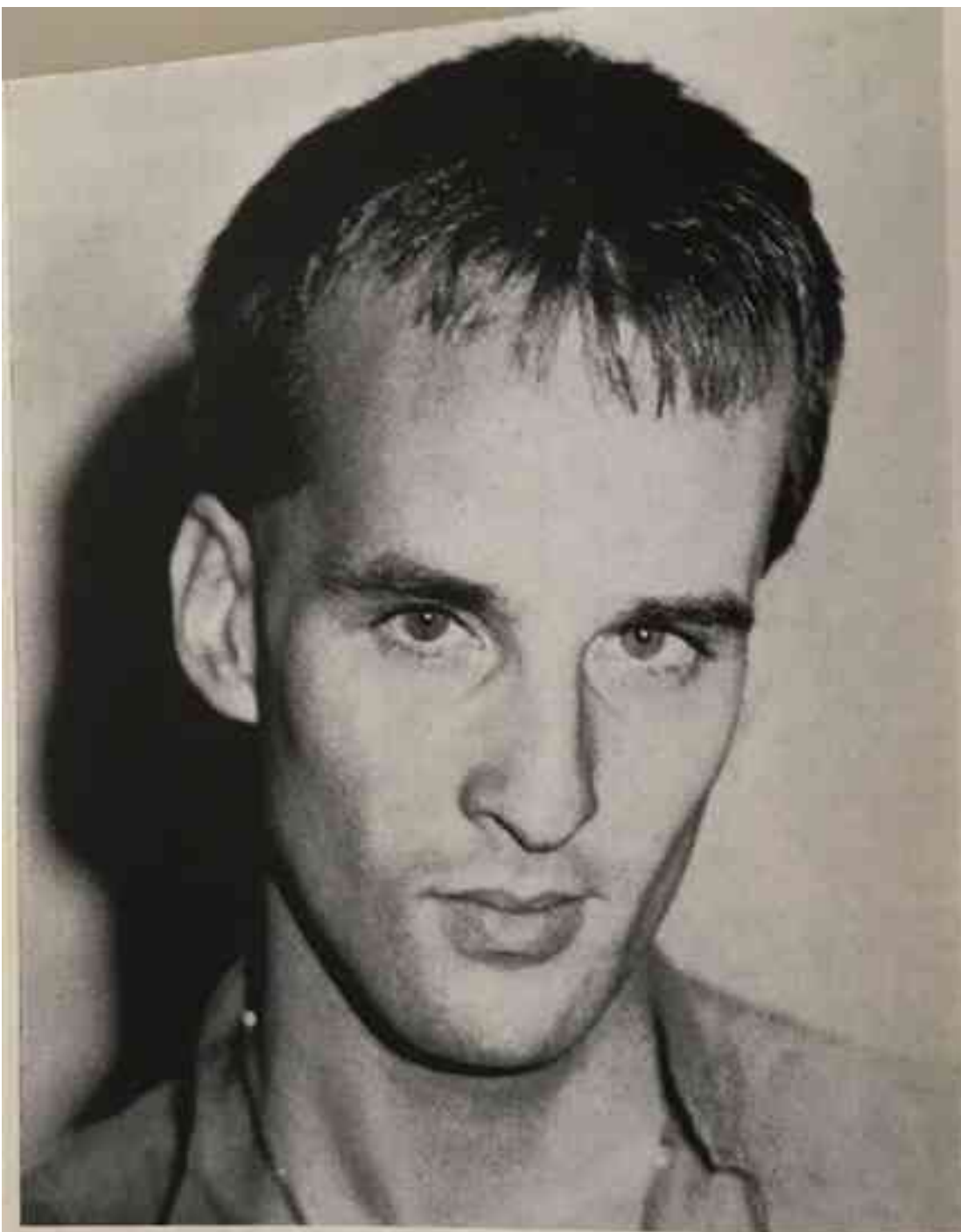
Il nostro problema rispetto a quella che alcuni critici francesi hanno definito come « la più shakespeariana fra le commedie di Marivaux », era semplice e complesso al tempo stesso.

Del testo ci piacevano e ci affascinavano la struttura, il ritmo serrato, la psicologia dei personaggi e il loro modo di rapportarsi gli uni agli altri, ma eravamo consapevoli che il dialogo a cui questi nodi drammatici erano affidati era molto, troppo scarno, come se apparisse una evidente dicotomia fra la modernità e la complessità dei temi trattati (affetti, potere, denaro, accennato scontro di classe) e un linguaggio che rimandava alla struttura del « divertissement », dell'arleccinata vera e propria, ancora in auge ai tempi di Marivaux.

Ampliare i dialoghi quindi, lasciando intatta la limpidezza drammaturgica e l'equilibrio tra le varie situazioni. Ma non eravamo certi, all'inizio, di trovare tutte le risposte nello stesso Marivaux, anche perché il ricordo delle nostre precedenti letture dei testi più noti ci confermava l'idea di un *Arlecchino* « eccezione » rispetto alla regola dei temi trattati nell'opera di Marivaux. Pensavamo addirittura che per rendere più chiaro ad esempio il rapporto tra la Fata e Trivellino fosse necessario fare un balzo di alcune decine d'anni e rivolgersi al Lados delle *Liasons*. Ma avevamo torto e andando avanti nel lavoro ci siamo presto accorti che c'erano in Marivaux non solo le risposte a tutti i nostri problemi, ma anche molto di più.

A chi accadesse, com'è accaduto a noi, di leggere a ritmi abbastanza serrati l'intera opera di Marivaux, le quasi quaranta commedie, i due romanzi principali e la notevole mole delle opere giovanili spesso incompiute, il panorama non potrebbe presentarsi che come un insieme di tessere sparse, un gigantesco mosaico da ricostruire. E non sarebbe azzardato affermare che, senza la scorta di appunti assai precisi, la memoria, di fronte a questo paesaggio disordinato, rischierebbe di perdersi, di confondersi, di accostare una tessera all'altra sbagliando, eppure senza avere l'impressione di essere in errore e mentre nessuno, compiendo un'analoga operazione per esempio su Goldoni, correrebbe il rischio di memorizzare come appartenenti allo stesso testo una scena poniamo dei *Rusteghi* con una della *Bottega del caffè*, con Marivaux può succedere e non a caso.

Per riprendere il paragone con le opere di Goldoni, costruite, come del resto quelle di Molière, in larga parte sulle spalle di personaggi a tutto tondo, appare chiaro che sarebbe impossibile confondere non solo Canciano con Don Marzio, ma anche il Lelio del *Bugiardo* con l'omonimo protagonista del *Vero amico* e l'Arlecchino della *Famiglia*



Giovanni Lombardo Radice

Dunque: Arlequin, adescato vanamente dalla Fata, scopre d'essere innamorato (che è una cosa del tutto diversa dall'innamorarsi) della pastorella Silvia. Tutto d'intorno a loro, damazze sofisticatissime, gentiluomini brutalmente cinici, un proletariato rozzo e difficilmente perdonabile nei suoi eccessi. *Et voilà*: da questo poliedrico coacervo di passioni irrisolte, di contrasti di classe irrisolvibili, di sentimenti che non riescono a coagulare, spunta quest'Arlequin non-Zanni, questa maschera-non-maschera, questo Bellissimo Furbo che ruba alla Fata il Comodo ma che da Silvia prende una sensualità tutto sommato piccoloborghese che gli è vicina, assai diversa e lontana dalla glaciale (e storicistica?) *Weltanschauung* di Trivellino. Altro che «gioco» e «fiaba». Qui siamo, non vorrei dire in clima di tragedia, ma in pieno ardore di vivere e di sognare, celato dietro a un profondissimo segreto pessimismo, quel pessimismo che ci viene, ancora una volta dal dubbio sui Miti del cuore.

Era, infatti, come disse Hénault, un vero «*anatomiste du coeur*», questo Marivaux. E se Voltaire lo disprezzava per le ragioni che sappiamo, Sainte-Beuve (ovverossia il massimo della critica dell'Ottocento) confutava per primo il *Marivaudage* distinguendolo da Marivaux e per primo, forse, e forse inconsapevolmente, poneva l'accento sul parallelismo tra Segno e Senso (sono parole mie, non sue) nell'autore dell'*Arlequin*, delle *Fauxes Confidences*, dell'*Ile de la Raison*, della *Double Inconstance*, della *Fausse Suivante*, de *Le Jeu de l'amour et du hasard*...

E questo magico medico anatomico del cuore, questo piccolo nobile con due particelle nel suo cognome, questo innamorato della nostra Commedia dell'Arte, non era né un filosofo (tutt'altro) né un rivoluzionario di stampo tribunizio: credeva più a La Bruyère, poniamo, che non agli Enciclopedisti, anche perché Marivaux (e mi pare, non oso preavvisarlo, che si capisca dalle note di regia), non era proprio Beaumarchais. Figaro è assai lontano dal nostro Arlequin, ma al contrario basti por mente che Watteau e i suoi delicatissimi ghirigori sono un'altra cosa — tutt'un'altra cosa — da questo Arlequin che precede di settant'anni la Rivoluzione. Tutto è teatro, in questo Marivaux, tutto è melanconia: alla crudeltà della vita (e forse anche del teatro?) si sfugge solo attraverso la poesia e l'inganno del Sogno.

di giochi scenici che si conoscano da Eschilo in qua. Nella fatidica querelle tra *Anciens* (Vecchi?) e *Modernes* (Modernisti?), combattuta nei salotti letterari di Madame de Tencin e di Madame de Lambert, fianco a fianco con Fontenelle e La Motte, non ebbe paura di schierarsi con i « nuovi » e anzi fondò e lanciò (mentre andava economicamente in rovina) addirittura tre giornali. Del resto, il problema economico l'assillò sempre: umbratile, ipersensibile, nevristenico e spendaccione, riuscì ad amareggiarsi nelle più squallide ristrettezze economiche anche quando fu eletto all'*Académie*, preferito a Voltaire (che mai l'amò, e figurarsi dopo!) e vezzeggiato dagli altri grandi enciclopedisti come Helvétius e D'Alembert.

Ma l'*Académie* viene appena nel '42. Prima, Marivaux, già vedovo con una figlia monaca, aveva gettato scompiglio nell'ambiente teatrale francese. Un po' perché i suoi interessi erano già andati mischiando insieme la consueta commedia d'intrigo all'allegoria sociale: ma ancor più, io credo, perché di fronte alla *Comédie* (abborriva, diceva, la loro *fureur de montrer de l'esprit*) preferiva di gran lunga gli attori del *Théâtre des Italiens*, i *Naïfs Italiens* come li chiamava lui, la loro capacità di restituirgli le *surprises de l'amour* di fronte alla *comédie de mœurs*: un po' l'eredità della nostra Commedia dell'Arte, come vide acutamente D'Alembert (citato dallo stesso Dort, nel '64, Ed. du Seuil), che pensava ai suoi personaggi intenti a « cette guerre de chicane que l'amour se fait à lui-même ».

Italiens contro la *Comédie*: non doveva esser cosa da poco. Né per un francese sceglierli, né per gli italiani sposarlo.

Eppure, Marivaux sceglie gli attori italiani e gli attori italiani scelgono lui, prima fra tutte quella Zanetta Benozzi (chiamiamola Silvia, per comodità) e secondo quello straordinario attore che fu Tommaso Antonio Vicentini. Non è soltanto un'avventura teatrale: è una « ricerca poetica ».

Arlequin poli par l'amour è il copione di un Marivaux trentaduenne, è « una farsa, un soggetto da sogno, senza intreccio e inverosimile », è una commedia-balletto dove l'Amore, quello con l'A maiuscola la vince, a dispetto d'ogni malinteso e complice la vigile vitalità dell'istinto, qualunque opposizione. Ma attenzione: dietro all'istinto e all'amore sorveglia onnipresente la Ragione: dispetti, indifferenze, sentimenti, incomprensioni, queste e tante altre belle cose si rivelano per noi, spettatori moderni, assai più in là che non dicano i sospiri d'amore di quei personaggi: una volta di più, proustianamente, *les intermittences du cœur* sono una ragion d'essere, d'esistere.

Sono, queste « intermittences », a fare innamorare Arlequin della pastorella Silvia: se nella Commedia dell'Arte l'amore trionfava sui pregiudizi di ogni genere, questa volta l'amore (frammisto all'allegria: e che gran conquista, il connubio amore-allegria!) si libera da ogni falso impegno sociale così come da ogni falso fraintendimento della Ragione. Fiabesco e giocoso quanto si voglia (André Scailles), *Arlequin poli par l'amour* è un intrigo dammaturgico di assai poca tradizionale struttura, tutt'un tormento — amoroso quanto si voglia — che nella filigrana di alcuni personaggi lascia intravedere una Rivoluzione che verrà (senza che Marivaux lo sappia, naturalmente) e che farà i conti anche con un certo tipo d'intendere l'amore.

MARIVAUX OPPURE MARIVAUDAGE?

Giorgio Polacco

L'obiettivo nuovo è la pedagogia, diceva il vecchio B.B. Se siete degli uomini, cercate di diventare grandi, dice Marivaux.

È curioso. Per noi italiani che conosciamo Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux solo quasi attraverso lo splendido Chéreau spoletino o la brevissima apparizione della *Dispute* (sempre ad opera dello stesso regista) o alla *Double Inconstance* questi giorni nuovamente approdata alle scene, grazie al tumultuoso coraggio del Pierlombardo milanese: per noi italiani, deve suonare un po' come un campanello d'allarme quel che diceva, non più di qualche settimana fa, in occasione di un Convegno su Molière al Piccolo Teatro, Bernard Dort. Diceva, l'illustre studioso francese, forse il maggior critico teatrale vivente, che ferma restando l'aurea classicità dell'autore di *Tartuffe*, inalterati gli umori sociali e umani e poetici del suo Gran Teatro, immenso e poliforme quasi quanto quello di Shakespeare, diceva come ancor più a Marivaux noi si potesse — e si dovesse — guardare a voler ben costruire l'immagine di un autore più che mai « nostro contemporaneo ». Più contemporaneo a noi, insomma, che al pubblico borghese dell'Ottocento (per non parlare di quello della Rivoluzione che lo bollò *sic et simpliciter* come « aristocratico ») il teatro di Marivaux, questo trionfo di *féerie* irreali, che è però insieme esaltante avventura linguistica e attenzione quasi frenetica alla psicologia sociale, può parlare con sorprendenti accenti moderni, con autentica « originalità » drammaturgica.

È vero. C'è stato di mezzo il *Marivaudage*. La storia della cultura è piena di Luoghi Comuni. C'è un aggettivo, « amletico », che nel linguaggio consueto è sinonimo di dubbio, d'incertezza, di incapacità di scelte: e invece noi sappiamo benissimo che Amleto è il Signore della sicurezza e della logica, è colui che tutto ha deciso e scelto e il suo dramma consiste solo nell'applicare o meno le sue decisioni alla realtà storica del momento. E così è stato per il cosiddetto *Marivaudage*: un gioco astratto, per i più, un scintillio di trame arabesche e futili, un cicaleccio mondano che nascondesse la sua vuota sottigliezza dietro un'eleganza formale e soltanto esteriore.

Altroché esteriore. Il *Marivaudage* è un'invenzione puramente letteraria di chi non ha capito e non ha voluto capire — *et pour cause* — l'intera « avventura » teatrale di uno fra i più straordinari inventori



XXII
FESTIVAL
DEI
DUE
MONDI
SPOLETO

ARLECCHINO
EDUCATO
DALL'AMORE

CHIESA S. NICOLÒ





















La compagnia durante una pausa di lavoro. Da sinistra: Aldo Batti, Massimo Molloni, Stefano Bertini, Marina Carroni, Saverio Marconi, Patrizia Terreno, Giovanna De Poli, Giovanna Lombardi Radice



dell'antiquario con quello del *Servitore di due padroni*. Tutto al contrario per Marivaux dove, se si fa eccezione per pochi, pochissimi caratteri, diventa impossibile districarsi fra personaggi che oltre a porcarare quasi sempre lo stesso nome (La Contessa, Lelio, Ortensia, Trivelino, Lisetta, Silvia, Arlecchino, Frontino) si dicono spesso le medesime cose in intrecci anch'essi spesso simili. Causa della pretesa « monotonia » di Marivaux, ma causa anche e soprattutto a parer nostro e non solo nostro della sua inaudita modernità. E non solo per il passaggio dalla « comédie de caractère » alla « comédie de mœurs », che con Marivaux avviene, ma proprio per l'essenzialità di un teatro fatto di idee, di sentimenti, di segni materializzati ora in uno ora nell'altro inirigo, ma riconoscibili sempre nella loro funzione di veicolo a una filosofia, a una concezione dell'uomo e dei suoi sentimenti.

Ma se la modernità diciamo « novecentesca » di Marivaux è stata quella più riscoperta negli ultimi anni grazie anche alle memorabili messe in scena di Patrice Chéreau, c'è forse un altro aspetto della sua opera che non è stato altrettanto messo in luce, almeno in palcoscenico, ed è quello che accosta Marivaux da un lato al secolo precedente il Seicento di Racine e Corneille, ma anche di M.ma De Le Fayette) e dall'altro al secolo immediatamente successivo e cioè al primo romanticismo (a Benjamin Constant per esempio), sottraendo l'autore che deliziò la corte di Luigi XV alle tentazioni di un manierismo settecentesco caramelloso quanto improprio per Marivaux, ma calandolo invece nelle reali ansie di un secolo tormentato, che sarebbe arrivato distrutto alla resa dei conti dell' '89.

Erano d'altro lato gli aspetti che ci avevano attratto nell'*Arlecchino* e che abbiamo trovato ampiamente confermati dalla lettura dell'opera completa: un mondo di aristocratici languidi e introspettivi a cui Marivaux mette in bocca alcune tra le più poetiche e profonde riflessioni sull'amore e sulle sue amarezze in monologhi che ricordano da un lato la grande tragicità classica e anticipano dall'altro, come si è detto, la dolorosa intimità romantica (come trovare ad esempio un filo di collegamento tra le riflessioni della Princesse de Clèves e i tormenti della protagonista di *Adolphe* senza passare attraverso il Marivaux degli *Effets surprenants de la sympathie*?), accanto, parallelo e in via di opposizione, un mondo di subalterni che non sono davvero i pasterelli della tradizione arcadica, ma che manifestano nel linguaggio e nella stessa diversa concezione dell'amore e della passione, una capacità eversiva che invaderà di lì a pochi anni la cultura e la storia. Un Marivaux prerivoluzionario? Sembrerebbe impossibile. Eppure, per non fare che un esempio, *L'île des esclaves*, da cui abbiamo tratto qualche passo, nell'esposizione di un mondo dov'è d'obbligo che i servi diventino padroni e i padroni servi, espone idee e filosofie che fanno impallidire la conclamata eversività del venturo Beaumarchais. Impossibile e certo inutile cercar di capire da che parte stia Marivaux. Forse, e non sarebbe l'ultimo né il meno interessante aspetto della sua modernità, da nessuna parte, giacché tutti i suoi personaggi: padroni e servi, amanti non riamati o felici, lirici o grossolani che siano, dolci o crudeli, tutti sono schiavi di un medesimo destino di infelicità, tutti danzando attraverso il mosaico ricomposto dell'opera di Marivaux, corrono inconsapevoli verso la rovina.

Marivaux + Marivaux = Marivaux

Note all'adattamento del testo di
Marina Garroni e Giovanni Lombardo Radice

Il nostro problema rispetto a quella che alcuni critici francesi hanno definito come « la più shakespeariana fra le commedie di Marivaux », era semplice e complesso al tempo stesso.

Del testo ci piacevano e ci affascinavano la struttura, il ritmo serrato, la psicologia dei personaggi e il loro modo di rapportarsi gli uni agli altri, ma eravamo consapevoli che il dialogo a cui questi nodi drammatici erano affidati era molto, troppo scarno, come se apparisse una evidente dicotomia fra la modernità e la complessità dei temi trattati (affetti, potere, denaro, accennato scontro di classe) e un linguaggio che rimandava alla struttura del « divertissement », dell'arleccinata vera e propria, ancora in auge ai tempi di Marivaux.

Ampliare i dialoghi quindi, lasciando intatta la limpidezza drammaturgica e l'equilibrio tra le varie situazioni. Ma non eravamo certi, all'inizio, di trovare tutte le risposte nello stesso Marivaux, anche perché il ricordo delle nostre precedenti letture dei testi più noti ci confermava l'idea di un *Arlecchino* « eccezione » rispetto alla regola dei temi trattati nell'opera di Marivaux. Pensavamo addirittura che per rendere più chiaro ad esempio il rapporto tra la Fata e Trivellino fosse necessario fare un balzo di alcune decine d'anni e rivolgersi al Lados delle *Liasons*. Ma avevamo torto e andando avanti nel lavoro ci siamo presto accorti che c'erano in Marivaux non solo le risposte a tutti i nostri problemi, ma anche molto di più.

A chi accadesse, com'è accaduto a noi, di leggere a ritmi abbastanza serrati l'intera opera di Marivaux, le quasi quaranta commedie, i due romanzi principali e la notevole mole delle opere giovanili spesso incompiute, il panorama non potrebbe presentarsi che come un insieme di tessere sparse, un gigantesco mosaico da ricostruire. E non sarebbe azzardato affermare che, senza la scorta di appunti assai precisi, la memoria, di fronte a questo paesaggio disordinato, rischierebbe di perdersi, di confondersi, di accostare una tessera all'altra sbagliando, eppure senza avere l'impressione di essere in errore e mentre nessuno, compiendo un'analoga operazione per esempio su Goldoni, correrebbe il rischio di memorizzare come appartenenti allo stesso testo una scena poniamo dei *Rusteghi* con una della *Bottega del caffè*, con Marivaux può succedere e non a caso.

Per riprendere il paragone con le opere di Goldoni, costruite, come del resto quelle di Molière, in larga parte sulle spalle di personaggi a tutto tondo, appare chiaro che sarebbe impossibile confondere non solo Canciano con Don Marzio, ma anche il Lelio del *Bugiardo* con l'omonimo protagonista del *Vero amico* e l'Arlecchino della *Famiglia*