

saggi

Un *Étourdi* inglese di strepitoso successo

Paolo Bertinetti

ABSTRACT An English *Étourdi* of resounding success

John Dryden, one of the greatest playwrights of the Restoration age, adapted the play by Molière *L'Étourdi ou les Contretemps* (which in turn was an adaptation of *L'invertito* by Nicolò Barbieri), turning it into a highly farcical comedy, *Sir Martin Mar-all*, attuned to the flippant and saucy tastes and culture of the Restoration audience. Dryden's play is hardly a masterpiece. But it is an amusing pochade that anticipates some of the features which later will be typical of the "comedy of manners", the gem of the English theatre of the second half of the seventeenth century.

KEYWORDS *Sir Martin Mar-all*, Dryden, Molière, Restoration age

Nel 1642, all'inizio della guerra civile, i Puritani imposero al Parlamento inglese la decisione di chiudere i teatri. Il teatro è finzione e quindi promuove la menzogna e pertanto è un'occasione di divertimento peccaminoso. Senza scomodare i Padri della Chiesa, basti pensare alla coeva condanna del teatro da parte del cardinal Borromeo, che tuttavia, si fa per dire, aveva un'attenuante: come sappiamo, nelle compagnie teatrali italiane, a partire dal 1560, erano presenti le donne. Questo fatto, così veniva detto, causava l'eccitazione dei sensi; e poi, per arrotondare, era possibile che le attrici si facessero offrire un buon pasto – e quindi si prostituivano. I Puritani non avevano neppure questa scusa, perché le compagnie teatrali inglesi erano formate da soli uomini, ma la loro condanna era inflessibile. Comunque, chiusi i teatri, i Puritani si dedicarono ad altre cose importanti. Decapitarono il re Carlo I e instaurarono un regime repubblicano. Che però divenne praticamente dittatoriale.

Ragion per cui nel 1660 re Carlo II, figlio del sovrano decapitato, senza neppure bisogno di una controrivoluzione, poté entrare trionfalmente a Londra, appoggiato dai più ampi settori della società inglese, che benedirono la restaurazione della monarchia. Carlo II non si era ancora insediato a Palazzo che vennero riaperti i teatri, o meglio, si adattarono a edificio teatrale spazi improvvisati. Il punto era cosa mettere in scena. Per quasi vent'anni nessuno aveva scritto testi teatrali (a parte qualche dramma musicale – i Puritani approvavano la musica) e bisognava

saggi

9

attingere al passato. Venivano così proposti alcuni testi di Shakespeare (purché “migliorati”: ebbene sì, il Bardo, per i raffinati gusti degli aristocratici che in esilio avevano apprezzato Corneille, era un po’ rozzo, metricamente insoddisfacente, andava “migliorato”). E poi trovavano spazio, oltre alle tragicommedie, i testi di Ben Jonson e di qualche autore in odore di raffinatezza, come un paio di quelli che si erano affermati durante il regno di Carlo I. Il re stesso offriva poi dei suggerimenti, consigliando l’adattamento di commedie spagnole (per un breve periodo, durante l’esilio, era stato nei Paesi Bassi Spagnoli); e poi c’erano gli autori francesi, Corneille per la tragedia e Molière per la commedia.

Di Molière, in qualche occasione, si prendevano le scene meglio riciclabili e le si inserivano qua e là nei testi inglesi, quasi mai cogliendone il valore satirico e morale. L’unico a coglierlo, almeno in parte, fu William Wycherley, che addirittura si propose di fornire una versione inglese del *Misanthrope* nella sua sarcastica commedia *The Plain Dealer* (titolo che in francese è stato tradotto come *L’Homme franc*). Nel suo capolavoro, invece, *The Country Wife* (*La moglie di campagna*), Wycherley si limitò anche lui a “pescare” da due commedie di Molière, *L’École des femmes* e *L’École des maris*, spostando però l’accento su tutt’altri temi (ma forse credendo di essere anche in quell’occasione in sintonia con il suo “maestro” teatrale e morale).

In un caso, tuttavia, un’intera commedia di Molière fu dichiaratamente adattata per la scena inglese: quell’*Étourdi* rappresentato per la prima volta a Lione nel 1653, o nel 1655, e stampato nel 1663. Per la verità, anche il testo di Molière è un adattamento. Il vercellese Nicolò Barbieri, attore della Commedia dell’Arte e autore teatrale, nel 1629, dopo averla prima rappresentata in un paio di piazze, aveva dato alle stampe una sua commedia, *L’inavertito*, che aveva suscitato l’interesse del giovane Molière alle prime armi come autore. La storia raccontata in *L’inavertito*, in cui sono presenti anche figure di “maschere”, come un Pantalone e un Matamorro, è quella di Fulvio, uno sciocco pasticciere che ama Celia e la vuole sposare. Suo padre è contrario al matrimonio e gli propone di sposare Lavinia, che però ama Cinzio. Scappino, il servo astutissimo di Fulvio, cerca in più modi aiutare il padrone, ma questi, essendo *inavertito*, fa fallire tutti i suoi piani. Per fortuna interviene la Fortuna. E tutto finisce bene.

Nel rifacimento di Molière spariscono le circostanze e i riferimenti più decisamente italiani. Inoltre la seconda storia d’amore, quella tra Lavinia e Cinzio, che diventano Hyppolite e Léandre, ha uno spazio abbastanza ridotto; ma, soprattutto, Scappino diventa Mascarille, che pone rimedio alle stupidaggini e alla stupidità del suo padrone Lélie non per fedeltà assoluta e amicizia virile (come nella commedia di Barbieri), ma per il gusto di veder trionfare le sue furberie (il sostantivo è d’obbligo pensando al successivo *Les fourberies de Scapin*). Molière tolse ma anche aggiunse, confezionando una commedia in cui è comunque rilevante l’aspetto farsesco.

L’*Étourdi* fu messo in scena a Parigi nel 1658. Nel 1658, cioè due anni prima della Restaurazione. Dato il suo successo, il lavoro di Molière incuriosì molto il

duca di Newcastle, amante e patrono delle arti (ma soprattutto dell'equitazione), tornato in Inghilterra dal volontario esilio nel 1660. Il duca lo tradusse in inglese, affidando però il testo a John Dryden, uno dei più raffinati letterati inglesi della seconda metà del Seicento. Dryden era l'apprezzatissimo autore di tragedie in versi (le cosiddette "tragedie eroiche" scritte in distici a rima baciata – ma il suo capolavoro *All for Love*, una riscrittura dell'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, è in *blank verse*, cioè in versi non rimati); ma anche autore di commedie, genere ai suoi occhi decisamente inferiore, e di saggi che colpiscono per la limpidezza e modernità della prosa. A partire dalla traduzione del duca, Dryden mise a frutto le sue doti di commediografo scrivendo, di fatto, una nuova commedia, *Sir Martin Mar-All*, che andò in scena a Londra nel 1667 con grandissimo successo.

Si tratta di un lavoro farsesco, per la verità assai lontano dall'*Étourdi* di Molière, che teneva conto del gusto di autori e pubblico dell'età della Restaurazione. Si tenga presente che, dopo la chiusura quasi ventennale, un'intera generazione non aveva idea di che cosa fosse "andare a teatro": il pubblico, almeno nei primi anni successivi al fatidico 1660, era formato quasi esclusivamente da una cerchia ristretta di aristocratici e gentiluomini, molti dei quali avevano praticato in esilio quel peccaminoso svago. Era un pubblico raffinato, che per il fatto stesso di frequentare il teatro si prendeva un'ulteriore rivincita contro i Puritani e che volentieri applaudiva tutto ciò che era contrario alla morale puritana. Soprattutto in materia amorosa e sessuale.

Nelle nuove commedie, almeno in quelle, assai numerose, ambientate nella Londra del re e della Corte, l'eroe è il libertino, che più o meno si ravvede alla fine della vicenda. Il matrimonio spesso è visto come la tomba dell'amore (una bella commedia di Vanbrugh, architetto e letterato, *The Provoked Wife*, si apre con la battuta del protagonista che ne costituisce la filosofia: «che cibo disgustoso è l'amore, se la salsa è il matrimonio»). In particolare, soprattutto nel sotto-genere chiamato *comedy of manners*, commedia di costume, tuttora adorato dal pubblico anglosassone, c'è la coppia di giovani innamorati che, superati i canonici ostacoli, e consapevoli del fallimento dei matrimoni decisi per calcolo e convenienza di cui sono testimoni, alla fine si sposeranno per amore. Ma il sipario cala prima della cerimonia nuziale. Non sappiamo come poi andrà a finire. Se l'eroe è il libertino, l'eroina è una giovane donna bella, ricca e intelligente, che, nella *comedy of manners*, gli tiene testa e lo redime, superiore a lui anche nella caratteristica che in questo genere di commedia è decisiva: la straordinaria brillantezza di spirito, che si esprime in un linguaggio pirotecnico e in un raffinato gioco di sapienza linguistica.

Quando *Sir Martin* va in scena, la *comedy of manners* ancora non si è affermata, ma nel lavoro di Dryden ne sono già presenti alcune caratteristiche, come la trama stessa lascia capire. Sir Martin Mar-All (cioè "Messer Martino rovina tutto quanto") è il Lélé inglese, un gentiluomo ricco e sciocco che corteggia Millisent, la figlia di Moody (che significa lunatico, scorbutico), il quale l'ha però promessa a Sir Swallow. Moody, pur corrispondendo alla figura canonica del padre che ostacola

l'amore della figlia, è un tipico personaggio della commedia della Restaurazione. È un signore di campagna e per gli spettatori, gentildonne e gentiluomini londinesi raffinati ed eleganti, automaticamente il gentiluomo di campagna è oggetto di presa in giro e di beffe: è rozzo nei modi, non alla moda nel vestire, poco elegante nel parlare.

Millisent, ragazza intelligente e decisa, di grande personalità, in un primo tempo si lascia incantare da Sir Martin, ma quando si rende conto della sua stupidità è pronta a toglierselo dai piedi e a scegliersi un marito che le aggrada. E a questo proposito nel finale ci sarà una clamorosa sorpresa. C'è quindi la prima coppia di innamorati, quella di Millisent e Sir Martin, che grosso modo corrispondono a Lélie e Célie: ma con finale opposto. La seconda coppia, quella di Hyppolite e Léandre, non c'è. O meglio, è costituita da Lord Dartmouth e dalla sua amante Christian, la quale, con la complicità di sua zia Lady Dupe (*to dupe* significa ingannare), nel cui palazzo si svolge tutta la vicenda, finge ingenuità e amore per il nobile allo scopo di farsi sposare da lui. A questo proposito, passando dal particolare al generale, agli spettatori viene offerta a Lord Dartmouth da Warner (il Mascarille in versione inglese) una comica tirata sull'astuzia delle donne e la loro capacità di ingannare e di fingere, compresa quella di fingere di essere vergini la prima notte di nozze.

WARNER: Oh, mi fai male, come puoi essere così crudele! [*dice la fanciulla al novello sposo*] Poi il giorno dopo va di nascosto a trovare il suo amante, quello che prima ti aveva fatto il servizio e gli confida come ti ha buggerato. C'è da scommettere venti a uno che da lui imparerà un'altra lezione da mettere in pratica la notte seguente¹.

Lord Dartmouth, comunque, apre gli occhi e viene aiutato a tirarsi fuori dalla situazione proprio da Warner, il *valet de chambre* (a un certo punto viene definito così nel testo) di Sir Martin. Anche lui è impegnato a escogitare trovate e piani che la stupidità del padrone manda a gambe all'aria, persino quando, come Cyrano, è lui che suona e canta una serenata a Millisent e lo sciocco, non accorgendosi che la musica è finita, continua a muovere la bocca a vuoto, rivelando alla fanciulla la sua stupidità. Warner (il verbo *to warn* significa avvertire, mettere in guardia), a differenza di Mascarille, è tacitato dai generosi regali con cui Sir Martin si fa perdonare le sue idiozie ed è quindi anche il denaro che gli fa accettare il suo scomodo ruolo (e le botte che riceve). Ma anche in lui c'è fierezza per la propria ingenuità, un po', seppur meno, come nel caso di Mascarille. E, questa la svolta inaspettata del finale, sarà lui a sposare Millisent, dopo che è stata combinata una duplice cerimonia nuziale nella stanza accanto a quella in cui il padre, Moody, con

1. «WARNER: Oh!, you hurt me, can you be so cruel? Then the next day she steals a visit to her lover, that did you the courtesy before-hand, and in private tells him how she cozened you; twenty to one but she takes out another lesson with him to practice the next night» (John Dryden, *Sir Martin Mar-All*, Tonson, London 1735, pp. 135-136).

la scusa di un gioco di società, è stato bloccato in cima a un alto sgabello da cui non è in grado di scendere.

Il matrimonio, tuttavia, non è “scandaloso”. Millisent, che già aveva detto che il *valet de chambre* le piaceva, ha infatti saputo che Warner è un gentiluomo, costretto a fare il servitore perché il padre aveva perso tutti i suoi beni e la sua proprietà era ipotecata. Sarà quindi un gentiluomo a sposare una gentildonna. Ma, come si è detto, nella stanza accanto si è svolta una duplice cerimonia nuziale. Qual è il secondo matrimonio celebrato in contemporanea (bisogna sapere che tutti e quattro gli sposi erano mascherati)? Era quello tra Sir Martin (che pensava di sposare Millisent) e la furbissima Rose, la cameriera di Millisent. In questo caso il matrimonio è davvero *osé*. Ci vorranno settant’anni e la rivoluzione borghese del 1689 perché, seppur soltanto in un’opera letteraria, un gentiluomo sposi una cameriera, la Pamela del romanzo epistolare di Samuel Richardson. Ma qui il matrimonio viene accettato perché è il frutto di un inganno e perché Sir Martin è così stupido da meritarsi una simile beffa. È accettato perché si tratta di una beffa; non perché, come avviene invece nella generosa immaginazione del borghese Richardson, la mobilità sociale sia un valore da certificare con il matrimonio di una domestica e di un gentiluomo.

Resta da vedere che ne è di Sir Swallow, il gentiluomo (anche lui di campagna) che Moody voleva far sposare alla figlia. Se stasera tutti vanno a letto con la donna che hanno appena sposato, esclama il giovanotto, soltanto io dovrei andare a letto da solo?

SWALLOW: Non voglio essere l’unico che stanotte andrà a dormire senza avere una donna nel letto!²

E quindi Swallow viene mandato nella stanza accanto, dove ancora c’è il prete, e dove si fa sposare con Christian, che, una volta naufragato il suo piano di accoppiare Lord Dartmouth, può essere ben contenta di maritarsi con Swallow (che, come suggerisce uno dei significati del verbo *to swallow*, manda giù questa scelta di ripiego).

Siamo quindi davvero lontani dall’*Étourdi*. Non soltanto per una serie di sviluppi della vicenda e di trovate sceniche originali (il secondo atto di *Sir Martin*, con il suo andirivieni nel palazzo di Lady Dupe, è degno di Labiche). Ma perché è grandissima la distanza non tanto tra la società inglese e quella francese dell’epoca, quanto tra il pubblico di Molière e quello di Dryden. Per gli spettatori inglesi, che volevano vedere in scena ciò che erano (o ciò che credevano di essere), che approvavano con *nonchalance* avventure amorose e tradimenti, che non si scandalizzavano per atteggiamenti e linguaggio licenziosi, la commedia di Dryden era perfetta. A proposito di linguaggio scollacciato: proprio nel finale c’è uno scambio di bat-

2. «SWALLOW: I will not be the only man that must sleep without a bedfellow to night» (*Ibidem*, p. 165).

tute tra Millisent e Warner sessualmente molto esplicita, come non sarebbe stato possibile in una commedia di Molière. È pur vero che nella scena madre del *Tartuffe* risuonano allusioni *osé* (comunque più *osé* di quanto non sembri, stando a quanto leggiamo nella *Notice* delle *Œuvres complètes* di Molière a cura di Georges Forestier e Claude Bourqui), ma, per l'appunto, esplicite non sono.

Ancora un aspetto “culturale” bisogna avere presente a proposito del finale della commedia di Dryden. Quello della Restaurazione era un pubblico che mostrava totale disincanto nei confronti dell'istituto matrimoniale. Anche se in *Sir Martin* un matrimonio d'amore c'è, degli altri due uno era segnato in partenza, nascendo dalla convenienza per la donna ingannatrice, Christian, e dalla dabbaggine dell'uomo, Sir Swallow; e pure l'altro, anch'esso nato dall'inganno della donna, la cameriera, e dalla stupidità di uno sciocco, Sir Martin, non poteva essere che motivo di sberleffi e risate. Un ritratto d'ambiente destinato al puro divertimento, dunque, e spensieratamente superficiale, con poca o nulla attenzione alla dimensione psicologica dei personaggi, resa superflua dalla dimensione farsesca della commedia. D'altronde, non si può pretendere da chi adatta Molière di essere Molière. Neppure se il Molière adattato non è ancora il grande Molière.