

La *comedy of manners*, ovvero la volubilità della morale

Paolo Bertinetti

I Puritani di Cromwell, dopo avere sconfitto il re e preso il potere, nel 1642 chiusero i teatri. Perché il teatro era peccaminoso. Nel 1660, al momento della Restaurazione, mentre il nuovo re Carlo II ancora marciava trionfalmente da Dover verso la capitale, a Londra furono subito allestite un paio di provvisorie sale teatrali. E il re stesso, amante del teatro, provvide rapidamente a stabilire quali compagnie erano autorizzate a recitare nella capitale.

Per i Puritani il teatro era la forma più diabolica di imitazione della realtà (cosa peccaminosa sempre, in questo caso più peccaminosa che mai) e pertanto doveva essere bandito. Un drammaturgo pentito, Stephen Gosson, addirittura aveva attribuito direttamente a Satana e al complotto del cattolicesimo papista la “colpa” dello sviluppo del teatro inglese sul finire del Cinquecento.

Per il re e i cortigiani rientrati in Inghilterra dall'esilio sul continente il teatro era la forma di intrattenimento mondano e culturale *par excellence*. I nuovi edifici teatrali, costruiti sul modello italiano, con le scene che riproducevano gli ambienti in cui si svolgeva la vicenda (nel teatro elisabettiano la scenografia non c'era: era affidata alle parole del testo) e con le donne (invece dei giovanotti) che recitavano la parti femminili, proponevano un'imitazione ancor maggiore della realtà. Un prodotto ancora più diabolico, dunque, agli occhi dei Puritani; e forse anche per questo ancora più gradito al pubblico elitario della Restaurazione.

Il teatro dovette reinventarsi. In un primo tempo il repertorio non poteva che essere costituito dai “vecchi” testi di Shakespeare (magari in parte riscritti), dalle tragicommedie di Fletcher, dalle commedie di Ben Jonson e da qualche lavoro del più recente periodo carolino (di Shirley in particolare). Poi, poco per volta, arrivarono i nuovi testi: tragedie, costruite sul contrasto tra “grandi valori” (amore, dovere, onore, lealtà), e commedie di vari tipi, di satira anti-puritana, di cappa e spada, di ispirazione jonsoniana, di derivazione spagnola, di plagio molieriano e infine, la vera novità, di ambientazione mondana londinese. Un tipo di commedia, cioè,

ambientata a Londra, con personaggi del bel mondo londinese che grosso modo corrispondevano agli spettatori presenti in sala, che ne rispecchiavano il linguaggio, gli atteggiamenti, i princìpi e i valori.

In particolare, alcune delle commedie londinesi erano commedie “di costume”: la cosiddetta *comedy of manners*, quella che soprattutto è rimasta con dignità di classico nel repertorio inglese contemporaneo, sottoponeva infatti a una satira brillante, briosa, tagliente, i comportamenti e le ipocrisie che caratterizzavano l’alta società (aristocrazia esclusa). L’eroina della *comedy of manners* è una giovane ereditiera, cioè una fanciulla innanzitutto ricca; e poi bella, intelligente e spiritosa. L’aggettivo inglese che descrive quest’ultima sua virtù è *witty*, dotata di *wit*, padrona cioè di un linguaggio pirotecnico, pieno di aforismi, di giochi di parole, di similitudini, con cui, deliziando il pubblico, definisce criticamente i personaggi e la realtà che la circonda.

Anche l’eroe è altrettanto *witty* e la schermaglia amorosa tra i due è al tempo stesso una schermaglia linguistica, in cui vince lei: se vincessero lui, la casta fanciulla, dalle parole ai fatti, rischierebbe di finire sedotta e abbandonata – o comunque almeno abbandonata.

Lui infatti è un libertino, un giovane di raffinata mondanità, implacabile seduttore ma al tempo stesso in cerca di una sistemazione che ponga definitivo rimedio alla sua incerta situazione economica. La mondanità ha un prezzo, e il giovane in questione lo ha pagato consumando buona parte dei suoi beni. Il matrimonio con un’ereditiera è la soluzione; ma, si badi, il giovane scialacquatore sposerà la donna che ama. Sacha Guitry diceva che le donne bellissime sono anche così intelligenti da innamorarsi davvero del miliardario che le sposerà. Un po’ cinicamente potremmo dire che gli affascinanti libertini della Restaurazione si innamorano davvero della miliardaria che sposeranno. Ma potremmo invece essere meno maliziosi e sottolineare il fatto che l’unica cosa che conta è la sincerità del loro innamoramento. La passione poteva indirizzarsi verso qualsiasi donna capace di suscitare, l’amore non poteva rivolgersi che a una giovane donna che potesse diventare la propria sposa: e il censo era la premessa ineludibile affinché l’amore potesse sbocciare.

Nella prima grande *comedy of manners*, *L’uomo alla moda* di George Etherege, il libertino Dorimant nel primo atto liquida l’amante, trama con successo per procurarsene un’altra e, vista la bella e ricca Harriet, decide di mettersi all’opera per conquistarla. Nel quinto atto corona con successo la sua corte alla fanciulla e la madre di lei volentieri approva le future nozze: Dorimant, infatti, si è ravveduto. Per amore.

Nelle commedie che seguiranno, il ravvedimento del libertino avviene ben prima, già alla fine del primo atto. E nelle ultime commedie addirittura è già avvenuto all’alzarsi del sipario. Lo spettatore è informato del suo passato di libertino, magari perché nella prima scena si fa cenno ai figli illegittimi avuti in precedenza (come in *Amore per amore* di William Congreve). Ma ormai il nostro eroe è un altro uomo, un dongiovanni ravveduto, che è perduto innamorado della fanciulla che desidera sposare – la quale tuttavia, prudentemente, consapevole del

passato di lui, mette in atto ogni stratagemma, linguistico e comportamentale, per accertarsi della sincerità assoluta dei suoi sentimenti e delle sue intenzioni.

Agli spettatori della Restaurazione le avventure amorose e i comportamenti spregiudicati dei personaggi piacevano molto: corrispondevano a quanto loro stessi facevano o desideravano fare. Ma il senso di una storia sta nel suo finale, tanto in un romanzo o in un racconto quanto in una commedia. È il finale che condanna Messer Nicia e premia la moglie Lucrezia e l'amante Callimaco, che condanna tanto Anna Karenina quanto il Malvolio di Shakespeare, che premia tanto Moll Flanders quanto Bel-Ami.

La *comedy of manners* premiava i suoi giovani eroi. La componente borghese del pubblico, diventata decisamente più ampia con il passare del tempo, chiedeva che la disinvoltura di questo tipo di commedia fosse mitigata da un atteggiamento moralmente rassicurante: il ravvedimento, soprattutto se molto anticipato, poteva bastare. Ma i borghesi che non andavano a teatro (e che diffidavano comunque del teatro) non potevano che avversare fortemente una produzione drammatica che era del tutto estranea ai loro valori. Nel 1688 il re, Giacomo II, fu cacciato nel corso di una "Glorious Revolution" in seguito alla quale nacque la prima monarchia "costituzionale"; e con il ruolo centrale che il Parlamento venne ad assumere la borghesia vide riconosciuto anche a livello politico e istituzionale il suo ruolo decisivo nella società inglese.

È soprattutto questo dato (di natura politica e sociale) che spiega l'enorme rilievo che ebbe il pamphlet del reverendo Jeremy Collier contro "l'immoralità del teatro" intitolato *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*. Il saggio di Collier, pubblicato nel 1698, inanella una serie di accuse moralistiche, spesso basate su un'interpretazione errata (in buona o mala fede) delle frasi presenti nelle commedie, che il reverendo, ribollendo di indignazione, cita a sostegno della sua tesi sulla natura immorale e blasfema del teatro inglese contemporaneo. Ma i drammaturghi non potevano ignorare le sue accuse, poiché sapevano che esse rispondevano a un'opinione avversa al teatro (soprattutto a quel teatro), condivisa dai settori dominanti della società del tempo.

Molti autori, accettando un terreno di scontro che li vedeva sconfitti in partenza, provarono a giustificarsi nei prologhi e negli epiloghi dei loro lavori teatrali. Alcuni tentarono di confutare Collier sul piano teorico; molti sul piano pratico, scrivendo commedie esenti da quelle situazioni e da quelle battute che avrebbero potuto confortare le accuse del reverendo. Ma a nulla valse lo sforzo teorico; e neppure quello pratico. Nel giro di un decennio la grande stagione della commedia si chiuse sommessamente, per lasciare il posto a nuovi autori e nuovi testi che si sforzavano di proporre al pubblico storie esemplari, che vedevano punito il vizio e premiata la virtù.

Di tutta quest'ultima produzione "esemplare" nulla è rimasto nel repertorio teatrale moderno. Sappiamo che, almeno per qualche tempo, alcune "immorali" commedie della Restaurazione continuarono ad essere messe in scena. Ma la nuova produzione della prima metà del Settecento si mosse invece sul terreno dell'e-

semplarietà perché questo chiedeva l'ideologia borghese. È significativo che uno scrittore di grandissima originalità e ampiezza di vedute come Daniel Defoe, che nei suoi scritti giornalistici difendeva (se non altro per la loro utilità economica) gli immigrati stranieri accusati di togliere il lavoro agli inglesi, a proposito del teatro, sul periodico «The Review», pochi anni dopo l'invettiva di Collier, avesse una posizione non così lontana da quella del suddetto reverendo. Defoe, cantore dello spirito imprenditoriale borghese in campo economico, ma "non conformista" in materia religiosa (cioè rigorosamente protestante), non poteva che manifestare la sua contrarietà nei confronti del teatro (almeno quando si presentava come facile oggetto dell'accusa di immoralità).

Con il passare dei decenni il peso culturale della mentalità borghese si ampliò grandemente. All'inizio dell'Ottocento i raffinati letterati che coglievano la bellezza e i pregi linguistici e drammatici della Restaurazione dovevano limitarsi a leggere le commedie di Etherege e Congreve. E loro stessi mostravano qualche esitazione nell'ignorare l'ipoteca moralistica. È significativo che Charles Lamb, delicato poeta e saggista, per promuovere il valore della *comedy of manners* la definisse come *artificial comedy*, come una commedia "artificiale", che poco o nulla aveva a che fare con la vita vera, che non metteva in scena situazioni e personaggi appartenenti (appartenuti) alla realtà, ma che proponeva un mondo di fantasia in cui gli autori esercitavano il loro talento linguistico e intellettuale, offrendo al pubblico una brillante rappresentazione accademica dell'intrigo amoroso e dei rapporti tra i sessi. Ma Lamb scriveva nei primi decenni dell'Ottocento, avendo la poesia romantica come angelo custode.

Con il vittorianesimo non fu più possibile trovare scorciatoie assolutorie. Macaulay, uno dei maggiori protagonisti della cultura inglese dell'Ottocento, storico e uomo politico di grande influenza, condannò senza appello quella produzione teatrale "scostumata". E tutto il mondo culturale inglese sottoscrisse di fatto la condanna. Solo verso la fine del secolo, per una curiosa serie di circostanze favorevoli, fu possibile proporre, almeno sulla pagina, qualche esempio del teatro della Restaurazione. Nella benemerita collana «Mermaid» venne pubblicato un volume di testi di Thomas Otway, autore di una delle pochissime tragedie della Restaurazione capace di superare la prova del tempo, *Venice Preserved*, ma anche di una "scostumata" commedia, *The Soldier's Fortune*, che nel Novecento è entrata a far stabilmente parte del repertorio classico del teatro inglese. Il curatore del volume, capace di convincere il direttore della collana, era Roden Noel, poeta e uomo pubblico di un certo rilievo, sostenitore della legittimità dell'omosessualità (che lui, sposato, dichiarava compatibile con il matrimonio); e il direttore della collana, Havelock Ellis, in materia sessuale aveva una posizione estremamente aperta (fu infatti uno dei pionieri della moderna sessuologia). Questo "combinato disposto" rese così possibile la riproposta di testi che per decenni la morale inglese aveva condannato all'oblio.

Per lo sdoganamento accademico della *comedy of manners* bisognò tuttavia aspettare ancora qualche tempo, entrare in un nuovo secolo e in una nuova età. Di

cruciale importanza fu la pubblicazione, nel 1913, del saggio di John Palmer intitolato *The Comedy of Manners*, che ne stabiliva le caratteristiche come genere e ne accoglieva la produzione nella grande letteratura drammatica inglese (mentre un altro illustre studioso, Mantague Summers, nei primi anni del Novecento provvedeva a pubblicare le edizioni critiche dei principali testi della Restaurazione). Tant'è vero che, seppur eccezionalmente, fu addirittura possibile vedere rappresentata a teatro qualcuna delle commedie così a lungo bandite dalla scena.

La svolta si ebbe nel dopoguerra. Non solo tra gli studiosi, ma, cosa decisiva, tra i teatranti. La Prima guerra mondiale cambiò per sempre quel mondo e quei valori che fino a poco prima si pensavano come eterni. Ford Madox Ford, nello splendido romanzo *Il buon soldato*, poteva raccontare una storia di amori e passioni nascosti sotto la cappa di matrimoni di facciata che solo pochi anni prima sarebbe stata improponibile come "letteratura alta". E Noel Coward poteva scrivere e far rappresentare un dramma in cui una raffinata signora andava a letto con i coetanei del figlio tossicodipendente. A quel punto anche le commedie della Restaurazione potevano andare in scena senza troppe censure e autocensure.

Nella seconda metà del Novecento la *comedy of manners* entrò stabilmente a fare parte dello studio accademico (edizioni critiche, monografie, corsi universitari) e del repertorio "nazionale". E in più di un caso le grandi attrici e i grandi attori del secondo dopoguerra ottennero alcuni dei loro maggiori successi nella parte delle brillanti ereditiere e dei loro pirotecnici corteggiatori (mentre di Laurence Olivier si ricorda una formidabile interpretazione nel ruolo secondario di un bellimbusto – l'altra figura tipica della *comedy of manners*). Pubblico e studiosi si lasciarono alle spalle il pregiudizio morale e si abbandonarono alla vivacità, alla comicità, alla genialità linguistica e alla solidità teatrale delle commedie della Restaurazione.

Ma su cosa si basava (e tuttora si basa) il generale consenso sulla loro rivalutazione? Se valutiamo nell'insieme le commedie che più spesso sono andate in scena dopo lo "sdoganamento", notiamo come esse abbiano la caratteristica di storicizzare fortemente certi "tipi" e certi *topoi* della commedia di tutti i tempi. Questo è vero per quanto riguarda le mogli infedeli, assolute e applaudite quando il loro è stato un matrimonio imposto; e comunque assolute in ogni caso in quanto oggetto di una satira che storicizza l'affettazione della virtù vedendola come obbligatorio adeguamento a ipocriti codici sociali. Ma è ancora più vero per quanto riguarda i due innamorati. Eroi ed eroine si mostrano superiori all'aspetto venale del matrimonio, ma le commedie sottolineano con forza (e dovizia di particolari "tecnici") in quale misura il denaro influisca sul loro destino: è un teatro che denunciava come il contratto di matrimonio fosse, appunto, un contratto.

La *comedy of manners* pone al proprio centro il rapporto tra i sessi, sia i rapporti amorosi, sia i rapporti istituzionali. I primi li tratta alla luce della gioiosità e vitalità che informano le imprese galanti dei suoi eroi. Per quanto riguarda l'istituto matrimoniale, da un lato svergogna il matrimonio di interesse, causa di insoddisfazione e di infelicità; dall'altro, quando racconta il matrimonio d'amore, sottolinea

la spinta che incomincia a farsi strada nella società del tempo affinché la scelta non sia più quella dei genitori ma quella decisa dai figli (e approvata da entrambi).

Ma spesso i commediografi forzano la realtà, inventando un pezzo di mondo in cui l'amore trionfa abbattendo ogni ostacolo: senza mai cadere nel sentimentalismo, ma sottolineando sia l'importanza oggettiva dell'aspetto economico, sia la necessità di accompagnare lo slancio amoroso alla consapevolezza delle difficoltà della vita coniugale (tant'è vero che spesso gli innamorati concordano preventivamente le condizioni che consentiranno, si spera, di superarle). È come se i commediografi della Restaurazione, così spregiudicati e attenti a cogliere e stigmatizzare le miserie della società cui appartenevano, si fossero riservati uno spazio in cui dar voce alla speranza di un mondo migliore, in cui contrastare la realtà del presente con il sogno di un universo in cui le convenzioni, l'ipocrisia e la potenza del denaro venivano utopisticamente vinte e annientate.

Valutazioni di quest'ordine hanno ampio credito tra gli studiosi. Probabilmente anche tra il pubblico, o almeno in una parte di esso. Ma al tempo stesso non dobbiamo nasconderci che una delle ragioni principali del successo delle *comedies of manners*, del piacere con cui il pubblico le applaude, nasce dal fatto che esse offrono agli spettatori il sogno di come loro stessi vorrebbero essere. Sia agli uomini, che vorrebbero essere come quegli spregiudicati eroi. Sia alle donne, che vorrebbero essere come quelle spiritose e affascinanti eroine; e che, soprattutto, vorrebbero essere corteggiate da giovanotti così belli, eleganti, intelligenti e seducenti.