
ANTOINE LE MÉTEL D'OUVILLE, *Théâtre complet*

Daniela Mauri



Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/48644>

DOI: 10.4000/studifrancesi.48644

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 avril 2022

Paginazione: 169-171

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Daniela Mauri, «ANTOINE LE MÉTEL D'OUVILLE, *Théâtre complet*», *Studi Francesi* [Online], 196 (LXVI | I) | 2022, online dal 01 avril 2022, consultato il 15 octobre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/48644> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.48644>

Questo documento è stato generato automaticamente il 15 octobre 2022.



Creative Commons - Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

ANTOINE LE MÉTEL D'OUVILLE, *Théâtre complet*

Daniela Mauri

NOTIZIA

ANTOINE LE MÉTEL D'OUVILLE, *Théâtre complet*, Tome III (*La Dame suivante*, *La Coiffeuse à la mode*, *Les Morts vivants* et *Aimer sans savoir qui*), éd. M. Pavesio et A. Teulade, Paris, Classiques Garnier, 2020, «Bibliothèque du Théâtre Français» 63, 667 pp.

- 1 Questo volume è il terzo e ultimo tomo del *Théâtre complet* di Antoine Le Métel d'Ouille e comprende due commedie che si ispirano a Juan Pérez de Montalbán (*La Dame suivante*, 1645 e *La Coiffeuse à la mode*, 1647) edite a cura di Anne Teulade, e due pièces tratte dal teatro italiano, una tragicommedia (*Les Morts vivants*, 1646) e una commedia (*Aimer sans savoir qui*, 1647) pubblicate a cura di Monica Pavesio.
- 2 Nella sua corposa e interessante introduzione alla *Dame suivante*, Anne Teulade precisa che questa commedia, dedicata al duca di Guisa, è la quinta pièce di d'Ouille e che è stata rappresentata con successo all'Hôtel de Bourgogne in una data che si può fissare approssimativamente verso la fine del 1644 o l'inizio dell'anno successivo. *La Dame suivante*, così come *La Coiffeuse à la mode*, si distinguono dalle altre pièces di d'Ouille, in quanto fanno ricorso in maniera massiccia al travestimento, un elemento teatrale che si afferma nell'ambito comico francese proprio negli anni 1630-1640. La protagonista Isabelle, infatti, adotta addirittura tre diverse identità fittizie, cosa che, se da un lato destabilizza i personaggi maschili, dall'altro complica notevolmente la trama. L'autore francese ha tratto con tutta evidenza il soggetto della sua commedia dalla *Doncella de labor* di Montalbán, un drammaturgo contemporaneo a Lope de Vega, il cui ipotesto è estremamente riconoscibile, come emerge dal "Tableau comparatif des deux pièces". Tuttavia, quando si traspone un testo teatrale da una lingua a un'altra il contesto generalmente muta: Madrid diviene Parigi, ad esempio, e la protagonista, originaria di Plasencia nel testo spagnolo, proviene da Lionne in quello francese. È conservato invece

il carattere urbano e ‘contemporaneo’ in entrambi i testi e l'appartenenza dei personaggi a quell'universo sociologico aristocratico che si ritrovava già nelle prime commedie di Corneille. Il drammaturgo francese, inoltre, adatta la fonte spagnola alle convenzioni teatrali d'Oltralpe, per quanto riguarda la regola delle tre unità e esalta, come il suo omologo spagnolo, l'originalità dell'*inventio*, guardandosi bene, tuttavia, dal rivelare la sua fonte. Egli tende peraltro a sopprimere alcuni passaggi esplicativi e ad accelerare invece il ritmo – che diviene *haletant* – e gli effetti di sorpresa. Infine, il *dénouement* consacra il virtuosismo ingegnoso della protagonista, creando così “une fiction à la fois moins incongrue et plus jubilatoire, puisqu'elle repose sur le principe du trompeur trompé” (p. 36).

- 3 La seconda pièce presentata da Anne Teulade è *La Coiffeuse à la mode*, nona e penultima commedia di d'Ouille, messa in scena anch'essa all'Hôtel de Bourgogne nel 1646, la cui fonte è da ritrovarsi ancora in un modello spagnolo di Pérez de Montalbán. Questo testo è inoltre assai simile, per molti aspetti, alla *Doncella de labor*, poiché entrambe le opere dell'autore ispanico si concentrano su una figura femminile che ordisce un inganno basato su parecchi travestimenti successivi. Il modello della *Coiffeuse* è rimasto a lungo ignorato da studiosi di teatro, ma è senza alcun dubbio da ritrovare ne *La toquera vizcaína* di Montalbán, benché d'Ouille l'abbia ‘rimodellata’ per alcuni aspetti importanti. Anche in questo caso d'Ouille ha trasposto il suo modello adattandolo completamente al contesto francese, a partire dai nomi di luogo e dei personaggi, salvo quello della protagonista Flora, che rimane Flore. L'adattamento dell'autore francese consiste essenzialmente in alleggerimenti della trama che si concentra soprattutto sugli aspetti amorosi, mentre le figure dei servitori e i loro rapporti sono meno presenti che nella *comedia* spagnola. Ciò comporta la sparizione di passaggi testuali francamente comici a vantaggio della creazione di una tonalità linguistica più omogenea caratterizzata da uno stile più alto e piacevole: i personaggi infatti esprimono i loro sentimenti in un linguaggio più scelto e più ricco di *esprit*. L'adattamento francese pertanto sviluppa e amplifica i passi del testo dedicati ai ragionamenti amorosi con effetti retorici più insistiti. Oltre a questa valorizzazione di carattere linguistico, l'autore francese, attraverso delle modifiche strutturali apportate al suo modello spagnolo, pone in maggior valore le figure femminili. Va sottolineato che l'eroina, Flore, è presentata come un vero e proprio ‘caractère’ di donna forte con i suoi eccessi e contraddizioni e la sua evoluzione sentimentale. In generale, si può notare che, se i personaggi della *Dame suivante* sono dotati di una versatilità talmente estrema da sfiorare l'inverosimiglianza, quelli della *Coiffeuse à la mode* sono meglio costruiti e i loro comportamenti in ambito amoroso sono analizzati in modo più sottile.
- 4 Nella sua bella introduzione, Monica Pavesio ci informa innanzitutto che *Les Morts vivants* è la settima pièce che d'Ouille pubblica nel 1646, dopo le sei opere adattate da autori spagnoli. Si tratta di una tragicommedia che ha come ipotesto *I Morti vivi* di Sforza Oddi, drammaturgo italiano nato a Perugia nel 1540 e morto nel 1611, ed è la prima che il drammaturgo francese trae da una *commedia erudita*. Non si possiede purtroppo nessun documento preciso sul luogo di rappresentazione di questa pièce, come accade peraltro anche per l'ultimo testo che viene presentato in questo volume: *Aimer sans savoir qui*. È però possibile supporre che *Les Morts vivants* sia stato messo in scena per il carnevale del 1646, oppure qualche mese prima della sua pubblicazione, alla fine del 1645. Si tratta di un testo dalla trama estremamente complessa che attesta, insieme alle quattro pièces di Jean Rotrou adattate da fonti italiane, quanto grande fosse la concorrenza tra la letteratura drammatica italiana e quella spagnola in Francia

negli anni 1640. D'Ouille non modifica il titolo dell'originale italiano, ma ne muta il genere, trasformandolo come si è detto in una tragicommedia. Ne *Les Morts vivants* sono presenti in effetti molti elementi che assai spesso appaiono anche nei romanzi secenteschi: naufragi, rapimenti da parte di pirati, travestimenti e ritorno di persone ritenute a torto defunte. Come mostra il *tableau comparatif* offertoci da M. Pavesio, d'Ouille interviene poco sulla struttura del suo modello italiano, ma compie la scelta di eliminare ben dieci scene e di sopprimere il personaggio del servo Beccafico, che viene però sostituito dal giardiniere Pamphile nella quarta scena del quinto atto, scena essenziale nella struttura drammaturgica. La trasformazione più significativa è proprio il mutamento di genere drammatico e il passaggio dalla prosa italiana del XVI secolo al verso alessandrino, tipico della commedia francese. La conseguenza di tale scelta è l'innalzamento del tono generale della pièce seguendo sempre il principio di riduzione e alleggerimento dell'ipotesto italiano che peraltro, come accade solitamente per le commedie italiane della fine del XVI secolo, sono un modello di regolarità e di rispetto delle tre unità. Pur avendo francesizzato i nomi dei personaggi - che restano tuttavia dei gentiluomini italiani - d'Ouille ha conservato l'ambientazione italiana della pièce che si svolge a Napoli. Le soppressioni operate dall'autore francese tendono in generale a valorizzare le scene a sfondo sentimentale e a limitare al massimo quelle in cui intervengono i personaggi del popolo e di conseguenza a sopprimere dei passaggi testuali giudicati troppo licenziosi e offensivi per la morale e ciò porta ad appiattare la varietà dei registri linguistici tipici della commedia del Rinascimento in favore di un innalzamento del tono, che meglio si adattava al pubblico francese degli anni 1640. D'Ouille non indica il luogo in cui si svolge l'azione, ma ha aggiunto alcune didascalie che ci fanno comprendere che egli non ha mutato il *décor* all'italiana della sua fonte.

- 5 Il gioco delle apparenze ingannevoli è alla base delle pièces di d'Ouille, come già si è visto anche a proposito degli altri suoi testi presenti nel volume, e ha come conseguenza quella di presentare l'immagine di un modo fuggevole e ambiguo in cui nulla è certo e men che meno l'identità dei personaggi. Giustamente M. Pavesio sottolinea che il modo di adattare la *commedia erudita* è largamente debitore del gusto francese alla moda negli anni quaranta del Seicento in cui prevalgono i temi tipici dell'età barocca. Inoltre, il tema del travestimento si collega anche a quello della falsa morte, tema che consente di mettere *en abyme* la drammaturgia della tragedia che diviene tuttavia tragicommedia grazie alle agnizioni e al ritrovamento di chi si credeva perduto al momento del *dénouement*. Tra l'altro, va ricordato che il tema dei morti viventi è presente in alcuni canovacci della commedia dell'arte - benché sia stato accertato dalla critica che questi canovacci non debbano essere comunque considerati come fonti del testo di d'Ouille - e ne *I morti vivi*, commedia in tre atti del famosissimo Domenico Biancolelli rappresentata nel 1667.
- 6 L'ultimo testo edito nel volume, anch'esso a cura di Monica Pavesio - che ci offre una introduzione molto ricca e interessante - è la commedia *Aimer sans savoir qui*, ottava pièce di d'Ouille che venne pubblicata a Parigi nel 1647, un anno dopo *Les Morts vivants*. Anche nel caso di quest'opera ci troviamo di fronte ad una trama estremamente complessa, e ciò è dovuto alla sua fonte, la commedia italiana *Ortensio* che nasce dalla collaborazione collettiva degli Accademici Intronati di Siena. In questo suo adattamento d'Ouille sceglie di cambiare il titolo dell'originale con un altro ripreso da una *comedia* di Lope de Vega: *Amar sin saber a quien*, con la quale peraltro non presenta alcuna somiglianza. La scelta di una commedia italiana da parte dell'autore francese si

spiega, probabilmente, come nel caso precedente, con la presenza dei commedianti dell'arte a Parigi a partire dal 1640. Egli ha probabilmente ritenuto che questa commedia senese del XVI secolo, con la sua trama romanzesca e i suoi temi tipicamente barocchi, basati soprattutto sul dubbio circa la vera identità di alcuni personaggi e sul travestimento, potesse interessare il pubblico francese del suo tempo. Tale *commedia erudita* è una pièce d'occasione e venne rappresentata il 26 gennaio 1561 per festeggiare l'ingresso a Siena di Cosimo I, duca di Toscana. Tale messa in scena dava dunque l'avallo dell'Accademia degli Intronati al nuovo regime. Ricorda inoltre M. Pavesio che gli Intronati erano stati autori anche della famosissima commedia degli *Ingannati*, che ebbe grande fortuna sulle scene francesi ed esercitò anche un influsso importante sul genere comico d'Oltralpe, divenendo un vero e proprio modello drammaturgico europeo.

- 7 Ritornando a *Aimer sans savoir qui*, d'Ouille, è intervenuto sul testo di origine in maniera più radicale rispetto a quanto aveva fatto nel caso dei *Morts vivants*. Ha eliminato innanzitutto il prologo che era fortemente ancorato alla realtà storica di Siena e, pur lasciando intatta la struttura di base dell'ipertesto italiano, egli si è concesso la facoltà di eliminare, spostare e frammentare intere scene dell'*Ortensio*. Inoltre, ha soppresso alcuni personaggi come il napoletano Giovancarlo e qualche figura di servitore, accelerando pertanto l'azione e abbreviando gli atti. Lo scopo del drammaturgo francese era infatti quello di rendere più chiara e razionale la trama del modello italiano. Inoltre la sua scelta di eliminare alcuni personaggi, come si è detto, fa sì che il plurilinguismo del testo di base (italiano, spagnolo e napoletano) venga anch'esso soppresso, e, in generale, rende il linguaggio e il tono della sua commedia più alto, meno equivoco e licenzioso. Anche in questo caso inoltre, d'Ouille rispetta la 'regolarità' della commedia italiana che si svolge in meno di ventiquattro ore, osserva l'unità di luogo utilizzando la scena tipica di questo genere drammatico che si svolge all'aperto in un "carrefour urbain" (p. 493), conservando la localizzazione senese, ma eliminando i nomi di luoghi precisi evocati dai personaggi. Infine, tende a creare, per quanto possibile un'unità di *sujet* basata sulle storie d'amore complesse e ricche di ostacoli di due coppie di innamorati. M. Pavesio si sofferma anche su due personaggi che d'Ouille ha ripreso, ma in certa misura mutato, figure tipiche della commedia italiana e francese e, ancora prima, della commedia dell'arte: la mezzana e il vecchio avaro e innamorato rendendoli tuttavia meno cinici e soprattutto meno volgari. Infatti, se nella *commedia erudita*, il comico nasce dai discorsi osceni dei servi o dal comportamento di alcuni personaggi tipici, nell'adattamento dell'autore francese è evidente la preoccupazione di rispettare le *bienséances*, cosa che lo porta all'eliminazione di tutti i passaggi troppo licenziosi, le allusioni alla sessualità e alla scatologia.
- 8 L'elemento più interessante del testo italiano è comunque il tema barocco del travestimento e un tipo particolare di *déguisement*: quello della ragazza travestita da uomo sin dalla nascita. Nell'*Ortensio*, l'eroina si presenta vestita da uomo contro la sua volontà per motivi legati ad una eredità, e se, come spesso accade, gli abiti maschili rappresentano anche qui una protezione e un elemento che conferisce maggiore libertà d'azione, d'altro canto essi sono anche un ostacolo ai desideri amorosi, perché la fanciulla si innamora di un ragazzo. Come afferma giustamente M. Pavesio: "Le *déguisement* donne lieu chez d'Ouille à des réflexions sur des aspects essentiels de l'existence, comme le rapport entre l'être et le paraître, la vérité et le mensonge, l'illusoire et le réel. Ces thèmes étaient déjà présents dans la comédie italienne, mais le dramaturge français les relit, en leur conférant un relief et une profondeur qu'ils

n'avaient pas dans l'*Ortensio*. ... Ce qui intéresse notre dramaturge, c'est de développer les péripéties les plus romanesques possibles pour présenter l'image d'un monde fuyant et ambigu. Un monde complexe où le théâtre a un rôle déterminant" (pp. 511-512). D'Ouille giunge pertanto, anche in questo caso, ad una *mise en abyme* del processo teatrale. Tale insistenza sui travestimenti e la complessità della trama porta con sé, necessariamente, il ricorso alle agnizioni e alle *retrouvailles* finali, che permettono di ritrovare al termine della pièce, la certezza e la solidità, dopo i disordini provocati dall'ambiguità e l'illusione.

- 9 Precisiamo infine che tutti e quattro i testi sono modernizzati nei limiti indicati dalle due editrici all'inizio di ogni testo, e che il volume contiene al termine un utilissimo glossario, una bibliografia dei testi antichi, una bibliografia critica e un indice dei nomi.