ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.
XXV, 2-3 1982

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

INCONTRI E CONFRONTI

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXV, 2-3

anglistica

NAPOLI 1982

articoli e saggi

Questo numero di Anglistica è interamente rivolto allo studio del dramma e del teatro ed esplora molti degli aspetti basilari che alimentano il dibattito critico prodotto dalle più aggiornate ricerche sulla comunicazione teatrale sia per ciò che riguarda gli ambiti di pertinenza, sia per ciò che si riferisce alla messa a fuoco delle strumentazioni di analisi più ' appropriate ' ai testi drammatici e/o spettacolari. I saggi pubblicati su questo fascicolo si inseriscono a buon diritto in tale dibattito e affrontano quelle fondamentali questioni d'ordine teorico che scaturiscono dalla revisione stessa del concetto di dramma, dall'intricato nodo epistemologico intrecciatosi attorno alla dicotomia fra testo scritto e testo scenico, dall'interazione comunicazionale fra platea e palcoscenico, dalla relazione fra le opere teatrali e i loro sistemi estetici, ideologici, assiologici. L'oggetto teatro è studiato concentricamente da diverse angolazioni critiche che non mancano di fornire spunti significativi e importanti contributi alle discussioni finora in corso.

In questo ambito che tende a rinnovare premesse teoriche, orientamenti metodologici e strumentazioni analitiche un elemento, tuttavia, permane ed è riasserito dalla totalità dei saggi pubblicati: l'elemento della necessarietà della competenza in una determinata cultura nazionale come premessa essenziale per una discussione significativa e concreta dei problemi del teatro e del dramma che, per altro verso, chiamano in causa un'attrez-

zatura d'indagine che spesso fa perno su discipline affini e contigue.

Nei due saggi dedicati rispettivamente a S. Beckett (« Nulla-nanna nulla-oh, ovvero riflessioni su Rockaby di Samuel Beckett ») e a W. Shakespeare (« On the Witcraft of Iago: 'Diuinitie of Hell': How to lie while saying the Truth ») R. Barone e J. Vincent concepiscono l'analisi del testo teatrale in una prospettiva critica prevalentemente collegata alla pragmatica linguistica, mentre gli articoli di M. Burgoyne (« On Banquo's Ghost ») e di S. de Filippis (« Figure nello specchio di Prospero »), pur non esimendosi da un'attenta lettura filologica dei testi, non dimenticano di tenerne d'occhio la messa in scena. I saggi di N. Morace (« Il 'prelude': il teatro e la sua immagine ») e di M. R. Cocco (« I 'teatri da un soldo' nel primo Ottocento inglese ») ampliano il concetto di testo teatrale, che viene ad includere anche modelli di comunicazione teatrale popolari difficilmente riconducibili ai generi canonici, dando un contributo interessante all'abolizione di confini oggi divenuti artificiosi e poco plausibili. Nel suo « La testualtà del fatto teatrale » L. Curti s'interroga sulla questione della dicotomia fra testo scritto e testo rappresentato, giungendo quindi a proporre una visione dell'evento teatrale come un insieme complesso di linguaggi che non si esaurisce nella verbalità o nella scrittura ma si propone come processo anziché come prodotto. L. Di Michele, con il suo studio su « Conoscere è vedere. Illusione scenica come realtà nello spettacolo e nel dramma del Cinquecento », rilancia il tema della reciprocità del rapporto teatro/non-teatro in una direzione culturalista per cui il fatto teatrale si costituisce in evento reale e si prospetta come espressione di una mentalità collettiva che si manifesta nella dinamica del rapporto fra spettacolo e vita.

NULLA-NANNA NULLA-OH
OVVERO RI-FLESSIONI SU *ROCKABY* DI SAMUEL BECKETT

di
Rosangela Barone

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I have a call.

(Sylvia Plath, 'Lady Lazarus')

... dondolo ... pendolo ... boomerang — figurazioni della dinamica spaziale ... temporale ... penale sollecitate dal monodramma [1] di Samuel Beckett *Rockaby*, presentato in prima mondiale l'8 aprile 1981 a Buffalo, U.S.A., e offerto come dono di compleanno (d)al lì presente autore, nato a Foxrock (Dublino) il 13 aprile 1906 [2].

---

[1] Si adotta qui la definizione data da Andrew Parkin:
« A monodrama is a play which dramatises a single mind or personality either by means of one character or through the interplay of a number of characters which may be viewed as fragments of the protagonist's personality or consciousness. » Per il critico i drammaturghi dell'Assurdo Beckett, Pinter e Jonesco « rely on mastery of monodrama » e il teatro contemporaneo nasce in genere dall'interrelazione fra monologo, struttura ciclica e monodramma, i quali, « though by no means necessary to one another, are sometimes interdependent. » (Parkin, p. 32).

[2] Lo spettacolo, organizzato dalla State University di New York, era affidato alla regia di Alan Schneider e alla recitazione di Billie

Il mini-monodramma dell' '81 segna un'ulteriore tappa della ricerca filosofico-estetica iniziata da Beckett drammaturgo nei primi Anni '50 [3] e poi, man mano, concretizzata in varie proposte artistiche tutte sconcertantemente originali, delle quali *Rockaby* costituisce l'ultima (provvisoriamente l'ultima) novità. La *pièce* è una variazione sul tema della coscienza errante (nella doppia valenza del termine) sotto la spinta ossessiva di ritrovare il proprio Being, paradossalmente identificato col Non-Being [4]. Come le altre opere che la precedono, *Rockaby* rivela la « continuous tension between feeling and nullity, life and death » (Alvarez, pp. 126-127) e si conclude con una cessazione ... temporanea ... di attività.

Nell'universo beckettiano, dove il riposo eterno di prima della nascita-dopo la morte è dato come realtà impossibile, ogni uomo, nato-morto, è alla ricerca permanente

---

Whitelaw, l'uno e l'altra con una rilevante esperienza beckettiana alle spalle: di Schneider restano memorabili la realizzazione teatrale di *Waiting for Godot* e quella cinematografica di *Film* affidata a Buster Keaton come attore; di Billie Whitelaw, più volte diretta dallo stesso Beckett, restano insuperate le interpretazioni di *Not I*, *Happy Days* e *Footfalls* — quest'ultimo dramma scritto espressamente per lei. Nella *première* di Buffalo l'attrice presentò anche una lettura drammatica di *Enough*.

Il testo qui tenuto presente per le citazioni è *Rockaby* (d'ora in poi *R*), in *Rockaby and Other Short Pieces*, New York, Grove Press, 1981: *R* occupa le pp. 7-23 del volume (p. 7 per il titolo, p. 8 per le notizie relative alla prima rappresentazione, pp. 9-20 per il testo drammatico, pp. 21-23 per le note di regia). Il volume contiene anche: *Ohio Impromptu* (pp. 25-35). *All Strange Away* (pp. 37-65) e *A Piece of Monologue* (pp. 67-69).

[3] *En Attendant Godot* fu rappresentato per la prima volta a Parigi, nel 1953; la prima rappresentazione inglese (*Waiting for Godot*) ebbe luogo a Londra nel 1955. Il testo tenuto qui presente per le citazioni è *Waiting for Godot*, London, Faber & Faber, (1956) 1971. Per comodità di lettura, nel presente saggio i titoli delle opere di Beckett citate verranno indicati dalle iniziali seguite dall'indicazione della pagina da cui è stralciata la citazione.

[4] *Film* (che *Rockaby* riprende in contrappunto) è definito: « Search of non-being in flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self-perception. » (*F*, p. 11).

di una via d'uscita che non c'è perché non c'è mai stato ingresso alla (felicità della) vita; così egli procede per equivocazioni, provocate dal *fiat* dell'immaginazione — versione tragica moderna della *quest* dell'Everyman medievale, la cui disperata solitudine ora non è più confortata dalla certezza dell'Aldilà. Il commediografo-prestigiatore del XX secolo, Samuel Beckett, inventore di diabolici trucchi, in questo suo nuovo 'numero' chiamato *Rockaby* estrae dal cilindro una ... sedia a dondolo. Nella sagoma-ritmo del dondolo, rievocante i tempi lontani della « zana » che dondola pian piano, si materializza la ricerca del tempo perduto-mai posseduto altalenante fra i due corni dell'eterno Nulla: la Nascita e la Morte, come polarità sul piano della *ecceitas* e identità sul piano della *quidditas*. Il *minipuzzle* del dondolo (tempo cronometrato della prima rappresentazione: 14'50" [5]) è un emblematico dono di compleanno del/per l'artista nato a Foxrock in un Venerdì Santo: nenia funebre per un genetliaco, colpo di boomerang ad effetto, nella linea del più sottile "black humour", calibrato sulla dinamica dell'*impasse* — la stessa della prima "assurda" tragicommedia in 2 Atti beckettiana, *Waiting for Godot*, così sigillata:

Estragon: Well? Shall we go?
Vladimir: Yes, let's go.
(*They do not move.*)
END OF ACT I

...

Vladimir: Well? Shall we go?
Estragon: Yes, Let's go.
(*They do not move.*)
CURTAIN (*WG*, p. 54, p. 94)

A partire da *Waiting for Godot* il drammaturgo studia il fenomeno dell'*impasse* da ogni angolazione e preleva i suoi campioni da terreni di dimensioni sempre più ridotte e claustrofobiche: alla strada aperta, regno dei barboni in

---

[5] Cfr. J. Simon, « *Rockaby*. A True Work of Art », *Buffalo Evening News*, 8 Apr. 1981.

attesa di Godot, segue la strada → scala → stanza (*Film*) e la camera-cella-teschio (*Endgame* e *Krapp's Last Tape*), poi il ritaglio d'impiantito circolare (*...but the clouds...*) o rettangolare (*Footfalls*); su un percorso parallelo — e complementare al primo — la ricerca drammaturgica si realizza in spazi volumetrici sempre più atrofici: bidoni di spazzatura (*Endgame*), sacchi (*Act Without Words II*), tumuli sabbiosi (*Happy Days*), urne (*Play*)... Così, per graduali strozzature, si giunge a *Rockaby*, ove la visione dell'io dinamico-statico alla ricerca del Being/Non-Being si aggomitola nella struttura *tetra*-dimensionale (Tempo come IV dimensione) del dondolo, stigma spazio-temporale di alta valenza drammatica, il cui modulo statico-dinamico richiama, per un verso, l'inseparabile compagna 'di legno' di Murphy, nell'omonimo romanzo beckettiano —

> He sat naked in his rocking-chair of undressed teak, guaranteed not to crack, warp, shrink, corrode, or creak at night. It was his own, it never left him ...
>
> He sat in his chair in this way because it gave him pleasure! First it gave his body pleasure, it appeased his body. Then it set him free in his mind. For it was not until his body was appeased that he could come alive in his mind, as described in section six. And life in his mind gave him pleasure, such pleasure that pleasure was not the word. (*M*, pp. 5-6) —

e, per altro verso, richiama le fantasiose cavalcate del Peer Gynt, l'irresistibile contafrottole ibseniano che s'immagina di avanzare in groppa ad una renna sul crinale roccioso di Gendin « affilato come una falce » e che così descrive al Gran Curvo la dinamica della propria ... *impasse*:

> Che tu avanzi o tu arretri, la via è ugualmente lunga.
> Che tu vada o tu venga, la via è ugualmente stretta.
> È qui! Ed è là! Dovunque mi volto! Appena ne esco
> ci son dentro di nuovo. (Ibsen, *PG*, p. 42)

Dei 'balli del mattone' praticati dalle creature beckettiane, affette da atrofia galoppante e con un *carnet* che esclude assolutamente lo scatenato *rock'n'roll*, *Rockaby* è l'ultimo ... grido — un'altra delle « black fantasies » ve-

nate della « comic sadness » irlandese (Steiner, pp. 349-50) a cui il compositore ci invita a prender parte. È un divertimento da non perdere!

Il titolo della *pièce* teatrale *Rockaby* incuriosisce e di—verte, come tanti altri titoli (a tranello) congegnati da Beckett « puzzle-maker, quaint and learned » (Kermode, p. 174). Il termine è recuperato dalle cianfrusaglie del lessico familiare portate in soffitta insieme agli abitini, i giocattoli e le *nursery rhymes* dei giorni d'infanzia. Su questo incrocio fantasiosamente intricato di fonemi-morfemi-sememi, costruito sulle rovine di *lullaby/hushaby* e sul *rocking* conciliasonno dell'infante (come del vecchio), l'artista orchestra la sua composizione e provoca ancora una volta, puntualmente, la domanda: « What's it meant to mean? »[6]

Dall'anatomia (vivisezione/necroscopia) di *rockaby* emergono 3 segmenti: *rock* /rɒk/ — *a* /ə/ *by* /baɪ/, in cui si realizza la simbiosi di opposizioni latenti.

Il primo morfema/fonema — *rock* /rɒk/ — rimanda ad una doppia realtà semantica: il moto oscillatorio tranquillante e quello sismico sconquassante, il vibrato leggero e lo spasma, la curva armonica dinamica e il blocco monolitico statico. I poli toccandosi azzerano ogni dialettica.

In posizione diametralmente opposta, speculare a *rock* /rɒk/, c'è *by* /baɪ/, l'altro punto alto della curva isocronica, accumulatore anch'esso di sensi dissimili. Il fonema /baɪ/ si presta alla doppia compitazione: *by* e *bye* (volendo estendere le possibilità a zone semantiche limitrofe ancora accettabili nel contesto specifico: *bi-*): nelle due entità che convergono nell'omofonia il mezzo e il/la fine (di un'esperienza) s'incontrano, la stasi e il moto, la vicinanza e l'allontanamento s'incrociano nella griglia semantica che li sottende.

Passando da corno a corno nell'immaginaria mezza-

[6] La domanda, stralciata dalla commedia *Happy Days*, è scelta dal critico Robert Wilcher come titolo di un suo saggio (v. Wilcher, in Bibliografia, oltre).

luna, ma questa volta andando a ritroso, si coglie un'altra intossicante ambiguità: r o c k - a - b y !

Sull'onda del dondolo l'io (dondol-io) si lascia andare ... « dormire, morire, sognare forse », viaggia verso terre lontane ma ... rimanendo inchiodato allo stesso punto — « questo è lo scoglio »! La « rock » che s'intravede oltre l'Ultima Tule nell'orizzonte beckettiano, né cristiano né materialista, non è né la Cristo-roccia salvifica offerta dalla visione eliotiana né la massa granitica trionfante della dittatura proletaria offerta come certezza dal disegno marxista: sia la « roccia » religiosa sia quella materialista, che si ergono come traguardo di un percorso lineare — « the linear concept of existence » (Avigal, p. 251) — appartengono ad una pista che è proibita all'errante beckettiano: nel « circolo vizioso dell'umanità » — di reminiscenza vico-joyciana — il *progress* dell'oscuro pellegrino beckettiano si struttura in circolarità viziose e progressioni (?) ermetiche fino al *surplace* più ... spettacolare, viavai ... fisso senza (as)soluzione, per quanti sforzi si facciano nel leggervi un messaggio salvifico — come nella motivazione dichiarata per il Premio Nobel (pur meritato) conferito a Beckett (*in absentia*) nel '69:

> In the realms of annihilation, the writing of Samuel Beckett rises like a Miserere from all mankind, its muffled minor key sounding liberation to the oppressed and comfort to those in need. (cit. in Alvarez, p. 131)

« Liberazione... conforto » si trovano solo — e temporaneamente — nell'autosuggestione della mente, che si figge mondi sereni attraverso le creazioni armoniche del linguaggio — trofeo (macabro) dell'*homo loquens*, circolarità (se)viziosa dell' 'Imagination Dead Imagine'.

Lo spazio linguistico del *surplace* nell'ambito del titolo *Rockaby* è occupato dalla vocale oscura posta al centro: *a* /ə/, il punto più basso dell'articolazione sonora, sul quale si scarica il rapporto di forza dei due fonemi che esso unisce e separa a un tempo — grado 0 del settore

geometrico occupato dalla struttura mobile a scozia, dolente « nota nera » *a* /ə/, come in « All Strange Away »:

> Fancy dead, to which now add for old mind's sake sorrow vented in simple sighing sound black vowel a and further so that henceforth here no other sounds than these say gone and never were ... (« ASA », in *R* &, p. 64) —

a, articolo *in*determinativo, con *an* come variante (*sub condicione*), zona d'ombra che favorisce i travestimenti e si presta alle oscure alchimie, come in certi composti linguistici dai contorni fonematici difficili da dirimere — *rock' n' roll* /ˌrɒkənˈrəʊl/, *lullaby* — *lull-a-bye* /lʌləˈbaɪ/, *hushaby* — *hush-a-bye* /hʌʃəˈbaɪ/ — che l'artista di Foxrock ritrova conglomerati nel termine *rockaby* /rɒkəˈbaɪ/, prestabile all'ulteriore travestimento: *rock'n'bye* /ˌrɒkənˈbaɪ/ [7].

Rockaby si aggiunge alla serie di rompicapo che, divertendo, mettono a disagio e sollevano interrogativi sul *mini-puzzle* specifico e, attraverso quello, sul *maxipuzzle* (di) Beckett nel suo complesso: con quell'*agita*-pensieri la mente è invitata/costretta a speculare, semmai per darsi un senso cercando il/un senso nella 'cosa' beckettiana, come suggerisce l'ammiccante compagno di strada Estragon:

> We always find something, eh Didi, to give us the impression we exist. (*WG*, p. 69)

La commedia ispirata al dondolo si apre su un palcoscenico buio, a un certo punto squarciato da un esile fascio di luce che 'scopre' un volto femminile « prematurely old »: « huge eyes in white expressionless face », collo e tutto l'atteggiamento rigidi, chioma « unkempt grey » (*R*, p. 21).

---

[7] Il lemma *rock-a-by* non compare nell'*Oxford Dictionary*, mentre nel *Webster's III New International Dictionary* è così registrato: « rock.a.by *or* rock.a.bye /ˈräkəˌbī/ *v imp* [¹*rock* + *aby*, *-abye* (as in *hushaby*, *hush.a.bye*] »; manca la spiegazione del termine, che è lasciata nell'implicito o, perlomeno, rimandata a « *rock* ». Alla voce « hush.a.by *or* hush.a.bye » sono forniti più dettagli: « /ˈhəshəˌbī/ *v imper* [¹*hush* + connective .a. + bye]: be still or go to sleep — used to soothe a child to sleep. »

Dopo una « lunga pausa », un secondo fascio di luce tenue trincia il buio mettendo a nudo una sedia a dondolo — quella occupata da « W = Woman in chair », la Donna di cui s'è intravisto il volto appena prima — (*R*, p. 9). La seggiola, « facing front downstage », è collocata « slightly off centre audience left »; è in « pale wood highly polished to gleam when rocking » ed è sagomata antropomorficamente: « Footrest. Vertical back. Rounded inward curving arms to suggest embrace. » (*R*, p. 22). I poggiamano sono tenuti stretti da W: « White hands holding ends of armrests. » (*R*, p. 21). Le mani diafane e il volto bianco di W richiamano, per contrasto, il nero con cui si tingeva il divo del *music-hall* Al Jolson, il cantante che, nel primo film sonoro della storia del cinema, *The Jazz Singer* (1927), singhiozzando di nostalgia dedicava le sue melodie alla mamma, includendovi una dolce 'Rockaby' [8]. W indossa un abito lungo nero ed un civettuolo cappellino:

> « Black lacy highnecked evening gown. Long sleeves. Jet sequins to glitter when rocking. Incongruous frivolous headdress set askew with extravagant trimmings to catch light when rocking. » (*R*, p. 22).

In quell'abbigliamento non si può fare a meno di cogliere una nota stonata: l'estroso copricapo messo di sghimbescio sulla massa scomposta di capelli grigi rivela lo

[8] Dalle notizie fornite ne *La Storia del Cinema* (Milano, Vallardi, 1966, in 4 voll.) risulta:

« *The Jazz Singer*, presentato la sera del 6 ottobre 1927 a New York, fu il primo film parlato della storia del cinema. La prima frase pronunciata da uno schermo acceso fu: « Wait a minute, you ain't heard nothin' yet! » detta dal cantante Al Jolson agli spettatori che, nella scena cinematografica, applaudivano una sua canzone. » (vol. IV, p. 225).

Il film è « anche il primo *musical* della storia del cinema », presentato « quasi esattamente due anni prima del 'venerdì nero' di Wall Street. « Oltre a dare il via a una rivoluzione », *The Jazz Singer* salvò dal fallimento la Warner Bros., presentando in chiave melodrammatica la vita dello stesso Al Jolson, il « cantante ebreo di origine russa ... che aveva fatto carriera a Broadway soprattutto tingendosi il viso di nero e buttandosi in ginocchio a singhiozzare canzoni alla mamma. » (vol. II, p. 114).

sforzo patetico della donna che vuol rivivere *oh, les beaux jours!*. Il suo abito nero castigato, evocando stereotipi culturali che vanno dal 'lutto stretto' alla 'raffinata eleganza', fa alquanto 'a pugni' sia col cappellino sia con le luccicanti *paillettes*, un po' pacchiane, che rimandano a stereotipi culturali di tutt'altro ordine, quali il *café chantant* e il circo. Rimanendo nel campo della *couture*, W s'aggiunge alla sfilata di *mannequins* (recuperando il significato primo del termine) dell'*atelier* beckettiano, solitamente ispirato all'ambiente ci(ste)rcense: su una pista luminosa scorrono i modelli ariosi e un po' goffi — con Vladimir ed Estragon in bombetta, scarponi e abiti arrabattati (*Waiting for Godot*), Krapp in stivaletti bianchi sotto il vestito di gioventù strapazzato (*Krapp's Last Tape*), Winnie in camicetta *froufrou*, borsa stracolma di cosmetici, occhiali, cappellino e parasole, e, all'ombra di lei, suo marito Willie, musoaterra strombazzanaso gagherino incassabotte (*Happy Days*); sull'altra pista sfilano le *silhouettes* in *unisex* eremitico: O in soprabito lungo scuro e bavero alzato, che incrocia gente tutta in abito estivo leggero (*Film*), Flo, Vi e Ru in castigate tuniche monocromatiche (*Come and Go*), Joe in vestaglia slabbrata (*Eh Joe*), l'enigmatico/a Auditor in lungo e ampio *djellaba* nero col cappuccio calato sul viso (*Not I*), May avvolta in un largo panno grigio che le copre i piedi e forma uno strascico (*Footfalls*), la Male Figure e M, dalle fattezze fisiche occultate dall'abito-saio (rispettivamente, *Ghost Trio* e ... *but the clouds* ...). W di *Rockaby*, come la lettera che la contrassegna, offre una combinazione della doppia linea di modelli e sfila avanti e indietro (ma seduta!) sotto i riflettori — anch'essi, come le giravolte della *mannequin* sulla pista, ridotti di numero e di intensità, ché tutto qui è all'insegna del risparmio (imposto dal *deficit*). Come indica la nota di regia, dei due far(ett)i (fiocamente) luminosi, il primo resterà acceso fino alla fine della rappresentazione, ad erogazione di intensità costante, abbracciando nel suo ... spettro solo la parte media del movimento ondulatorio tracciato dal capo di W spinta « meccanicamente »; il secondo far(ett)o, acceso dopo una « lunga pausa » rispetto al primo, « fioco » anch'esso, puntato sulla sedia a dondolo,

subirà 4 diminuzioni di regime — una per ogni tappa di questo *Stationendrama* in 4 quadri; la quarta volta andrà in dissolvenza. Lo *spot* fratello maggiore gli sopravviverà per lo spazio di una « lunga pausa » — quanto basta per registrare il movimento (l'unico) del capo di W che « reclina lentamente » — poi andrà anch'esso in dissolvenza e il palcoscenico tornerà nel buio assoluto:

LIGHT

Subdued on chair. Rest of stage dark. Subdued spot on face constant throughout, unaffected by successive fades. Either wide enough to include narrow limits of rock or concentrated on face when still or at mid-rock. Then throughout speech face slightly swaying in and out of light.

Opening fade-up: first spot on face alone. Long pause.

Then light on chair.

Final fade-out: first chair. Long pause with spot on face alone. Head slowly sinks, comes to rest. Fade out spot. (*R*, p. 21)

A livello sonoro (vocale) l'*ouverture* è affidata a un « More. » di W (*R*, p. 9), poi riproposto ad apertura delle altre 3 sezioni (*R*, p. 11, p. 14, p. 17), ma « a little softer each time. » (R, p. 23). L'*incipit* testuale « More. », di cui W s'impasta la bocca, come fa Krapp col suo pieno e voglioso « spooool » (*Krapp's Last Tape*) e May col suo strappato « Muth...er Muth...er » (*Footfalls*), è paradossalmente tale, dacché rimanda a qualcosa che c'è stato prima e che ora si desidera accrescere d'intensità/durata, ma che è ignoto allo straniero che viene d'oltre confine (lo spettatore/lettore ancora estraneo alla realtà — testuale — di W) messo immediatamente a disagio dal mistero del 'prima' oltre che del (più naturale) 'durante' e 'dopo' della *fabula*. Il paradosso di quel « More. » emerge ancor più quando si osserva la modalità di locuzione del termine: il « volto bianco inespressivo » e l'« atteggiamento completamente rigido » di W, automa su dondolo, danno l'impressione che quella parola esca da una testa di morto — il movimento del « Rock » è infatti:

Slight. Slow. Controlled mechanically without assistance from W. (*R*, p. 22)

La riproposizione quadruplice di quel « More. » (macabro « More. », pieno di aspettative ma disponibile per l'equivocazione con l'omofono francese « Mort »), pronunciato in tono di volta in volta più spento, porta al paradosso che il + si materializza in −, come avviene (in parallelo col diminuendo sonoro) sul livello visivo, ove si registra la discesa verso la tenebra, con le palpebre di W che si fanno sempre più pesanti:

EYES. Now closed, now open in unblinking gaze. About equal proportions section 1, increasingly closed 2 and 3, closed for good halfway through 4. (*R*, pp. 21-22)

La dispersione completa della forza locutoria di quel « More. » si registra allorché si individua il destinatario di quell'atto linguistico perlocutorio: l'interlocutore di W è una individualità particolare, contrassegnata con « V = her recorded voice » (*R*, p. 9), voce registrata di W, quindi non un essere umano — né vivo né morto — ma mera, non viva, voce: sublimato di Vie (alterità di Mort), doppio (tecnologico) di W (W = V + V e, nella dizione inglese, /ˈdʌbljuː/, interpretabile come « doppio tu, tuo doppio » — come già nella commedia del '63, *Play*[9]). In *Rockaby* lo spazio locutorio di V è emblematicamente di gran lunga più vasto rispetto a quello ritagliato da W[10].

Nei 4 circuiti di fabulazione (ri)percorsi da V, gli spostamenti logistici sono tutti e solo all'interno di un ermetico spazio logico-linguistico, *fiction* di spazio fisico (con

[9] Per un'analisi dettagliata di *Play* cf. R. Barone, « *Play* di Samuel Beckett: *L'Illusion Comique* del XX secolo », *Lingua e Stile*, 1982, III, pp. 247-270.

[10] Rispetto alle 11 battute assegnate a W — di cui 4 « More. » e 7 calchi di locuzioni riprese dal discorso di V — le battute assegnate a V sono 240 (in 4 'lunghi' interventi). I 7 calchi sono costituiti da « time she stopped » distribuita in questo modo: 3 volte nella I Sezione (di cui l'ultimo a chiusura); 2 v. nella II Sez.; 2 v. nella III Sez. (due dei quali a chiusura); nessuna volta nella IV Sez. — il tutto secondo una scala discendente ben precisa, di sicuro effetto drammatico.

effetto straniante per chi 'vive' l'esperienza teatrale), il quale principia con:

> till in the end/ the day came/ in the end came/
> close of a long day/ when she said to herself (*R*, p. 9)

Anche qui, come con l'*incipit* di W, il termine « principiare » risulta una contraddizione: nel testo scritto l'iniziale minuscola della parola di esordio di V (« till ») fa presupporre un 'prima' di cui quella parola parlata (registrata) fornisce l'anello di congiunzione col 'poi' che segue — « till » di V, come l'ambiguo « More. » di W (*starter* di V), crea a un tempo aspettative e dubbi retrospettivi, tensioni e mortificazioni, voglie e noie esplorative in un terreno che si configura sempre più come dramma non-dramma. Il progresso tecnologico consente a Beckett sperimentazioni audaci che vanno ben oltre le previsioni formulate da Thomas Hardy nel 1903, allorché presentò il suo Dramma delle « Intelligenze Fantasmatiche », il dramma epico *The Dynasts*, « the spectacle ... in the likeness of a drama. »[12] Beckett, temerario esploratore del paesaggio interiore e della terra degli

[11] Si riporta qui la significativa osservazione sul futuro del dramma registrata da Thomas Hardy nella Prefazione a *The Dynasts*:

« Whether mental performance alone may not eventually be the fate of all drama other than that of contemporary frivolous life, is a kindred question not without interest. The mind naturally flies to the triumphs of the Hellenic and Elizabethan theatre in exhibiting scenes laid 'far in the Unapparent', and asks why they should not be repeated. But the meditative world is older, more invidious, more nervous, more quizzical, than it once was, and being unhappily perplexed by ——

Riddles of Death Thebes never knew,

may be less ready and less able than Hellas and old England were to look through the insistent, and often grotesque, substance at the thing signified. » (Hardy, *D*, Pref., pp. xxvi-xxvii).

[12] Relativamente a « high and low » e « to and fro » si registra che sia il primo sia il secondo binomio ricorrono 9 volte nel testo, con perfetto bilanciamento di forze, mentre nell'opposizione « up and down » si registra una schiacciante preponderanza del secondo termine sul primo, specie nella IV Sezione: in tutto 6 « up » contro 19 « down », 3 dei quali ultimi echeggiati da W.

spettri, evoca sulla scena figure fantasmatiche ancor più sconcertanti di quelle proposte dall'audace teatro antiborghese di Ibsen, Checkov, Strindberg, i cui drammi « belong to a theatre of the mind and work inside us like remembered music. » (Steiner, p. 299). *Rockaby*, orchestrata sul ritmo isocronico pendolare, affidata alla voce di V — reperto di una W che fu —, fa fluttuare dinanzi all'occhio (della mente) una fantomatica figura contrassegnata con « she », la cui dinamica nello spazio (immaginario) segue una linea (tratteggiata) che va « high and low », « to and fro » e sempre più « down »[13]. Il suo percorso (ripercorso da V ripercorso da W ripercorso dallo spettatore-ascoltatore/lettore) si svolge in 4 tempi — versione cinematica nevrotizzata, ad uso del Brave New World supermoderno, dei pannelli istoriati messi a corredo delle ballate anticamente portate per il mondo dagli anonimi cantastorie. In *Rockaby*, 'Ballade des Pendus' del XX secolo, W ascolta la propria voce (al magnetofono) che racconta di come in quella (quale?) « fine d'un lungo giorno » (l'equivocabile) « lei » decise di metter fine alla sua *routine* quotidiana, così

> ... she said/ to herself/ whom else/ time she stopped

(quest'ultima battuta è ricalcata, all'unisono, da W)[14]

> going to and fro/ all eyes/ all sides/ high and low/
> for another/another like herself/ a little like/
> going to and fro/... (*R*, pp. 9-10)

e così via, ecolalicamente, fino alla fermata (senza segno d'interpunzione): « time she stopped » — anche qui con la sovrapposizione della viva (?) voce di W; poi eco della 'coda': « time she stopped », e, simultaneamente, cessazione del movimento del dondolo e abbassamento di luce.

[13] Cf. Nota 10 sopra.

[14] Il « so in the end » è lo stesso dell'apertura della II Sezione — l'uno e l'altro in contrappunto a « till in the end » della I e III.

Fine del I Tempo.
Long pause. (*R*, pp. 9-11 - sect. 1)

Ripresa del racconto da parte del(la) c-ntastorie V, su comando azionato da W (« More. ») e simultanea ripresa del dondolio.

Qui si narra di come la « lei », alla « fine d'un lungo giorno » (lo stesso di prima/un altro?) finì per prendere la decisione — aspirata — di rientrare in casa:

so in the end/ close of a long day/ went back in/
in the end went back in/ saying to herself/ whom else/
time she stopped

(« *time she stopped* » ricalcato da W)

going to and fro/ time she went and sat/ at her window/
quiet at her window/ facing other windows/ so in the end/
close of a long day/ in the end went and sat/ went back in and sat/
at her window/ let up the blind and sat/ quiet at her window/
only window/ facing other windows/ other only windows/ all eyes/
all sides/ high and low/ for another/ at her window/
another like herself/ a little like/ another living soul/
one other living soul/ at her window/ gone in like herself/
gone back in/ in the end/ close of a long day/...

e così anche per l'anima gemella disperatamente cercata dalla « lei » in osservazione « alla finestra » — l'unica della casa-cubo nella teoria di case-cubo della città morta in cemento. Su « one other living soul » si chiude il secondo ciclo di fabulazione (questa volta la battuta di 'coda' non è ripetuta all'unisono da W, come alla fine del I Tempo). L'eco di « living soul » è accompagnato, simultaneamente, dalla tregua del moto oscillatorio della sedia e dall'ulteriore abbassamento dell'energia elettrica.

Fine del II Tempo.
Long pause. (*R*, pp. 11-14 - sect. 2)

Stessa spinta perlocutiva (riflessiva) di W: « More. » Pausa.

Ripresa dell'oscill-azione con partenza da « till in the end » (come nel I Tempo) e arrivo al punto della scoperta che intorno non c'è anima viva:

all blinds down/ never one up/ hers alone up

— rivelazione sconvolgente per la « lei » « cheta alla finestra », che ripiega sulla ricerca di un segno pur minimo di presenza umana (almeno una sola persiana aperta, se non è possibile intravedere una sagoma umana alla finestra):

close of a long day/ sitting at her window/
quiet at her window/ all eyes/ all sides/
high and low/ for a blind up/ one blind up/
no more/ never mind a face/ behind the pane/
famished eyes/ like hers/ to see/ be seen/ no

Nel duro monosillabo « no » — pietrafitta verbale, sola sulla pista di comunicazione (rigo della pagina scritta) e conficcata al centro della Zona 3 — si cristallizza la dolorosa epifania, come reazione alla quale c'è l'ecolalia di « lei », il ritorno ossessivo al già detto, come nell'antico *keening* celtico, il lamento funebre sulle cui cadenze rituali si ottunde la sofferenza della perdita. Si giunge così al 'finale' « time she stopped » (questa volta a 2 voci — ultimo misero vestigio di coro greco, proposto parodicamente nella versione *pop* supertecnologica, che sfrutta gli effetti sonori facendo 'lavorare' la voce del cantante sulla sua voce registrata in precedenza al magnetofono). Sull'eco di « time she stopped » (stessa 'coda' che nel I Tempo) s'arresta l'isocinesi del dondolo e sfuma ulteriormente la luminosità.

Fine del III Tempo.
Long pause. (*R*, pp. 14-17 - sect. 3)

Ancora « More. » di W.

In questa IV Stazione il « More. » è pronunciato con voce ancor più fioca di prima, seguendo una scala discendente omogenea a quella delle palpebre di W, che si fanno sempre più grevi. Dopo quel quarto « More. », anzi, il get-

tito di produzione linguistica di W cesserà: se nelle sezioni precedenti ha ricalcato qualche battuta di V, ora non ne riprende nemmeno *una* parola.

Pausa.

Riattivazione sincronica della Voce registrata e del moto pendolare della seggiola e principio della ... fine.

Come nel II Tempo, il messaggio verbale di V esordisce con « così »:

> so in the end/ close of a long day/ went down/
> in the end went down/ down the steep stair/
> let down the blind and down

e, proprio in fondo alla « scala scoscesa », si registra l'esperienza epifanica ... ferale:

> right down/ into the old rocker/ mother rocker

— significativamente « rocker », e non « rocking chair », qui e nelle altre 6 occorrenze del termine che sono riserva esclusiva della Sezione 4 — [15]

[15] Marginalmente si segnala che « rocker » (American English, rispetto a « rocking-chair », British English) è collegabile al fatto che *Rockaby* è nel programma del Beckett Festival americano dell'81. Quel che importa qui sottolineare è che la sedia a dondolo è chiamata « rocking chair » solo nella nota di regia, mentre nel testo da recitare è sempre chiamata « rocker » (7 volte, tutte nella IV Sezione). Quanto alle possibilità semantiche di « rocker », il lemma sta a indicare: *a.* l'asse curvo che consente il moto oscillatorio alla struttura cui fa da supporto; *b.* l'asse del dondolo e, per metonimia, la culla, la sedia a dondolo e qualsiasi altro oggetto poggi su quell'asse; *c.* la persona addetta a ninnare il bimbo nella cuna o a dondolare qualcuno/qualcosa. Nelle occorrenze in oggetto, il termine si carica di valenze drammatiche multiple — val la pena qui ri-citare la nota di regia su quest'unico oggetto di scena:

« CHAIR/ Pale wood highly polished to gleam when rocking. Footrest. Vertical back. Rounded inward curving arms to suggest embrace. » (*R*, p. 22).

La nota su « W = Woman in chair » precisa: « White hands holding ends of armrests. » (*R*, p. 22).

L'ultimo rifugio di « she » è anche il primo: « the old rocker/

> where mother sat/ all the years/ all in black/
> best black/ sat and rocked/ rocked/ till her end came/
> in the end came/ off her head they said/ gone off her head/
> but harmless/ no harm in her/ dead one day/ no

In quel « no » si cristallizza l'incredulità, il rifiuto di ammettere la tremenda verità (della pazzia ... della morte), ma anche, ironicamente, la mera confutazione di un dettaglio, se si analizza quel « no » nella catena sintagmatica di appartenenza:

> dead one day/ no/ dead one night

— atroce battuta di spirito, umore nero dell'inchiostro beckettiano « perfide and bifide » (Mayoux, p. 39), subito stemperata nella massa (ne)cromatica adiacente:

> in the rocker/ in her best black/ head fallen/
> and the rocker rocking/ rocking away

Riprendono poi le note già toccate (da « so in the end » fino a « into the old rocker ») — ecolalia allucinogena-allucinante che porta al(la) fine il refrigerio tanto sognato, la pace (micidiale) che « she » trova nel prendere il posto della vecchia madre (nella) sedia a dondolo:

> those arms at last

Una volta afferrata quella presa (nel *nunc* W « dalle bianche mani » tiene in pugno i braccioli torniti e curvati verso l'interno a mo' d'abbraccio), *tunc* la figlia (doppio della) madre si lasciò andare:

> and rocked/ rocked/ with closed eyes/ closing eyes/
> she so long all eyes/ famished eyes/ all sides/
> high and low/ to and fro

mother rocker », ritrovata al termine della lunga disperata ricerca della « lei » e in attesa di accogliere 'la figlia che piange' tra i/le propri(e) bracci(a) per farla ... andare dolcemente.

Poi ancora fraseggi raccattati qua e là, muovendosi « avanti e indietro » nello spartito già eseguito, indi introduzione di una nota nuova, solipsistica come il digitale reversibile

M Mother
— — allo specchio: la percezione che la « lei » (figlia?
W Woman
madre? W donna? un'altra?) (nella) sedia a dondolo ai piedi della scala scoscesa

was her own other/ own other living soul

« Così », nella casa senza sole e senz'aria, la « lei » disperata si lasciò andare

and rocked/ rocked/ saying to herself/ no/ done with that

Il « no » (III della serie) anaforico e cataforico segnala lo *stop* ai disperati tentativi di ricerca di altri io (un altro almeno) da parte della « lei » e l'impegno a non andare avanti nel percorso finora seguito. Un « no » anche qui polifunzionale, semanticamente tanto più opimo e ambiguo quanto più ossificata ed elementare è la sua forma: nel « done with that » che gli succede s'intravede anche una valenza meta-ed-extra-testuale, un cenno divertente e divertito al passa-tempo della produzione-ricezione del testo (gioco prediletto di Beckett romanziere e drammaturgo); « done with that » può avere come locutore — nell'ordine — « she », V (che è voce di W), lo scrittore del testo e — in termini barthesiani — il ri-scrittore del testo, cioè il lettore/ascoltatore-spettatore. Quel « no/done with that », comunque, introduce il finale, duro e disperato per quanto sognato, che si materializza nella 'cascata' di suoni aspri scaricati da « she » su « the rocker »:

the rocker/ those arms at last/ saying to the rocker/
rock her off/ stop her eyes/ fuck life/ stop her eyes/
rock her off/ rock her off

[16] Le sezioni (didascalie comprese) in termini di righi di testo sono così costituite: I Sez., 57 rr.; II Sez. 62 rr.; III Sez., 63 rr.; IV Sez., 89 rr. (dalla I Sez. sono escluse le indicazioni preliminari sui nomi dei personaggi e sulle luci, 5 rr.).

— significativamente il « saying to herself », iterato 3 volte, in quest'ultima sezione fa posto a « saying to the rocker », interlocutrice muta alfine identificata con la madre: proprio sull'orlo della fine, « she » per la prima e ultima volta trasferisce la propria parola (fin'allora auto-orientata) a « the rocker », cosa agita/agente, ricettacolo della madre ricettacolo di vita/morte, significante/significato ultimo e primo

— unico — della ricerca solitaria dell'io tran—mutato
ce

(« she »).

Sull'eco di « rock her off », insistito ma senza più alcun rinforzo da W (viva voce), cessa l'eretismo del dondolo e la sedia, finalmente « cheta » nel punto più basso dell'arco ligneo portante, scompare nel buio. Resta solo, nel « fievole » raggio luminoso che sopravvive rispetto a quello che illuminava la sedia, il capo di W fin'allora rimasto « rigido » e che, a questo punto, « reclina lentamente »; alfine viene anch'esso inghiottito dalla tenebra.

Fine del IV (e ultimo?) Tempo. (*R*, pp. 17-20 - sect. 4)

Si conclude così il circuito di fabulazione a *relay*, con accensione affidata al « More. » di W e riattivazione *tetra*-fase a regime sempre più ridotto fino ad esaurimento del generatore. Per 3 volte, a intervalli regolari, il segnale d'arresto è dato, sinesteticamente, dall'eco di una battuta, la cessazione del moto oscillatorio e il calo di luminosità, seguiti da una pausa; la quarta volta, dopo uno sforzo disperatamente più lungo, non si registra più alcuna pulsazione:

Together: echo of « rock her off », coming to rest of rock, slow fade out. (*R*, p. 20)

A questo punto « More. » è « Mort ». Così finisce la filastrocca di V che parla di « she » che parla di « mother »/ « mother rocker » — come in « The Pit and the Pendulum » (1843) di E. A. Poe:

... and then all was darkness and silence and stillness. (Poe, *PP*, p. 58)

Eppure, proprio come nel racconto del prigioniero in fondo al pozzo, sul quale scende lenta e inesorabile la falce del pendolo portatore di morte, s'avverte la sensazione che la fine data non è la fine: il pensiero corre irresistibile al principio, al silenzio nero immobile del palcoscenico prima che venisse trafitto dalla stilettata luminosa cui era demandato l' 'attacco' della rappresentazione. « Così », giunti « alla fine », si ha l'idea che tutto può ricominciare — come già sperimentato in *Play*, con la didascalia del « *Repeat play.* » (*P*, p. 22) che impone la ri-recitazione integrale del testo, ove la 'replica' è parte strutturante del « play ». L'esame della partitura testuale di *Rockaby* conferma quanto si 'percepisce' da spettatori: nel testo, infatti, si registra l'assenza del punto fermo finale (come, del resto, d'ogni altro segno d'interpunzione nel 'discorso' affidato a V apertosi con « till »). In questo testo teatrale, che George Steiner non esiterebbe a collocare nella categoria dell'« antidrama »[17], le *azioni* di « she » non possono finire perché non sono mai cominciate, nel senso che tutta la catena delle sue azioni dipende dal dichiarativo « she said », prima « to herself » e poi — nello stato d'allucinazione finale — « to the rocker ». Ancora una volta in Beckett un personaggio 'teatrale' viene ridotto a *flatus*, anima, voce che si realizza raccontando*si*: il dramma straripa nel territorio della *fiction* relativizzando i confini tra i 'generi' e proiettando la realtà in una dimensione più inclusiva, universale, che acutizza la pregnanza drammatica della proposta artistica. La rappresentazione teatrale *Rockaby*, vista nella doppia

[17] In *The Death of Tragedy* si legge:

« I wonder whether we are dealing with drama in any genuine sense. Beckett is writing "antidrama"; he is showing, with a kind of queer Irish logic, that one can bar from the stage all forms of mobility and natural communication between characters and yet produce a play. But the result is, I think, crippled and monotonous. At best, we get a metaphysical *guignol*, a puppet show made momentarily fascinating or monstrous by the fact that the puppets insist on behaving as if they were alive. » (Steiner, p. 350).

valenza di *fabula agenda* e *fabula acta*[18], fa parte del *continuum* beckettiano ed è riallacciabile immediatamente, ad esempio, ad una realtà quale quella delineata nella « novellette » *Company* —

> ... the fable of one fabling of one with you in the dark. And how better in the end labour lost and silence. And you as you always were.
>
> Alone. (*C*, p. 89)

La « she » fabulante/fabulata del monodramma, a suon di dondolo giunge « così » alla fine del suo lungo viaggio, *ma* può riprendere a fabulare in ogni momento; la pista magnetica registrata da V (Voce di W) è disponibile per il riascolto; la sedia è pronta per riprendere il movimento a dondolo alla minima spinta, dando inizio a un nuovo viaggio (lo stesso di prima, lo stesso di sempre...). Le figur-azioni ritmiche di « she » — come le filastrocche dell'infanzia cui rimandano le sue cadenze — possono andare avanti (e indietro) all'infinito. Ancora una volta le curve locutorie della « lei » beckettiana fanno ripensare ai fantastici viaggi del piroettante Peer Gynt ibseniano, cui il Gran Curvo consiglia con insistenza di « girare al largo », destinato a godere più grande fortuna rispetto alla « lei » sua erede. Infatti, il girare in lungo e in largo di Peer si risolve alfine nell'amore (redentore) di una donna — amante/madre (Solvejg/Aase), mentre gli andirivieni a raggio corto di « she » (più radicalmente dell'antenato Peer auto-distanziata nel presentarsi in III persona) la portano sì all'annullamento

[18] Si adotta qui la terminologia fornita da Giovanni Nencioni nel suo saggio sui tipi di « parlato », in cui è offerta questa prospettiva di lavoro:

« Usciti da una concezione angusta e monotipica della comunicazione, dello scritto e del parlato, il testo marcato come dramma si offre, nei suoi due livelli di *fabula agenda* e *fabula acta*, come promettente oggetto della semiotica testuale e della grammatica del parlato; anche di quest'ultima, con pieno diritto, purché la *fabula agenda* tenda alla *fabula acta* e questa, comunque condizionata da quella, assuma, nella specificità che le è propria, la dimensione del parlato. » (Nencioni, p. 52).

del suo io in « un'altra creatura », ma finiscono in un amplesso sterile e con-chiuso (« she »/« mother »/« rocker » = she/she/it). E ancora, la « cipolla », presa da Peer dai 1000 io come proprio 'correlativo oggettivo' e pelata strato dopo strato, lo conduce alla scoperta — vitalistica nella sua 'terribilità' — che la natura ha « spirito » —

> Che quantità prodigiosa di pellicole! Non apparirà finalmente il nocciolo? (*Finisce di pelare la cipolla*) Niente affatto, perdio! Fino al centro, non son che strati e strati... sempre più piccoli... La natura è faceta! (*Butta via il resto*) Oh diavolo, non almanacchiamo! (Ibsen, *PG*, p. 114)

Per « she » (in) « the rocker/mother rocker » senza più 'umori', diafana e con la rigidità della morte dentro e fuori, le tuniche della metaforica cipolla sono totalmente essiccate e il cuore del bulbo, una volta raggiunto, le rivela il Nulla. Nel finale radioso del *Peer Gynt*, che andò in scena nel 1867, la macabra voce del Fonditore di bottoni viene schiacciata dalla presenza verbale/fisica della vita — la donna sposa/madre che canta la sua dolce ninna-nanna all'adorato amante/figlio:

> *Solvejg* (*canta a mezza voce*)
> Dormi, diletto bambino mio,
> ti ninnerò, veglierò su di te...
> Il bimbo è vissuto nel grembo materno,
> insieme han giocato per tutta la vita.
> Il bimbo ha dormito sul seno materno
> per tutta la vita. Dio ti benedica, mia gioia!
> Il bimbo ha riposato stretto al mio cuore
> per tutta la vita. Ora è tanto stanco.
> *La voce del Fonditore di bottoni* (*dietro la casa*)
> C'incontreremo all'ultimo crocicchio, Peer;
> e allora vedremo se... non voglio dir altro.
> *Solvejg* (*canta più forte nel chiarore del giorno*)
> Dormi, diletto bambino mio!
> Io ti ninnerò, veglierò su di te!
> Ti ninnerò, veglierò su di te...
> dormi e sogna, bambino mio! (Ibsen, *PG*, p. 134)

Nel finale crepuscolar-notturno di *Rockaby*, in scena nel 1981, la voce soliloquiante si smarrisce nell'altalena dei

pensieri fino alla scoperta paralizzante del vuoto, che provoca la reazione disperata del « fuck life/ stop her eyes/ rock her off/ rock her off » (*R*, p. 20) — finale ... senza fine ... non dolce ... atroce ... nulla-nanna nulla-oh...

« Così » chi vede-ascolta/legge questa moderna fiaba drammatica del *nonsense*, una volta preso nel ritmo di *Rockaby*, a suon di dondolo rischia di finire 'off one's rocker'. Anche qui, come in *Play*,

> How the mind works still to be sure. (*P*, p. 18)

Perché, allora, non fare *stop* a questo punto? Meglio smettere di agitarsi sul senso della 'cosa' beckettiana, per ora, e rimandare il bilancio a domani, ancora una volta seguendo gli amici in attesa di Godot:

> *Vladimir*: We'll come back tomorrow.
> *Estragon*: And the day after tomorrow.
> *Vladimir*: Possibly.
> *Estragon*: And so on.
> *Vladimir*: The point is ..... (*WG*, p. 14)

Domani di ieri oggi ieri di domani

> *Estragon*: Nothing to be done.
> *Vladimir*: I'm beginning to come down to that opinion. All my life I've tried to put it from me, saying, Vladimir, be reasonable, you haven't yet tried everything. And I resumed the struggle... So there you are again. (*WG*, p. 9)

La mini-*pièce Rockaby* si configura come sconcertante condensato drammaturgico ispirato al tema della gravi-d-t-azione, un distillato di esperienza in forma artistica sulla legge per la quale tutto ciò che s'alza è costretto a

volgere verso il basso (« high and low »), ciò che va avanti a tornare indietro (« to and fro ») e sempre più giù (« down »). *Rockaby* si configura come ripetizione e variazione della 'nota dolente' tipicamente beckettiana. Scrive Calvin Bedient sulla produzione teatrale di Beckett nel suo complesso:

> Each play conveys the nausea of a slow, uninterrupted, and endless gravitation... Falling, dying, going down in circles, stalling, standing entrapped — out of these and other negative motifs Beckett has fashioned a monochromatic but haunting drama of the emptiness of human existence. (Bedient, p. 151, p. 154)

Nelle parole della « she » (← → V ← → W) di *Rockaby* non è difficile sentir riecheggiare gli arrovellamenti di Vladimir, primo (in coppia) degli 'eroi' dell'Assurdo:

> Astride of a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly, the grave-digger puts on the forceps. We have time to grow old. The air is full of our cries. (*WG*, pp. 90-91) [19]

Rispetto a *Waiting for Godot*, *Rockaby* si configura come « work in *re*gress »: il barbone filosofo Vladimir poteva perlomeno accompagnare le proprie percezioni mentali sulla « terribile bellezza » del nascere/morire con le percezioni sensoriali e deambulando — seppure « with short, stiff strides, legs wide apart » (*WG*, p. 9) — beffarsi (momentaneamente) della morte pietrificante, mentre trovava conforto nella presenza amica di Estragon — compagno a volte impossibile, ma compagno; in *Rockaby*, invece, V (= Vladimir ridotto a digitale?) è fiato insustanziale partorito dalla tecnologia, presenza scorporata, scompagnata, scompaginata, colpita dalla dannazione del *percipi* senza *percipere*; W — generatrice/genitrice di V — ha la facoltà di *percipere* ma

[19] Il testo prosegue così:
« (*He listens.*) But habit is a great deadener. (*He looks again at Estragon.*) At me too someone is looking, of me too someone is saying, he is sleeping, he knows nothing, let him sleep on. (*Pause.*) what have I said? » (*WG*, p. 91).

ridotta a *residua*, è presenza tangibile ma aleggiante morte; « she » delira per una compagnia, sogna, parla, fruga tutt'intorno con i suoi « famished eyes », ma incontra solo il silenzio nero, il vuoto; soltanto « the old rocker/mother rocker » là « down the steep stair », nel tempo infinito curvo, le fa da interlocutrice (muta) e l'accoglie nel suo grembo annullandola in sé. La pista magnetica registrata da W (ridotta a V) conduce alla trasfigurazione di « she » in « the old rocker/mother rocker » — riproposizione simbiotica di W (= V + V; Woman = $\frac{W}{T}$omb): è il momento epifanico, in cui la struttura volumetrico-ritmica della sedia a dondolo tenuta per tutto il tempo sotto la percezione dei sensi dello spettatore, da fenomeno si fa noumeno, « chose » - « choseté »[20], come nella danza yeatsiana:

> O body swayed to music. O brightening glance,
> How can we know the dancer from the dance? [21]

[20] Il concetto di « chose » e « choseté » è sviluppato in uno degli studi di Beckett sulla pittura di Bram e Geer van Velde (cf. « Peintres de l'Empêchement », *Derrière le Miroir*, Paris, June 1948, pp. 3-7).

[21] Il teatro di Beckett, con le sue figurazioni stilizzate al massimo e potentemente stranianti, si collega, sotto vari aspetti, al teatro di W. B. Yeats. Per il tramite di Pound e Fenollosa, Yeats subì il fascino del Noh giapponese — teatro rituale dai gesti, suoni, parole, oggetti di scena ridotti alla più pura essenza — e volle trapiantarne le forme nei suoi drammi in versi ispirati alla terra d'Irlanda, come contro-proposta al teatro naturalistico borghese europeo e nell'intento di raggiungere « a level of beauty and delicacy such as realism has very rarely succeeded in achieving. » (Fischer, p. 103). Yeats è indubbiamente un punto di riferimento per Beckett, come ben evidenzia Eric Sellin:
« In contrast to the *pièce à thèse* and the naturalistic décor and story line of the typical nineteenth-century play, Beckett's plays, like those of Yeats and the Noh, tend to evoke the universal poetry, the "ancient memory", behind words. » (Sellin, p. 247).
In ultima analisi, però, i drammi di Beckett si rivelano operazioni parodiche, *pièces* allestite con i 'residui' delle cose/parole della vita quotidiana. Per Ernst Fischer, « in contrast to Yeats he builds his dialogue out of fragments of everyday speech as cliché. » (Fischer, p. 103).

L'intensa ricerca drammaturgica della « cosa che nasconde la cosa » (« choseté ») porta Beckett *mastro-lesina* a operare scelte rigorose, a scartare ogni dato superfluo per concentrarsi su pochi ma essenziali elementi inclusivi al massimo. La sua meticolosa e puntigliosa operazione di scandaglio, scarnificazione, sfruttamento d'ogni potenzialità del 'pezzo' linguistico e para-o-extra-linguistico risulta conclusa solo quando il massimo sta nel minimo e « il mezzo è il messaggio »[22]. Tale ricerca si materializza diacronicamente nella produzione di testi (soprattutto narrativi e teatrali) di volume sempre più ridotto e, in rapporto inversamente proporzionale, di spessore semantico più intensificato, con incursioni territoriali reciproche fra i due 'generi' ma con tendenza a privilegiare la comunicazione teatrale, ché la fisicità che la sostanzia offre il vantaggio di 'evitare spiegazioni'.

Nello svolgere i suoi esercizi ludici nell'arena teatrale il *play-wright* attinge con disinvoltura ad altri campi dello spettacolo (circo, *music-hall*, *cabaret*, cinema muto e sonoro) interrelando strettamente la parola parlata al linguaggio delle luci e dei suoni, dei gesti, dei costumi e degli oggetti di scena, anzi rendendo la parola sempre più fisica.

In *Rockaby* ancora una volta il commediografo ci 'parla' della sua idea dell'uomo-automa ricorrendo alla materia, artaudiano « doppio inerte » del personaggio, e ce ne fa 'apprendere' la condizione tramite i sensi, con l'immediatezza che solo il 'rito teatrale' sa procurare. In *Rockaby* l'entità materiale centralizzata/centralizzante è una sedia a dondolo. La sedia (rigida, a rotelle, a dondolo) è una pre-

[22] Il tirocinio di Beckett in questa esplorazione trova radici nei primi studi giovanili. Nel 1929, a proposito di James Joyce, suo connazionale maestro e compagno, egli scriveva:

« Here form *is* content, content *is* form... His writing is not *about* something; *it is that something itself.* » (« D... B. V.. J », p. 14). E nel 1931, nel saggio su Marcel Proust evidenziava:

« Indeed he makes no attempt to dissociate form from content: the one is a concretion of the other, the revelation of a world. » (« P », p. 88).

senza significante nello sparuto inventario di proprietà degli 'uomini vuoti' beckettiani. *Film* — proposta cinematografica dell'angoscia di *esse est percipi* — ha come ambiente della terza e ultima parte la « barely furnished room » di O (*F*, p. 23), in cui c'è una sedia a dondolo, anch'essa antropomorfa nel suo « curiously carved headrest » (*F*, p. 27)[23], insieme ad altri articoli di arredamento e ad alcune presenze animali — gli uni e le altre provocatori del dolore del *percipi* in O, ossessionato dal loro « sguardo fisso » persecutore. In *Rockaby* la variazione (con riduzione) rispetto a *Film* sta nel fatto che il dondolo è l'unico oggetto di scena, non correlato ad altri, e che, mentre O è agente del moto oscillatorio (avvia e ferma il dondolo quando vi prende posto, secondo il proprio volere) W, io errante inchiodato sulla sedia, è totalmente vittima dell'angosciosa meccanica di « the rocker », il cui moto è « Slight. Slow. Controlled mechanically without assistance from W. » (*R*, p. 22). « The rocker », (s)oggetto di scena emblematicamente collocato « slightly off centre audience left. » (*R*, p. 9), si delinea come proiezione (sur)realista di quel muscolo involontario propulsore di vita (morte) che è il cuore. Questo suggerisce il mezzo (qui messaggio) luminoso impiegato nella *pièce* teatrale: la luce — senza la quale alcun (s)oggetto di scena potrebbe essere percepito — 'parla' di una realtà in crescente ... diminuendo, 'illumina' sull'assurdo stato di alienazione che porta, ogni volta e sempre, al Non-Being desiderato e rifuggito. Nella dinamica del gioco di luci a schema chiuso (*a b b a*) impiegato in *Rockaby* si materializza (su un complementare/funzionale piano d'azione teatrale) l'ermetismo del monotono errare circolare.

Componendo e scomponendo cose e parole, in un dramma a struttura tanto più aperta quanto più chiuso è lo

[23] A tal proposito va riportata l'informazione del regista Alan Schneider:

« Along the way we hit upon some happy accidents. The rocker we were using happened to have two holes in the headrest which began to glare at us. Sam was delighted and encouraged us to include the headrest... » (Schneider, « On Directing Film », in *F*, p. 85).

spazio/schema di realizzazione, Beckett ripropone il tema dell'assurda sofferenza umana con la stessa « terrible, stark insight into human life » dell'antica tragedia greca (Steiner, p. 9), ma nella chiave della 'assenza di certezze' del XX secolo: mentre per gli eroi del mondo classico la condanna al dolore veniva dagli dei e trovava spiegazione nel disegno metafisico, per gli antieroi senzadio beckettiani la sofferenza è insita nel vivere stesso e non ha spiegazione. Paradossalmente, il 'dramma tragico' di cui George Steiner nel '61 sentenziava la morte (*The Death of Tragedy*, p. 351) ritorna in vita proprio attraverso le 'anime morte' di Beckett « the tragic comedian » — come lo definisce Patrick Murray nel titolo di un suo libro. Nel teatro — necessariamente 'povero' — dell'uomo di Foxrock si materializza la perdita dei valori tradizionali, la frantumazione dell'io, il vuoto esistenziale: l'artista comunica il senso del *nonsense*, dice l'assurdità indicibile, puntando sull'assenza, il buio, il silenzio soprattutto — proprio come suggerisce Molly (paradossalmente impiegando la parola):

> ... you would do better, at least no worse, to obliterate texts than to blacken margins, to fill in the holes of words till all is blank and flat and the whole ghastly business looks like what it is, senseless, speechless, issueless misery. (*M*, pp. 13-14)

La scena nuda, le luci e i suoni giocati in ampiezze vicine allo O, i colori spettralmente ridotti a dualità manichee, i(l) personaggi(o) in stato di (iniziale?) ibernazione, e, infine, la parola (l'ultima àncora/arma per chi di/in essa vive) disintegrata, sincopata: tutto qui (ri)produce un universo desolato. Nella « farsa metafisica » beckettiana — come indica Rosette Lamont — esseri e oggetti

> ci appaiono nella loro ultima nudità, evocatrice delle privazioni dei primi giorni del creato... della ineluttabile degenerazione del corpo e dello spirito, dell'invecchiamento, incalzante prologo alla morte che sorge con la nascita dell'uomo. (Lamont, p. 31)

Come le figure scultoree di Alberto Giacometti (predilette da Beckett), i personaggi beckettiani, spolpati, disidratati,

essenzializzati, artaudianamente ridotti a « un capello di vibrazioni »,

> n'habitent, n'orientent l'espace dont elles s'entourent qu'au prix de la concentration la plus violente. (Janvier, p. 48)

Concentrazione, compressione, elisione, stilizzazione fino al massimo di tenuta del minimo di contingenza trovano la più alta espressione drammatica nell'uso della parola, il più (im)potente dei mezzi di comunicazione umana, qui sfaldata dal più potente corrosivo perché destituita del ruolo di portatrice di certezze e ridotta a balbettio infantile: in *Rockaby* il dialogo è ridotto a monologo, la parola parlata è quasi integralmente affidata al mezzo meccanico, la voce narrante (recitante) è afasicamente ancorata a frammenti di vissuto cementati dal ... silenzio (mancano del tutto i moduli del rapporto diadico e dell'azione al presente tipici del dramma; prevalgono le forme verbali impersonali e le poche personali usate sono in III persona; i vorticosi risucchi nel non detto sono dati dall'ellissi, la pausa breve e lunga, la sintassi del sentire infantile). Infine è il silenzio che dice l'indicibile assurdità — sintomaticamente nei tipi della Grove Press incaricata della pubblicazione del testo, *Rockaby* occupa 16 pagine (titolo, presentazione e note compresi) incorniciate da un listello nero (tranne sul lato inferiore) e semimarmorizzate. Dall'indice sti(ti)cometrico, inoltre, risulta un netto predominio del bianco sul nero della catena linguistica — parole corte, del linguaggio basico, a gruppi sparuti (qualcuna in completo isolamento), accorpate nella fascia centrale della pagina, su strisce (nere) che partono tutte dalla stessa linea ma si fermano in punti differenti — tutte tese nello sforzo di raggiungere il traguardo, ma non una vittoriosa nel toccare il margine destro del foglio (altro segno tangibile dell'impossibile integrazione armonica nella 'catena dell'essere'. La stessa progressione del testo non è che un *trompe-l'oeil*, dato che le regressioni, i ritorni sul già detto, i pseudo-duetti con l'eco, sono la costante di questo viaggio linguistico « high and low », « to and fro » e sempre più « down » — versione parodica corros(iv)a del

coro e della parola danzata ereditati dal teatro classico, qui ridotti a residui — ultima beffa, eppure ancora e sempre ultima speranza, dell'io senza futuro affascinato dal « forse »[24].

Così la parola, imbrigliata in rigide strutture basiche, semanticamente pluristratificate e orchestrate secondo la tecnica del « delinquent lyricism » (Kenner, p. 48) che crea un ritmo sincopato ripetitivo, fa posto alla musica, da Beckett, nel suo saggio su Proust, definita in questi termini:

> Music is the Idea itself, unaware of the world of phenomena, existing ideally outside the universe, apprehended not in Space but in Time only. (« P », p. 92)

Con la musica, lo spazio e la stessa parola-materia si dissolvono nell'unica vera dimensione in cui si realizza tragicamente l'io: il Tempo. Scrive Ernst Fischer in proposito:

> The vibration between outside and inside exists, the world inside, made of words, at the beginning was the word, at the end is the word, the torment of words, the compulsion to speak, and the music, and the silence behind words and music, the nothingness eternally giving birth to the world. (Fischer, p. 116)

Così il *play-wright* Samuel Beckett legge la legge della gravi-d-t-azione e, giocando sulla poetica del 'vuoto' e l'illusione del 'pieno', con *Rockaby* genera un altro Tutto sul Niente e, in occasione del suo 75° compleanno, s'offre un ... dondolo... pendolo... boomerang...

[24] Il testo, costituito di 922 parole (incluse le sigle indicanti i personaggi e le didascalie, ma senza considerare il titolo e le note di regia in appendice) è orchestrato su 127 lessemi, 16 dei quali ricavati dalla combinazione con affissi. Il repertorio lessico-strutturale, preso dal linguaggio quotidiano, è costituito per lo più di monosillabi, inframmezzati da alcuni bisillabi; l'unico trisillabo che si registra — ma in didascalia — è « recorded ». (*R*, p. 9).

Tornano in mente le parole di John Cage nella sua « Lecture on Nothing », a cui s'affida la conclusione di queste Ri-Flessioni su *Rockaby*:

> I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it... Our poetry now is the realisation that we possess nothing. Anything therefore is a delight (since we do not possess it and thus need not fear its loss). We need not destroy the past: it is gone; at any moment, it might reappear and seem to be and be present.
>
> Would it be a repetition? Only if we thought we owned it, but since we don't, it is free and so are we. (Cage, pp. 109-110) [25].

[25] Martin Dodsworth usa la « Lecture » di John Cage per una interessante analisi comparata con *Film* di Beckett (cf. M. Dodsworth, « *Film* and the Religion of Art », in K. Worth ed., pp. 161-182).

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI

A. *OPERE DI SAMUEL BECKETT*

Rockaby and Other Short Pieces, New York, The Grove Press, 1981 (contiene anche: *Ohio Impromptu, All Strange Away, A Piece of Monologue*).
... but the clouds ..., in *Ends and Odds*, London, Faber & Faber, 1976.
Come and Go, London, Calder & Boyars, 1967.
Company, London, John Calder, 1980.
« Dante... Bruno. Vico.. Joyce », in *Our Examination round his Factification for Incamination of Work in Progress*, London, Faber & Faber, (1929) 1972.
Eh Joe & Other Writings, London, Faber & Faber, 1967.
Endgame, London, Faber & Faber, 1958 (1979).
Film, Complete Scenario/ Illustrations/ Production Shots, London, Faber & Faber, (1969) 1972.
Footfalls, London, Faber & Faber, 1976.
Ghost Trio, in *Ends & Odds* (cit.).
Happy Days, London, Faber & Faber, 1961 (1973).
Imagination Dead Imagine, London, Calder & Boyars, (1965) 1967.
Krapp's Last Tape, London, Faber & Faber, 1959.
Molloy, London, John Calder, (1955) 1971.
Murphy, London, Picador/Calder & Boyars, (1938) 1973.
« Peintres de l'Empêchement », *Derrière le Miroir*, Paris, June, 1948, (pp. 4-7).
Play, London, Faber & Faber, (1964) 1971.
Proust and Three Dialogues - Beckett & Georges Duthuit, London, Calder & Boyars, 1965.
Waiting for Godot, London, Faber & Faber, (1956) 1971.

B. *TESTI CRITICI*

A. Alvarez, *Beckett*, London, Fontana/Collins, 1973.
A. Artaud, *Le Théâtre et Son Double* (1938), *in Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1964.
S. Avigal, « Beckett's *Play*: The Circular Line of Existence », *Modern Drama*, 1975, XVIII, i (pp. 251-258).

R. Barone, « *Play* di Samuel Beckett: *L'Illusion Comique* del XX Secolo », *Lingua e Stile*, 1982, III (pp. 247-270).
C. Bedient, « Beckett and the Drama of Gravity », *Sewanee Review*, 1970 (pp. 143-155).
P. Brook, *The Empty Space*, Harmondsworth, Penguin, (1968), 1978.
E. Fischer, « Samuel Beckett: *Play & Film* », *Mosaic* - A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas, 1969, II, ii (pp. 96-116).
G. Goddeck, *Il Linguaggio dell'Es*, Milano, Adelphi, 1969.
L. Janvier, « Reduire à la Parole », *Cahiers de la Compagnie Madelaine*, 1966, II (pp. 42-48).
H. Kenner, *Samuel Beckett/ A Critical Study*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1968.
F. Kermode, *Continuities*, London, Routledge, 1968.
J. J. Mayoux, « Beckett et l'Humour », *Cahiers de la Compagnie Madelaine*, 1966, II (pp. 33-41).
P. Murray, *The Tragic Comedian - A Study of Samuel Beckett*, Cork, The Mercier Press, 1970.
G. Nencioni, « Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato », *Strumenti Critici*, 1976, Febbr., X, i (pp. 1-56).
A. Parkin, « Monologue into Monodrama: Aspects of Samuel Beckett's Plays », *Eire-Ireland*: A Journal of Irish Studies. 1974, IX, iv (pp. 32-41).
E. Sellin, « Samuel Beckett: The Apotheosis of Impotence », *Books Abroad*, 1970, XLIV (pp. 244-250).
J. Simon, « "Rockaby" A True Work of Art », *Buffalo Evening News*, 8.4.1981.
G. Steiner, *The Death of Tragedy*, London, Faber & Faber, (1961) 1974.
R. Wilcher, « *"What's it Meant to Mean?"*: An Approach to Beckett's Theatre », *Critical Quarterly*, 1976, XVIII, ii (pp. 9-37).
K. Worth ed., *Beckett the Shape Changer, A Symposium*, London & Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975.

C. *ALTRI TESTI CITATI*

J. Cage, *Silence*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1966.
T. Hardy, *The Dynasts*, London, Macmillan, (1903) 1977.
H. Ibsen, *Peer Gynt*, traduz. a cura di A. Rho, Torino, Einaudi, 1959.
E. A. Poe, « The Pit and the Pendulum », in *Tales of Mystery and Imagination*, London, Longman, 1964.
W. B. Yeats, *Poems of...*, ed. by A. N. Jeffares, London, Macmillan, (1962) 1974.

SAMUEL BECKETT R O C K A B Y 1981 New York
The Grove Press
1982

nella *resa* italiana *

NULLA-NANNA

I rappresentazione: presso il Centro di Ricerca Teatrale di Buffalo, in cooperazione con l'Università Statale di New York, sede di Buffalo, l'8 aprile 1981.
Regista: Alan Schneider Produttore: Daniel Labeille
Attrice: Billie Whitelaw, nella parte di W e di V.

W = *Woman (Donna seduta)*
V = *Voce registrata di W*

Luce tenue su W seduta in una sedia a dondolo posta frontalmente, leggermente a sinistra, rispetto al pubblico.

Pausa lunga.

W: Ancora.

Pausa. Dondolio e voce in sincronia.

V: fin'a che
giunse il giorno
giunse alfine
fine d'un lungo giorno
in cui disse
a se stessa
chi altri
di finirla
di finirla
d'andar avanti e indietro
tutt'occhi
tutt'i fianchi
in su e in giù
in cerca d'un'altra
un'altra come lei
un'altra creatura come lei
sia pur non tutto come lei
sempre avanti e indietro
tutt'occhi
tutt'i fianchi
in su e in giù
in cerca d'un'altra
fin'a che
fine d'un lungo giorno
a se stessa
chi altri
di finirla

di finirla
d'andar avanti e indietro
tutt'occhi
tutt'i fianchi
in su e in giù
in cerca d'un'altra
un'altr'anima vivente
una sol'altr'anima vivente
andare avanti e indietro
tutt'occhi come lei
tutt'i fianchi
in su e in giù
in cerca d'un'altra
un'altra come lei
sia pur non tutto come lei
sempre avanti e indietro
fin'a che
fine d'un lungo giorno
a se stessa
chi altri
di finirla
di finirla

Simultaneamente: Eco di « di finirla », cessazione del moto del dondolo, tenue abbassamento di luce.

Pausa lunga.

W: Ancora.

Pausa. Dondolio e voce in sincronia.

V: così alfine
fine d'un lungo giorno
rientrò
rientrò alfine
dicendo a se stessa
chi altri
di finirla
di finirla
d'andar avanti e indietro
e di sedersi invece
alla finestra
cheta alla finestra
dirimpetto ad altre finestre
così alfine
fine d'un lungo giorno
andò a sedersi alfine
rientrò e si sedé
alla finestra
alzò la serranda e si sedé
cheta alla finestra
unica finestra
dirimpetto ad altre finestre
altre uniche finestre
tutt'occhi
tutt'i fianchi
in su e in giù
in cerca d'un'altra
alla finestra
un'altra come lei
sia pur non tutto come lei
un'altr'anima vivente
un'altra sol'anima vivente
alla finestra
rientrata come lei
rientrata
alfine
fine d'un lungo giorno
dicendo a se stessa
chi altri
di finirla
di finirla
d'andar avanti e indietro
e di sedersi invece
alla finestra
cheta alla finestra
unica finestra
dirimpetto ad altre finestre
altre uniche finestre
tutt'occhi
tutt'i fianchi

in su e in giù
in cerca d'un'altra
un'altra come lei
sia pur non tutto come lei
un'altr'anima vivente
un'altra sol'anima vivente

Simultaneamente: eco di: « anima vivente », cessazione del moto del dondolo, tenue abbassamento di luce.

Pausa lunga.

W: Ancora.

Pausa. Dondolio e voce in sincronia.

V: fin'a che
giunse il giorno
giunse alfine
fine d'un lungo giorno
seduta alla finestra
cheta alla finestra
unica finestra
dirimpetto ad altre finestre
altre uniche finestre
tutte serrate
nessuna serranda alzata
la sua soltanto alzata
fin'a che giunse il giorno
giunse alfine
fine d'un lungo giorno
seduta alla finestra
cheta alla finestra
tutt'occhi
tutt'i fianchi
in su e in giù
in cerca d'una serranda al-
[zata
null'altro
rinunciando anche a un volto
dietro i vetri
occhi voraci
come i suoi
di vedere
farsi vedere
no
una serranda alzata
come la sua
sia pur non tutto come la sua
una sola serranda alzata nul-
[l'altro
un'altra creatura lì
da qualche parte lì
dietro i vetri
un'altr'anima vivente
un'altra sol'anima vivente
fin'a che giunse il giorno
giunse alfine
fine d'un lungo giorno
in cui disse a se stessa
chi altri
di finirla
di finirla
di star seduta alla finestra
cheta alla finestra
unica finestra
dirimpetto ad altre finestre
altre uniche finestre
tutt'occhi
tutt'i fianchi
in su e in giù
di finirla
di finirla

Simultaneamente: Eco di « di finirla », cessazione del moto del dondolo, tenue abbassamento di luce.

Pausa lunga.

W: Ancora.

Pausa. Dondolio e voce in sincronia.

V: così alfine
fine d'un lungo giorno
andò giù
alfine andò giù
giù per la scala scoscesa
abbassò la serranda e giù
dritto giù
nella vecchia sedia a dondolo
requie materna
sedia che fu della mamma
tutti quegli anni
tutt'in nero
nero impeccabile
lì seduta a dondolare
a dondolare
fin'a che giunse per lei la fine
giunse alfine
fuor di senno si disse
uscita di senno
ma innocua
non pericolosa
morta un giorno
no
notte
morta una notte
nella sedia a dondolo
tutt'in
nero impeccabile
calato il capo
e il dondolo a dondolare
a dondolare senza fine
così alfine
fine d'un lungo giorno
andò giù
alfine andò giù
giù per la scala scoscesa
abbassò la serranda e giù
dritto giù
nella vecchia sedia a dondolo
tra le sue braccia alfine
e dondolò
dondolò
ad occhi chiusi
chiudendo gli occhi
lei per tanto tempo tutt'occhi
occhi voraci
tutt'i fianchi
in su e in giù
sempre avanti e indietro
alla finestra
per vedere
farsi vedere
fin'a che alla fine
fine d'un lungo giorno
a se stessa
chi altri
di finirla
abbassò la serranda e la finì
ora d'andar giù
giù per la scala scoscesa
ora d'andar dritto giù
era la sua altra
la sua altr'anima vivente
così alfine
fine d'un lungo giorno
andò giù
giù per la scala scoscesa
abbassò la serranda e giù
dritto giù
nella vecchia sedia a dondolo
e dondolò
dondolò
dicendo a se stessa
no
ora basta
la sedia a dondolo
tra le sue braccia alfine
dicendo alla sedia a dondolo
d'annientarla a suon di dondolo

serrarle gli occhi per sempre
fottere la vita
serrarle gli occhi per sempre
annientarla a suon di don-
[dolo
annientarla a suon di don-
[dolo.

Simultaneamente: eco di « annientarla a suon di dondolo », cessazione del moto del dondolo, lenta chiusura in dissolvenza della erogazione luminosa.

NOTE

LUCE

Attenuata, puntata sulla sedia. Resto del palcoscenico al buio. Faro di luce attenuata puntato fino alla fine sul volto; intensità luminosa costante, non condizionata dalle attenuazioni che si registrano, in successione, nell'altra fonte di luce.
Ampiezza del raggio luminoso: quanto basta per includere la sezione interna del moto oscillatorio oppure concentrata sul volto nel punto di stasi, al centro dell'asse d'oscillazione. Per il resto del tempo d'enunciazione (oscillazione) il volto attraversa e scompare oltre il raggio luminoso alternativamente.
Illuminazione tenue di apertura: primo faro puntato solo sul volto. Pausa lunga, indi secondo faro puntato sulla sedia.
Dissolvenza luminosa di chiusura: prima la luce puntata sulla sedia. Pausa lunga, mentre rimane acceso il faro puntato sul volto soltanto. Lento piegamento in giù del capo fino al punto di stasi. Indi dissolvenza della luce puntata sul volto.

W

Stato di vecchiaia prematura. Capelli grigi scarmigliati. Occhi enormi in un volto bianco inespressivo. Mani bianche strette attorno alle estremità dei braccioli della sedia a dondolo.

OCCHI

Ora chiusi, ora spalancati senza batter ciglio in uno sguardo fisso. In proporzione quasi uguale nella sezione 1, sempre più chiusi in 2 e 3, chiusi per una buona metà (la seconda) di 4.

COSTUME

Abito da sera in pizzo nero, con collo alto. Maniche lunghe. Lustrini neri scintillanti nel moto a dondolo. Frivolo copricapo non intonato con l'abbigliamento, appuntato tra i capelli di sghimbescio, con guarnizioni eccentriche che riflettono la luce nel moto oscillatorio.

ATTEGGIAMENTO

Completamente rigido fino allo spegnimento della luce puntata sulla sedia. Poi, nella luce del faro puntato sul volto, lenta inclinazione del capo.

SEDIA

Legno pallido ben lucidato, sì da brillare nel moto oscillatorio.

Poggiapiedi. Spalliera verticale. Braccioli torniti curvati verso l'interno a mo' di abbraccio.

MOTO DEL DONDOLO

Lieve. Lento. Controllato meccanicamente, senza intervento di W.

VOCE

Parti in corsivo recitate simultaneamente da W e V, in tono sempre più fievole.
L'« Ancora » di W sempre più spento. Verso la fine della sezione 4 — all'incirca da « dicendo a se stessa » in giù — voce sempre più fioca.

ndt:* Nella versione italiana si è preferito conservare l'iniziale W (= *Woman in chair*), anziché adottare D (di *D*onna), con la quale ultima si sarebbero persi alcuni giochi di polisemia legati alla scelta dell'iniziale W (W = V + V, W =/dʌbl ju:/ omofono di « doppio tu », « tu (mio/suo) doppio », come già nella commedia *Play*).
Il « More » (= « più, di più ») di W è stato reso in italiano con « Ancora », nel quale si perde l'associazione sonora col termine francese « Mort », ma si recupera, assieme alla nozione di quantità, quella di durata; la dimensione della speranza disperata contenuta nel « More » inglese è comunque recuperabile nel termine italiano « Ancora » a livello visivo, la cui resa, a livello fonico, è duplice: « ancòra » e « àncora ».
La natura stessa dell'italiano, rispetto all'inglese di radice anglosassone del testo originale, condiziona il rendimento, quindi l'effetto drammatico, della stringa di suoni brevi, per la quasi totalità monosillabici, di cui il testo è costituito: l'uso dell'elisione e della sincope nella versione italiana va visto come un segno della *resa* in tal senso rispetto al testo originale inglese. (*r. b.*)

ON BANQUO'S GHOST

by
Michael Burgoyne

The presence of the ghost of Banquo in Act III scene iv of *Macbeth* has long been the subject of controversy. In the theatre it has been omitted for reasons of stage management and changing taste, as in the 1794 production of John Philip Kemble [1], or because of a producer's decision to reduce all the supernatural element and to emphasize instead psychological realism as the motivating source [2]. The debate in critical circles has usually centred around the reasons advanced by Bradley in his famous note [3] for considering it as a hallucination. Kenneth Muir, for example, writing in 1979 [4], presents some of these familiar arguments in support of his perhaps surprisingly dogmatic assertion that the ghost should not be presented on stage:

---

[1] The reviewer for *The London Packet* (April 21-23, 1794) was grateful because « the ghost of Banquo (like a man turned out of a meal sack) no longer offends the eye » (cf. J. Donohue, « Kemble's Production of *Macbeth* 1794 », in *Theatre Notebook*, vol. XXI (no. 2), 1966-67, p. 69.

[2] As for example in the Komisarjevsky modern dress version at Stratford in 1933, where the witches were old hags plundering the battlefield and the prophecies were presented through the medium of palmistry. Macbeth in the banquet scene was frightened by his own shadow (cf. D. Bartholomeusz, *Macbeth and the Players*, Cambridge, C.U.P., 1969, p. 243).

[3] A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, London, Macmillan, 1904, note FF ('The ghost of Banquo'), pp. 425-6.

[4] K. Muir, *Shakespeare's Tragic Sequence*, Liverpool, U.P., 1979, p. 149.

The double appearance of Banquo's ghost, first as a blood-stained corpse and then apparently as a skeleton with marrowless bones, is clearly the result of hallucination as it is seen by Macbeth alone. (Although when Simon Forman saw a performance of the play in 1610 the Ghost entered and sat in Macbeth's place, and although the Folio stage-direction confirms this, it would be more effective for the Ghost not to appear in this scene.) As Lady Macbeth says, the hallucination is called up by his guilty fear:

> This is the very painting of your fear:
> This is the air-drawn dagger, which, you said,
> Led you to Duncan. (III.iv.61-63)

As well as betraying a rather mischievously assumed literal-mindedness over the physical appearance of the figure — Macbeth is asserting, not describing, these facts[5] — there are three questions raised by Muir's contention which need answering, namely, should the figure appear on stage or not; what is the nature of Macbeth's experience, ghost or hallucination; and finally, if the figure *is* a ghost, what is the function of Lady Macbeth's comparison?

One has to accept, I think, that if the figure of Banquo does not appear on stage then the audience has no alternative but to consider Macbeth's behaviour as the result of a hallucination, and from this point of view Muir's assertion is self-fulfilling in the sense that if his advice is followed, all alternative interpretations will be precluded. In using terminology such as 'ghost' and 'hallucination' — taking 'ghost' to mean an objective phenomenon which, therefore cannot be interpreted as 'hallucination'[6] — what seems to be the central issue is whether or not the figure of Banquo exists outside of Macbeth's mind. Unfortunately the converse of Muir's argument (i.e. that if the figure appears it must be a ghost) has not been accepted *per se*

[5] The relevant speeches are III.iv.49-50 ('never shake/ Thy gory locks at me.') and 92-95:

> Avaunt! and quit my sight! let the earth hide thee!
> Thy bones are marrowless, thy blood is cold; etc.

[6] This is not to say that one cannot hallucinate a ghost, as Muir suggests, but that in this case the experience is one of hallucination and is not what is meant by 'seeing a ghost'.

as true. Bradley for example, when discussing the possibility that it might be a hallucination, never seems to doubt that the figure of Banquo should appear on stage. On the other hand, Stoll, in his discussion of Bradley[7], uses the stage presence of the figure as a central point in his argument against the hallucination view. The position is further complicated by the hypothesis advanced by Curry[8], that the ghost may not be 'real' but an illusion created by the witches.

These various opinions will be considered later, for the present it would appear that any argument in support of the idea that the figure is a ghost (i.e. exists objectively) must start by trying to demonstrate that its stage presence is an incontrovertible necessity, then at least the area of debate has been narrowed to that of interpretation of the figure, and its absence as a possible alternative has been discounted.

Such attempts usually centre, as Muir points out, on the Forman account and the Folio stage directions. As their only virtue as evidence is their closeness to the original production, in both the theatrical and textual senses, it is clear that what we are dealing with here, thinly disguised, is the fraught question of authorial intention. If it can be shown that Shakespeare intended the figure of Banquo to be on stage, its presence is no longer an area open to interpretation, it becomes a signified, known fact within the play. Naturally, the exact nature of the figure and the dramatic repercussions of its appearance remain open for discussion and for a variety of dramatic renderings.

Now I am fully aware that authorial interpretation is not *per se* authoritative, and that the decision whether to put the actor on the stage or not will always be in the hands of the director, but if it can be shown that the physical presence is demanded by the text, then in making such

[7] E.E. Stoll, *Shakespeare Studies*, New York, Ungar, 1942, Chap. 5.
[8] W.C. Curry, *Shakespeare's Philosophical Patterns*, Baton, Rouge, Louisiana State U.P., 1937.

a decision, the director assumes a new responsibility, as Serpieri points out, and it is a responsibility which is surely beyond the brief of the critic:

> Il regista può-deve transcodificare, e lo fa secondo i codici della sua epoca e della sua poetica teatrale, ma non può falsare la correlazione segnica testuale se non a condizione di farsi a sua volta Autore... [9]

It is to the text then that we must turn for evidence that is going to be at all conclusive. Serpieri, following Styan, argues most convincingly that when an author writes for the theatre, the *mise en scène* which he imagines as he is writing becomes imprinted in his text through the deictics he uses [10]. These orientational features of language are especially important in the theatre because of their close reference to the situation of utterance. In this, the language of the play-text is closer to real life — Serpieri argues — than is the narrative novel for example, because of the constant need to define context in the absence of an explanatory narratorial voice. It is the characters on stage who give us, the audience, the information essential for the interpretation of the action and, in reverse, we judge what they say according to how we assess it in relation to the action.

Lady Macbeth's welcome to Duncan in I.vi. is hypocritical because of what we have just heard her say. The elements of parody in the opening of the banquet scene, pointed out by Wilson Knight [11], are created by the incon-

[9] A. Serpieri, 'Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale', in AA.VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978, p. 19. My translation reads: « The director can, indeed must, transcodify, and he does so following the codes of his time and his own theatrical poetics; but he may not alter the interdependency of the signs in the text unless he is prepared to become, in his turn, author ».

[10] *Id.*, p. 14.

[11] G. Wilson Knight, *The Imperial Theme*, London, O.U.P., 1931, chapter V.

gruity of those sentiments in the mouths of the Macbeths, whose precedent actions have negated exactly those concepts of trust, unity etc. Theatrical language has above all the capability of creating its own pragmatic context.

The deictic features of language as defined by Bloomfield [12] are in particular the first and second person pronouns together with the anaphoric articles and demonstratives. As the dialogue in a play-text takes place entirely between first person interlocutors, these deictic elements are essential in the clarification of the relationship between the first person speaker and his present situation, placing his speech in context of time, place and reference to other actors on the stage.

There is a wide degree of critical agreement on the fact that the dagger is a hallucination, although opinions differ as to whether it is entirely a creation of the 'heat-oppressed brain' of Macbeth or whether it is in some way conjured up by the witches. This particular difference need not occupy us here, what is important for this argument is the fact that its presentation in the theatre as a hallucination, that is to say that no actual dagger appears, is widespread and that it causes no problems of understanding for the audience. Given the presence of this previous hallucination in the play, when the object of the hallucination is not presented on stage, we are in a position to compare the contentious moments in the banquet scene with a 'control' hallucination — the language of the dagger soliloquy. An analysis of the deictics used should show either similarities between the two scenes, which would argue for another hallucination and the absence of the figure of Banquo, or it might reveal important differences which would constitute evidence that a physical presence is necessary. If such evidence is found, it would be no exaggeration to say, following Serpieri's argument, that the physical

[12] L. Bloomfield, *Language*, London, Allen and Unwin, 1933, chapter 15. Cf. also J. Culler, *Structuralist Poetics*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, chapter 8. Serpieri cites Jakobson and Beneviste as his sources.

presence of Banquo was Shakespeare's intention when he wrote the scene.

An analysis of the two scenes does in fact show a radical difference between them. Wilson, quoted by Cunningham in his edition, makes the general point:

> What would the audience have understood to be happening without other direction to their thoughts than the terrified Macbeth's bewildered words? He never mentions Banquo's name [13].

Let us examine in greater detail. The dagger soliloquy starts [14]:

> Is *this* a dagger, which I see before me,
> The handle toward my hand? Come let me clutch *thee*:
> (II.i.33-4)

The first 'this' can be compared with the first speech of Macbeth's reaction on seeing ... whatever it is he sees:

> Which of you has done *this*? (III.iv.48)

Whereas in the dagger speech the class-meaning of the definite determiner 'this' is immediately made clear by mention of the dagger, in the other case there is no accompanying linguistic form to identify the reference. The situational features which would usually determine the reference in the absence of a spoken nomination will also be missing if the figure of Banquo is not physically present on the stage. The audience at this point might well echo Lennox's bemused:

> « What, my good lord? » (III.iv.48)

Incidentally, Muir in the Arden edition footnotes this speech of Macbeth's as referring to the killing of Banquo.

[13] *Macbeth*, The Arden Edition, ed. by H. Cunningham, London, Methuen, 1912, cf. introduction, page xliv.

[14] All quotations are taken from the Arden edition of *Macbeth* ed. Kenneth Muir, 1980 reprint.

Hunter [15] gives this interpretation as a choice but also offers 'filled up the seat', which is surely the more probable. The former meaning is perhaps suggested by the following line of Macbeth's, which obviously refers to the killing of Banquo:

> *Thou* canst not say I did *it*: ... (III.iv.49)

But there is no reason why 'this' and 'it' should refer to the same subject. They have different addressees, 'you' and 'thou', and so the situational references are also different. It is the distinction between the two which indicates Macbeth's growing realization of what he is seeing. His first reaction is to suspect that he has been found out, since either the lords cannot see anything or they are deliberately deceiving him, and it is the latter which occurs to him first. He reacts spontaneously, and the dramatic growth in tension that accompanies the exchange with Rosse and Lennox is built on the expected contrast between his festive air and the sudden change which the audience anticipates will come once he sees the figure, a climax which is lost, of course, if the figure doesn't appear. For Macbeth at this point to 'double-think' to the extent that Muir's note would require seems to me unlikely — that is, knowing that he was responsible for the death of Banquo and assuming that the assembled lords if they hadn't actually arranged the trick, could at least see what he could see, he decides to feign ignorance of Banquo's death and to bluff by attacking one of the company. The simpler explanation is surely the more likely, his reaction is that of a guilty man who thinks he has been exposed.

To return to the comparison of the two scenes, and in particular to the use of the second person pronoun. The thee/thou substitution is made in situations where there is a speaker and an addressee. In the dramatic context they need no antecedent nomination of the replaced form

[15] *Macbeth*, New Penguin Shakespeare, ed. by G.K. Hunter, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 165.

when the addressee is present. When it is not, as in the dagger speech, the replaced form has to be nominated for the speech to make sense. Not only is it nominated — 'Is *this* a *dagger*...' as we have seen — but each use of the pronoun form is related to a repetition in one way or another of the original nomination, so as to avoid any possible ambiguity and misunderstanding:

> Art thou not, fatal vision, sensible
> To feeling, as to sight? or art thou but
> A dagger of the mind ... (II.i.36-38)

The juxtaposition 'thou/fatal vision' and 'thou/dagger of the mind' keeps the absent addressee firmly in our minds as the subject of the pronouns. Similarly, 'I see thee yet/as this which now I draw'; 'I see thee still/blade, and dudgeon'. Any possible confusion, which might have arisen from the physical absence of the addressee, is avoided by the repeated nomination of the replaced form.

This is not the case in the relevant speeches from the banquet scene, where the pronouns used by Macbeth have no such reinforcement:

> Thou canst not say, I did it: never shake
> Thy gory locks at me (III.iv.49-50)
> . . .
> If thou canst nod, speak too. (69)
> . . .
> Avaunt! and quit my sight! let the earth hide thee!
> Thy bones are marrowless, thy blood is cold;
> Thou hast no speculation in those eyes,
> Which thou dost glare with. (92-95)
> . . .
> Approach thou like the rugged Russian bear,
> The arm'd rhinoceros, or th'Hyrcan tiger;
> Take any shape but that, and my firm nerves
> Shall never tremble: or be alive again,
> And dare me to the desert with thy sword; (99-103)

The pronouns here are independent, and, like the derived possessive adjectives, they are used when the replaced

form is either the speaker (first person) or the addressee (second person). If the replaced form is an abstract or invisible entity which is being addressed, then it must be identified if the pronouns are to be assigned correctly, which was what happened in the dagger speech as we have seen. From the linguistic point of view there must be an addressee present for Macbeth's remarks to make sense.

This is not to deny that, in the absence of a figure, an attentive member of the audience would have undoubtedly understood that Macbeth is addressing a man (him), newly murdered (let the earth hide thee etc.), who had been a warrior (thy sword). From the context — the news of Banquo's death is the most recent plot development; the apparition comes as if called upon the mention of Banquo's name; the specific verbal echo, in line eighty, of the murderer's words — the audience in their advantaged position of greater knowledge may well be able to guess that Banquo is somehow the cause of Macbeth's perturbation. However, if the producer decides not to use the actor at this point, the emphasis of the scene is changed and the suspense becomes focussed around the exact nature of Macbeth's experience rather than its possible and dangerous consequences, at the moment when these outward facing concerns are beginning to assume a new importance.

Given the care with which Shakespeare presented the dagger, the skill with which he ensured that we never lost track of the object and nature of the addressee, if he had intended that Banquo should not appear either, then I suggest that Macbeth's reaction would have been internalized to a far greater extent; as are his musings afterwards for example ('Blood hath been shed...' etc. lines 74-81); and that his insistence on the objective reality of 'such sights', in contrast to his questioning of the dagger, would have been dramatically unnecessary. The scene, in other words, would have been different. It might be argued that the stage audience in the banquet scene prevents Macbeth from nominating Banquo directly, but in view of his otherwise apparently total loss of self control, I don't find this a particularly convincing point. Banquo is not named directly

because there is no need, the readily identifiable actor is standing there, and his presence is imprinted and implicit in the language used throughout the scene.

As I indicated at the beginning, the physical presence of Banquo on stage has not been enough by itself to settle the question of whether he is a ghost or a hallucination. Once it is conceded, however, Muir's point that it is only Macbeth who sees the figure is no longer valid. As Stoll points out when discussing the same issue as raised by Bradley in his note number six, the figure is also seen by the audience, and this, for Stoll, is the conclusive argument against hallucination as an explanation:

> For it appears to the person in question *and the audience.* [Stoll's italics] The last circumstance is, I think, the crucial test of the objectivity of any Elizabethan ghost.
>
> Whatever, under the load of outworn tradition, may be the occasional practice nowadays, then the audience was never made prey to an illusion [16].

The arguments that Stoll puts forward in his detailed discussion of Bradley's notes seem to have been widely accepted as constituting an authoritative refutation of the hallucination view. Curry, for example, in *Shakespeare's Philosophical Patterns* [17] considers them 'unanswerable' even if he then defines the ghost as 'an infernal illusion created out of air by demonic forces', pointing out that:

> In Shakespeare's time all parties (except realists) seem to be convinced that in the great majority of instances ghost appearances are in reality illusions created by good or bad angels [18].

The seeming contradiction here, present in the use of 'illusion' is explained by the different way in which each critic

[16] E. E. Stoll, *op. cit.*, p. 213.
[17] W. C. Curry, *op. cit.*, p. 85.
[18] Curry points to the third appearance of the ghost in the cavern scene in support of his argument that it is created by the witches, or better, by the agents they serve.

uses the word. For Curry, the ghost is an illusion in the sense that Protestant theology does not admit the existence of 'real' ghosts, i.e. souls of the dead, not having an equivalent of the Catholic Purgatory. When Stoll speaks of the ghost not being an illusion he is referring to the dramatic context in which the ghost has been objectified by its stage presence. Although incorporeal and although very probably an illusion, in Curry's sense, from the audience's point of view the ghost has an objective existence that the dagger for example never had. Following Stoll's argument, however the ghost is created, once it is perceived by the audience, it cannot then be interpreted as the subjective hallucination of one of the characters [19].

The assertion that Macbeth alone sees the ghost is in terms of the theatre not true, but even accepting Muir's point, that is that no-one else in the on-stage audience sees it, there is as Bradley saw, little weight in the argument as a support for the hallucination view. First, because such an occurrence would be entirely consistent with Elizabethan demonology. Stoll cites Reginald Scot, Brand and Lavater who are unanimous on the point that, in Scot's words:

> Also they never appeare to the whole multitude, seldome to a few, and most commonlie to one alone. Also they may be seene of some, and of other in that presence not seene at all [20].

Scot naturally does not assent to this view but in describing it for the purposes of his polemic, he testifies to its pervasiveness. That a person could see a ghost when those around him could not seems to have been a firmly established popular belief. The fact that Macbeth alone sees the ghost of Banquo is not therefore sufficient reason by itself for asserting that he is hallucinating.

[19] I would thus qualify his use of the term 'illusion'. The audience can be made prey to an illusion, but only in as much as the actors are also victims — the first scene of *The Tempest* is an example.
[20] E. E. Stoll, *op. cit.*, p. 212. The quotation is from Reginald Scot, *Discoverie of Witchcraft*, Nicholson's reprint, 1886, p. 449.

Secondly, to make the ghost visible to one person only in a crowd is, as Mack, Styan and others have pointed out, an extremely effective dramatic technique. Lessing makes the point very well in his review of Voltaire's *Semiramis*, he is referring to *Hamlet* but his remarks are just as appropriate for *Macbeth*:

> If Voltaire had paid any attention to the gestures of acting he would have seen... how unsuitable it is to make a ghost appear before a large group of people. When the actors see the ghost they must express fear and horror, and each has to show this in a different way if the scene is not to have the frosty symmetry of ballet... Even if they are trained to do this most effectively, just think how this multiple expression of the same emotion must divide our attention and divert it from the principle characters... In Shakespeare, Hamlet is the only one with whom the ghost has dealings. In the scene with his mother, the ghost is neither seen nor heard by her. So all our attention is directed to Hamlet, and the more signs of a mind in dread and terror we discern in him, the more ready we are to accept the phenomenon which causes this agitation... the ghost affects us more through Hamlet than through itself. The impression it makes on Hamlet is transferred to us, and the effect is too strong for us to doubt its extraordinary cause [21].

As well as describing accurately the dangers involved in the stage presentation of ghosts, Lessing also touches upon another important point — the ability of the dramatist to create what Styan calls 'the make-believe of a theatrical situation' [22]. Whatever the prevailing mode of thought with reference to belief in ghosts, if — and this is a crucial condition — if the dramatist has the power to create a context in which the rational disbelief of the audience is overcome by an imaginative understanding of the action, then the presence of a ghost on stage need cause no embarrassment. When it does, as Gordon Craig points out, it is often the fault of the production:

[21] This quotation comes from a translation by Idris Parry of sections 10-12 of the *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69) which appeared in *PN Review* 23, (vol. 8 no 3), 1981, pp. 14-16.

[22] J. L. Styan, *Drama, Stage and Audience*, Cambridge, C.U.P., 1975, p. 3.

> For what is it makes the ghosts of Shakespeare which are so significant and impressive when we read the plays, appear so weak and unconvincing on the stage? It is because in the latter case the tap is turned on suddenly, the right atmosphere has not been prepared [23].

Certainly in *Macbeth* the atmosphere has been created from the first scene onwards and to rationalize the ghost, to see it as only a projection of Macbeth's internal feelings of guilt is to limit considerably the interpretations of the scene. It is to exclude the active influence of all those supernatural powers whose ambiguities and influence Shakespeare has been so careful to construct.

Whether or not the figure appears and how it is interpreted is also going to have a decisive influence on how the audience apprehends the changing relationship between the two principal characters. If it does appear, and is a ghost, as I have argued, what exactly is the function of Lady Macbeth's reminder of Macbeth's previous hallucination? To understand what is happening here, it is necessary to examine what we already know about Lady Macbeth at this point in the play.

The lack of imagination or narrow rationalism of Lady Macbeth has often been the occasion for critical comment. Once she has voluntarily submitted to the demonic powers in I.v., for the course of that night, as Wilson Knight says, 'the scope and sweep of her evil passion is a thing tremendous, irresistible, ultimate' [24]. It is this passion which, paradoxically perhaps, is described as rationalism, because it is made manifest through the will. It is so overwhelming that it operates to the exclusion of what would usually be called the normal range of emotional responses. The absence of guilt and the inversion or perversion of moral terminology are all the products of the demonically re-enforced will

[23] E. G. Craig, *On the Art of the Theatre*, London, Mercury Books, 1911, p. 267.

[24] G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, London, Methuen, 1957, p. 153.

to eliminate any humane sentiments which might interfere with the obtaining of the crown. The contrast that arises between her determination and Macbeth's indecision is familiar.

For Macbeth she is indeed irresistible, but for the murder of Duncan to be dramatically credible, the audience also has to feel this power and to accept her persuasion on a level analogous with that of Macbeth. The fact that we do so in the theatre is, I think, beyond doubt, despite the objections of Bridges and Stoll based on the grounds of psychological realism. The discrepancy between the man and the deed which Bridges sees is, as Muir argues in his Arden edition[25], simply not felt by the theatre audience. It is not felt because the persuasion of Macbeth by Lady Macbeth is used as a way of transferring the weightier part of the moral guilt onto her shoulders. It is a dramatic device for ensuring that the central and most important character can commit a repulsive deed without immediately sacrificing the imaginative sympathy of the audience. As Robert Heilman says, Shakespeare successfully creates in us:

> ... (an) act of moral imagination... far greater... than that called for by the germinal misdeeds of Lear or the murder by Othello... we become Macbeth, or at least assent to complicity with him, instead of shifting to that simple hostility evoked by the melodramatic treatment of crime. We accept ourselves as murderers, so to speak, because we also feel the strength of our resistance to murder...[26]

The struggle between Macbeth and his wife before the murder of Duncan is a necessary part of the theatrical mechanism whereby Shakespeare creates this complicity, together with for example, the murder taking place off stage. It allows Macbeth to retain his representative value, however ambiguous the sympathy, and not to descend to the level of villain pure and simple.

[25] K. Muir, *op. cit.*, p. xlvii.

[26] R. B. Heilman, 'The Criminal as Tragic Hero: Dramatic Methods', in *Shakespeare Survey*, vol. 19 (1966), p. 14.

Once this has been achieved, the role of Lady Macbeth declines in importance. Lewis Campbell might say that 'Lady Macbeth's criminality is exhausted in the one great act'[27] but it would perhaps be more correct to say that her major dramatic function has been fulfilled. Her influence is an essential part of Macbeth's first great leap into crime, but as Campbell says, quoting Jowett, the nature of his moral guilt does not worsen with the other murders:

> ... by a single act of crime an inroad is made into the whole moral condition which is not increased by its repetition[28].

The moral point is not completely transferable into artistic terms, where repetition serves the quite specific function of increasing the magnitude of Macbeth's criminality and hence his isolation, but certainly it is the murder of Duncan which is the most problematic dramatic moment. Once Macbeth is safely, from the dramatist's point of view, committed to following the consequences of his deed, Shakespeare is faced with a most interesting artistic problem — how to 'fade-out' a character who, for the first two acts has exerted a decisive influence on the action of the play and whose dramatic stature at that point is almost equivalent to that of the protagonist. Yet this must be done in order for the action to concentrate around Macbeth. Obviously it cannot be done abruptly otherwise her credibility would be destroyed in retrospect, and this would be disastrous to the coherence of the play. Before Lady Macbeth is dispensed with as a dramatic force, the fascinating and irresistible power with which she induced Macbeth into committing his first and most important crime, and us into accepting it, must be demonstrated to be at an end.

In the scenes leading up to the banquet scene, she is already passing into the background. Her power over events

[27] L. Campbell, *Tragic Drama in Aeschylus, Sophocles and Shakespeare*, New York, Russell & Russell, 1904, p. 226.

[28] *Id.*, p. 228. The quotation is from Jowett's *Essay on Conversion* in his edition of St Paul.

is shown to be loosening by the placing of the scene between Macbeth and the murderers before that in which he discusses Banquo and the threat he poses with her [29]. Whatever the arguments about the extent of her complicity, it is clear that she does not know what Macbeth's exact intentions are:

> Be innocent of the knowledge, dearest chuck,
> Till thou applaud the deed. (III.ii.45-46)

We arrive at the banquet scene then, with her stature already beginning to diminish in proportion to her exclusion from the main source of action. This is the last scene in which we see the Macbeths together, and the last scene for more than an act in which any mention at all is made of Lady Macbeth, a silence only broken by the complete collapse of her final appearance, the sleep-walking scene. It is here then, before she is removed as an effective agent in the forwarding of the action, that her once dominant power must be shown to be broken.

The scene is the second climactic point in the play in which Lady Macbeth has to cope with behaviour on the part of her husband that she doesn't understand, and it is linked by specific internal reference with the first such moment, Act II scenes 1 & 2 [30], the murder of Duncan:

> This is the very painting of your fear:
> This is the air-drawn dagger, which, you said,
> Led you to Duncan. O! these flaws and starts
> (Imposters to true fear), would well become
> A woman's story at a winter's fire,
> Authoris'd by her grandam. Shame itself!
> Why do you make such faces? When all's done,
> You look but on a stool. (III.iv.60-67)

[29] Her fainting in II.iii. if played realistically can be seen as the beginning of her weakening. When Helen Faucit restored the faint in 1866, she presented it as genuine (Cf. D. Bartholomeusz, *op. cit.*, p. 175).

[30] In the theatre they are usually played as one continuous scene, the suspense demands it.

However, it is not only by reference to the dagger that this speech is linked with the murder scene, there is a verbal echo as well, coming from Lady Macbeth's attempt to persuade Macbeth to return and replace the incriminating daggers:

> . . . the sleeping and the dead
> Are but as pictures; 'tis the eye of childhood
> That fears a painted devil. (II.ii.52-54)

What we see in III.iv. is the temporary return of the Lady Macbeth of the second act, and she is revealed in her use of language, her imagery and her reasoning. In this second great crisis she has recourse to the same taunts and encouragements as she used formerly to control Macbeth. But circumstances are different, it is true that she succeeds in breaking up the banquet when she realizes that in his agitation and reverie Macbeth might betray them, but her success is only a victory of form [31]. The immediate disaster has been avoided and Macbeth has recovered, but as Hunter says, 'the recovery has been in terms that establish his psychological power over himself ... her success excludes herself from the recovery as Macbeth no longer needs her'. She has used again 'the supreme taunt of effeminacy' [32] ('Are you a man?' ... 'the eye of childhood' etc.) and she has tried to impose the same rationality which saw them through the crisis of the murder scene.

But whereas during the second act, Macbeth was overwhelmed by her, despite his deepest misgivings, and whereas then she was authoritative and credible, if horrific, when she described the dead as pictures and fear as painted, here she is not. We did not see the body of Duncan, it

[31] Even so, it is only partial as her intention at the beginning is to calm Macbeth and let the banquet continue. Incidentally, it is clear that the appearance of the ghost actually forwards the action of the play. Upon this basis it should be considered as 'supernatural' rather than as the result of 'abnormal conditions of the mind' according to Bradley's definitions (*op. cit.*, p. 8).

[32] G. H. Hunter, *op. cit.*, p. 20.

was painted for us by their words, neither did we see the dagger nor hear the voice, they were presented as hallucinations, and so, although her much remarked upon want of imagination blinded her to this aspect of Macbeth's experience, she carried the action forward because, as Styan says, '(she) is all impatience — looking for practical action like the spectator himself.'[33]

In the banquet scene, however, the object of Macbeth's fear is no longer present in his imagination — the ghost is present on stage and we the audience see it. Our attention at this point is fixed upon Macbeth and the ghost, the shared knowledge of what is causing his panic binds us to him to the exclusion of the rest of the on-stage audience, including Lady Macbeth. Macbeth's words this time are corroborated by what we see — 'good theatre' in Styan's definition:

> In good theatre words support the eye, eye re-enforces ear. The spectator gives attention, gains conviction, and is ready to contribute. An involved audience stores up a surpressed energy, the process of involving an audience being a way of generating strength[34].

Lady Macbeth was formerly part of the generative cause of this strength, when her words had their practicality uncontradicted by the action presented on stage, but on this occasion she is completely outside it. The same rationality with which she coaxed, bullied and sustained Macbeth is exposed as false by the visual contradiction of what she is saying, by the presence that is of the ghost. Quite simply, she cannot explain away this, and both we and Macbeth have demonstrated extrinsically in this moment what we have known implicitly all along, that her support has been based on a very imperfect understanding of those powers she was letting loose, and that the 'real world of

[33] J.L. Styan, *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge, C.U.P., 1967, p. 163.

[34] J.L. Styan, *Drama, Stage and Audience*, cit., p. 59.

Macbeth's bloodshed and murder cannot be repressed.'[35] Shakespeare achieves his object of banishing Lady Macbeth as a dramatic force without having to make any radical changes in her character. In the end she is betrayed by her very consistency.

None of this would happen, of course, if the ghost did not appear on stage. If Macbeth is presented as hallucinating, then Lady Macbeth retains the authority of her interpretation of events, even if she is defeated in the sense that she loses control over Macbeth. In fact, accusations of inconsistency at this point are often the result of critical undervaluation of the importance of the ghost. G.B. Harrison for example, who links the ghost with the dagger as products of Macbeth's imagination, sees Lady Macbeth as impatient and angry, dominating the scene until the line, 'What is the night?' when all changes:

> Henceforth he needs neither prompting nor assistance, and he sees no more ghosts. With this change, his wife quite as abruptly fades into insignificance. We may regard this change according to mood as subtle psychology or another instance of inconsistency[36].

It will only seem abrupt if Lady Macbeth's evaluation of the ghost and her dominance of the scene are taken at face value. In that case the scene's coda, the moments the couple spend alone on stage together after the departure of the guests, has to carry the full representation of her diminution.

John Russell Brown's excellent analysis of the final lines of this scene displays the various ways in which the changing relationship between the couple can be expressed, and he is undoubtedly right when he says that 'Shakespeare has so arranged the following duologue that the physical relationships of the two figures is maintained as a central part

[35] G.K. Hunter, *op. cit.*, p. 19.

[36] G.B. Harrison, *Shakespeare's Tragedies*, London, Routledge & Kegan Paul, 1951, p. 199.

of the drama.'[37] It is through the physical isolation of the figures on stage that their equivalent mental state is expressed, but surely, as Granville-Barker also argues [38], this is the final demonstration of how far she has declined, not the beginning as Harrison seems to maintain. To approach the scene as the effective beginning of Lady Macbeth's deterioration is to refer to a process which must therefore take place for the most part off-stage, despite the fact that in the theatre, what is not represented or at least reported, is not perceived as action.

Indeed, attempts to explain the swiftness of Lady Macbeth's collapse have sometimes resulted in what can only be called absurdities of critical method. D. J. Palmer, reviewing the 1978 production of *Macbeth* at the National Theatre, quotes Francis King who postulates:

> ... a crucial scene which Shakespeare never wrote (sic) in which Macbeth recovers his nerve and Lady Macbeth wholly loses hers [39].

Such imaginings are in fact redundant, which is perhaps one of the kindest things one could say about them. They are redundant because the important change in tempo and mood at the end of the scene already expresses the reversal which King would like to have made explicit. This is rendered possible by the devaluation of Lady Macbeth's authority which we have witnessed in the first part of the scene, a devaluation brought about by exactly that theatrical effect so often sacrificed in the name of realism — the appearance of the ghost. The purpose of that crucial speech by Lady Macbeth is not to point out the similarity between this experience and Macbeth's other hallucinations but, quite the reverse, to demonstrate that what is happening to Mac-

[37] J. Russell Brown, *Shakespeare's Dramatic Style*, London, Heinemann, 1970, p. 173.

[38] H. Granville Barker, *Prefaces to Shakespeare*, London, Batsford, 1924, vol. 6.

[39] D.J. Palmer, « *Macbeth* at the National Theatre 1978 », in *Critical Quarterly*, vol. 20 (1978), p. 73.

beth has outstripped all her definitions, and that his progress from now on must be made alone.

As I have said, the difficulties that have been found in reconciling this undoubted defeat of Lady Macbeth with the spectacle of her revived authority have been found largely by those critics who have in one way or another tried to deny the objective existence of the ghost. This is not to detract from the value of those explanations of Lady Macbeth's decline which are based on psychological realism, rather it is to suggest the method whereby Shakespeare renders the process acceptable in such a short space of theatrical time.

In addition, I am not, I hasten to add, suggesting that this is the only function of the ghost, but it seems to me that up until now it is a level of the scene which has been neglected. The ghost has often been considered as a dispensable part of the play, for reasons, as I said in the introduction, which include both theatrical practice and the philosophical or psychological objections of critics. I hope to have shown, however, that the ghost is not only an integral part of the scene from the textual point of view, but also that to omit it is to dismantle a most effective piece of dramatic writing on Shakespeare's part, to the detriment of the structure of the play. Furthermore, that when the suggestion to omit the ghost has been put forward, the very objections that are often made, themselves demonstrate a misunderstanding or underestimation of the sophistication of the dramatic mechanism involved.

I 'TEATRI DA UN SOLDO' NEL PRIMO OTTOCENTO INGLESE

di
Maria Rosaria Cocco

Tra il 1820 e il 1830 si aprirono nella città di Londra un gran numero di *penny gaffs*. Secondo la definizione di J. Grant [1], il giornalista che fornì uno dei primi e, forse, il più accurato resoconto dell'attività di questi teatri:

> Penny Theatres, or « Gaffs », as they are usually called by their frequenters, are places of juvenile resort in the metropolis [2].

Si trattava di teatrini del tutto illegali [3] nei quali, per la modica somma di un *penny* si aveva il diritto di assistere da tre quarti d'ora ad un'ora di spettacolo. Il loro successo fu enorme: il numero medio di frequentatori giorna-

---

[1] James Grant (1802-1879) giornalista e direttore del *The Morning Advertiser* per più di venti anni, fu famoso durante la sua vita per una serie di articoli su Londra, pubblicati poi sotto forma di volume (*Sketches in London*, London, 1838) e per un libro sulla stampa. Al suo articolo sui *penny gaffs*, si farà riferimento con molta insistenza per il suo carattere di maggiore completezza rispetto agli altri documenti esistenti e perché tutti i dati forniti trovano riscontro in altre testimonianze.

[2] J. Grant, *op. cit.*, p. 161. La parola *gaff* secondo l'*Oxford English Dictionary* è un vocabolo del gergo dei ladri, di origine sconosciuta e sta ad indicare « any public place of amusement. Hence a low-class theatre or music-hall. »

[3] Si era all'epoca in regime di monopolio teatrale e c'era bisogno di una licenza anche soltanto per presentare canzoni.

lieri venne calcolato intorno alle 24.000 persone[4], numero di gran lunga superiore a quello dei teatri ufficiali e forse uguagliato dal pubblico dei teatri minori[5]. Una rigorosa tradizione selettiva ha escluso ed esclude i *penny gaffs* dalle storie ufficiali del teatro e quasi li cancella anche dalla storia della cultura popolare. Purtuttavia buona parte dei giornalisti del XIX secolo che indagarono e descrissero le condizioni dei 'ceti inferiori', come venivano chiamati all'epoca, in particolare nomi noti come J. Grant, J. Greenwood, H. Mayhew, G. Augustus Sala, M. Perugini e B. Jerrold con Dorè[6], non si sentì di escluderli dalle descrizioni dei modi di vita del proletariato e sottoproletariato londinese, anche se soltanto per farne un pezzo di colore.

Attraverso le testimonianze di questi autori è possibile ricostruire un quadro preciso e sostanzialmente coerente del fenomeno perché esse contengono una serie di commenti estremamente interessanti sia per il tipo di notizie fornite che per il tono e il taglio usati. Poiché si tratta sempre di voci maggioritarie, dai loro scritti si può ricavare il variare dell'atteggiamento della cultura ufficiale e la diversa rappresentatività storica di questa pratica culturale in un arco di tempo che va dagli anni '30 alla fine del secolo XIX.

Il motivo prevalente di interesse rimane tuttavia legato al fenomeno in sé, giacché anche ad un esame superficiale i *penny gaffs* sembrano avere caratteristiche e peculiarità tali da apparire diversi dalle altre istituzioni teatrali e da avvicinarsi alle forme di trattenimento popolare dell'epoca. Tutti gli articoli in questione, infatti, si soffermano su una serie di elementi — la localizzazione e la struttura di questi teatri, la composizione e il comportamento del pubblico, l'organizzazione della produzione e della compagnia teatrale, le condizioni della rappresentazione — da cui risulta che i *penny gaffs* mantengono legami stretti e precisi sia con il mondo del teatro che con quello della cultura popolare. Ne deriva la necessità di esaminarli sotto ambedue gli aspetti tanto più che, come si cercherà di dimostrare, tutto il mondo dello spettacolo partecipa di questa doppia natura. Ciò comporta l'ulteriore necessità di chiarire i presupposti da cui si intende partire nell'analisi di questo fenomeno, in particolare per quanto attiene alla questione dibattuta e attuale di che cosa si intende per cultura popolare.

Nel corso dell'analisi i *penny gaffs* saranno, quindi, considerati in relazione sia alla situazione teatrale che all'ambito del divertimento popolare, nell'intento di dimostrare come la loro specificità nasca proprio dalla peculiarità di questa connessione e di indagare la natura e la funzione di questo tipo di teatri in quella particolare congiuntura storica.

I penny gaffs e il teatro ufficiale

Un primo dato messo in rilievo da tutte le testimonianze dell'epoca sottolinea come l'esistenza di tutti i *penny gaffs* sia strettamente connessa e collegata ai quartieri poveri e popolosi di Londra. Più la zona è popolare, maggiore è il loro numero e la loro ampiezza:

[4] In alcuni di questi teatri si avevano fino a nove spettacoli per sera (Cfr. J. Grant, *op. cit.*, p. 162).

[5] I primi dati ufficiali esistenti sull'argomento sono quelli forniti dal *Select Committee Report* del 1866. In questo documento il numero degli spettatori dei teatri fuori della zona centrale è indicato in 28.933, vale a dire circa il 60% del totale.

La situazione teatrale della seconda metà del secolo XIX è notevolmente diversa da quella degli anni intorno al 1830, ma la cifra dà, comunque, la misura dell'importanza almeno numerica dei *penny gaffs*.

[6] Alle descrizioni complete e minuziose degli autori indicati vanno aggiunti una serie di articoli di diversa lunghezza non firmati che trattano dei *penny gaffs*, alcune volte in maniera incidentale, altre più direttamente, e confermano in pieno le notizie e, soprattutto, l'atteggiamento dei giornalisti più famosi e affermati. Questi articoli sono contenuti, insieme ad un notevole numero di *playbills*, nella collezione messa insieme da Frederick Burgess e conservata presso la *Harvard College Library Theatre Collection* dell'Università di Harvard. L'anno di pubblicazione è molto spesso aggiunto a mano e non c'è quasi mai indicazione del giornale da cui essi sono tratti. Si farà, quindi, riferimento a questi articoli mediante la data, seguita dall'indicazione *coll. Burgess*.

They are to be found in all the poor and populous districts. At the east end of the town, they literally swarm as to numbers. Ratcliffe-highway, the Commercial-road, Mile-end-road, and other places in that direction, are thickly studded with Penny Theatres. St. George's-in-the-Fields can boast of a fair sprinkling of them. In the New Cut alone I know of three. In the neighbourhood of the King's-cross there are several; while in the west end of Marylebone they are not only numerous, but some of them are of a very large size [7].

Grant, ma anche gli altri autori, insistono molto su questo punto, escludendo in maniera categorica che essi esistano al di fuori dei quartieri popolari [8].

È appena il caso di ricordare che la posizione di un qualsiasi edificio e, nel caso specifico, di un teatro nel contesto urbano era, all'epoca, decisiva nel determinare il tipo di pubblico che avrebbe fatto uso dell'edificio stesso. Infatti le continue fluttuazioni del mercato del lavoro e la mancanza di mezzi di trasporto pubblico a prezzi accessibili rendevano vitale per i ceti subalterni la vicinanza tra le abitazioni e i possibili luoghi di lavoro e, al tempo stesso, limitavano la vita sociale entro il raggio delle distanze superabili a piedi [9]. Date queste condizioni, la localizzazione dei *penny gaffs* nelle aree urbane più povere di Londra e esclusivamente in esse, rivela chiaramente come questi spazi fossero utilizzati prevalentemente dagli strati popolari londinesi. D'altra parte la loro struttura materiale, all'esterno come all'interno, non lascia dubbi sul tipo di fruitori di questi teatri. Ricavati da ex-magazzini, stalle o depositi, conservano tutti un aspetto misero e cadente, non dissi-

[7] J. Grant, *op. cit.*, pp. 161-162.

[8] « There is not a single one of them to be met with in any respectable part of the town » (*Idem*, p. 161).

[9] « So long as employment remained on a casual basis with the number of jobs going fluctuating violently from day to day or hour to hour, not only for unskilled but also for some of the most skilled trades, working men were obliged to live within reasonably close walking distance of their work (H. J. Dyos, « The Slums of Victorian London » in *Victorian Studies*, Bloomington, Indiana University Press, vol. XI, 1, Sept. 1967, p. 34).

mile da quello degli altri edifici esistenti nei quartieri in cui si trovano:

They are, with scarcely an exception miserable looking places. Judging from their appearance, when lighted up, I suppose they must have a frightful aspect through the day. The naked bricks encounter the eye wherever the walls are seen; while, in an upward direction, you see the joist work in the same naked state in which it proceeded from the hands of carpenter. These establishments, in fact, have all the appearance of prisons [10].

L'interno è ugualmente squallido: file di rozze panche, pavimenti nudi, scarsa illuminazione, palcoscenico angusto e estremamente rudimentale, nessuno spazio per i musicanti [11], sistemazioni precarie per gli attori e, soprattutto, una così stretta vicinanza fisica tra gli spettatori e tra questi ultimi e gli attori, da favorire la più diretta intimità tra il pubblico e la compagnia teatrale.

Ubicazione e strutture già suggeriscono una prima riflessione sulla natura dei *penny gaffs* e, soprattutto, sul tipo di spettacoli che in essi si rappresenta. I locali usati, infatti, sono chiaramente spazi residui di un processo, la urbanizzazione, il cui controllo sfugge ai fruitori degli spazi stessi. Tuttavia la loro destinazione a teatri, tra l'altro a teatri illegali, è indice di un processo di appropriazione di spazi ludici da parte degli strati più disagiati della popolazione londinese. Infatti all'epoca l'andare a teatro o il

[10] J. Grant, *op. cit.*, p. 164.

[11] « The distinctions of boxes, pit and gallery, are, with a very few exceptions, unknown. It is all gallery together. And such galleries! The seats consist of rough and unsightly forms. There is nothing below the feet of the audience: so that any jostling or incautious movement may precipitate them to the bottom... In many of these establishments, the only light is that emitted by some half-dozen candles, price one penny each. The stage and the lower seats of the gallery, communicate with each other... The stage in all the Penny Theatres are of very limited dimensions... In some places the stage is so small, that the actors must be chary of their gesture, least they break one other's heads » (J. Grant, *op. cit.*, p. 164).

recitare sono considerati sinonimo di ozio, il più grave dei peccati mortali, secondo soltanto alla licenza sessuale a cui il teatro ugualmente predispone per la presenza di prostitute tra il pubblico, per il trattenimento frivolo e osceno che esso offre, per la dubbia moralità di attrici e cantanti. Qualsiasi spettacolo presuppone, inoltre, la riunione di più persone e questo è considerato particolarmente pericoloso dal punto di vista morale giacché, si ritiene, nelle riunioni pubbliche le tentazioni sono più intense e le occasioni di contaminazione morale più frequenti. Nei primi trent'anni del secolo si ha la riedizione di tutti i più famosi saggi contro il teatro e se ne pubblicano di nuovi in gran numero [12].

La diffidenza delle autorità verso gli spettacoli è talmente radicata che il monopolio teatrale, sia pure svuotato di contenuto, viene mantenuto fino ad una data così avanzata come il 1843, nonostante l'imperante liberismo economico del periodo. In questo clima generale di ostilità, i *penny gaffs* risultano offensivi non solo in maniera generica, in quanto teatri, ma, come si specificherà, per il significato che assumono gli spettacoli che vi si mettono in scena. Non a caso i giornali coevi li qualificano come « hotbeds of vice and prostitution », « dens of infamy » o ancora « juvenile thief manufacturies » e la rassegna potrebbe continuare [13].

La povertà delle strutture materiali e del contesto ur-

[12] Ancora dopo il 1850 figure note come Thomas Wright e Christopher Thomson, *journeymen engineers*, danno notizia delle enormi pressioni esercitate sui lavoratori perché si tengano lontani dai teatri e facciano piuttosto uso del proprio tempo libero per istruirsi (Cfr. C. Thomson, *Autobiography of an Artisan*, London, 1847, pp. 186-187 e T. Wright, *Some Habits and Customs of the Working Classes*, 1867, repr. New York, Augustus M. Kelly, 1967, pp. 152-153 e 196-197).

[13] Verso gli altri teatri non legali, le *minor houses*, esiste sulla stampa un atteggiamento complessivo di rifiuto, tanto che spesso nelle rassegne teatrali non si parla affatto della loro produzione, ma comunque non si arriva mai all'uso di un linguaggio così categorico.

banistico dei *penny gaffs* trova riscontro in tutti gli aspetti dello spettacolo: poveri sono gli spettatori; malpagati e affamati, talora al limite della sopravvivenza, gli attori; ugualmente miserabili i proprietari e gli impresari [14]; le locandine sono scritte e illustrate a mano e compaiono solo nelle vetrine dei negozi vicini ai teatri; i costumi sono molto logori e rattoppati [15] dal momento che, come è noto, sono gli attori a dovervi provvedere. Le scarse disponibilità finanziarie del *manager*, nonché la precarietà degli ambienti dei *penny gaffs*, mettono fuori discussione l'uso di apparati o di trucchi scenici elaborati: colpi di pistola o di fucile sparati a salve o una carrozza trascinata in scena da un vecchio e sdentato ronzino che può anche decidere di non voler procedere, rappresentano un vero e proprio lusso, nonché un'attrazione quasi irresistibile.

La tendenza allo spettacolare — che è una delle caratteristiche fondamentali del teatro dell'epoca — viene ignorata o, meglio, compressa entro i limiti di un teatro povero; l'illusione scenica rimane in larga misura affidata alla inventiva degli attori. La scarsità delle risorse economiche influisce anche sulla composizione e l'organizzazione della compagnia teatrale: gli attori sono pochi e con ruoli e compiti non troppo rigidamente definiti; uno o due i musicanti, i quali, non diversamente da quanto accade nelle fiere di paese, attirano il pubblico suonando fuori dell'ingresso del locale prima dell'inizio dello spettacolo e accompagnano, poi, le canzoni e sottolineano le fasi salienti dell'azione. Inoltre i rapporti tra i vari membri della compagnia, sempre a causa dell'esiguità delle disponibilità economiche, sono spesso di carattere familiare piuttosto che gerarchico e il *manager* stesso, che in altri tipi di teatro domina la compagnia e la produzione teatrale, ha un'importanza relativa. La sua funzione consiste essenzialmente nel far rispettare il tempo previsto per ciascuna rappre-

[13] « In many cases the proprietors of Penny Theatres are as poor as the players. In other words the speculation does not pay » (J. Grant, *op. cit.*, p. 170).

[15] Cfr. *Idem*, p. 165.

sentazione e nel far entrare e uscire il pubblico, ma ha scarsa influenza sull'andamento dello spettacolo che è affidato alle capacità e all'estro degli attori e degli spettatori piuttosto che ad un'organizzazione particolarmente rigorosa e complessa [16].

Va ricordato che in questo stesso periodo la vita teatrale londinese ha il suo centro e il suo modello nel Covent Garden e nel Drury Lane. Sono, infatti, ancora vigenti le leggi sul monopolio teatrale le quali, per quanto nebulose e ampiamente contestate, sanciscono in maniera inequivocabile la posizione di questi due teatri come canali ufficiali dell'alta cultura e assegnano agli altri teatri, non a caso detti minori, un ruolo e una funzione subalterna, obbligandoli a limitarsi alla presentazione di repertori non letterari. Il Covent Garden e il Drury Lane sono edifici enormi, ricostruiti in quegli anni [17] nel centro della città da architetti famosi con sfarzo e dovizia di mezzi; con vari ordini di posti, con un ampio palcoscenico staccato dalla platea, e, quindi, con forte distanza tra pubblico e attori e con macchinari scenici molto sofisticati. Inoltre questi teatri possono vantarsi di avere una grande compagnia stabile e altamente gerarchizzata, un ricco corredo di costumi e di arredi scenici, e un'organizzazione estremamente complessa.

Gli spettacoli che essi offrono sono, o dovrebbero essere, di natura 'superiore': ad essi, infatti, è affidato il compito di mantenere e di tramandare la grande tradizione

[16] Ci sono addirittura casi in cui questa figura è del tutto assente. « It does occasionally happen that... the *corps dramatique* enter into the speculation on their own account, thankful if they are able, at the close of the establishment each evening, to divide among themselves as much profit as will make the remuneration of each, tenpence or one shilling (*Idem*, p. 170).

[17] Il Covent Garden fu ricostruito tra il 1808 e il 1809 su disegno di Robert Smirke; il Drury Lane tra il 1811 e il 1812 e successivamente, quando Elliston ne divenne impresario (1819-1826), l'interno fu completamente rifatto sotto la direzione di Beazley (Cfr. A. Nicoll, *A History of English Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, vol. IV, pp. 224-225).

drammatica inglese, giacché sono le uniche sedi autorizzate a presentare il repertorio teatrale tradizionale e in particolare le opere di Shakespeare nella loro forma originaria, privilegio difeso in maniera intransigente. I drammi seri, i capolavori o le opere che aspirano a diventarlo, passano attraverso questi due teatri; i letterati famosi — Joanna Baillie, Coleridge, Browning, Bulwer Lytton — scrivono per il Covent Garden e il Drury Lane; i grandi attori tragici — Kemble, Siddons, i Keans, Macready — si esibiscono su questi palcoscenici in interpretazioni con cui pensano di passare alla storia.

L'altro polo della vita teatrale londinese è rappresentato dai teatri minori. Più piccoli, dislocati in massima parte nei quartieri poveri di Londra, sono quasi sempre costruiti in maniera rudimentale, ma non senza pretese di sfarzo; annoverano diversi ordini di posti, ma concepiti in modo da accogliere soprattutto un ampio pubblico popolare; hanno una propria compagnia stabile, limitata nel numero, e conosciuta in maniera diretta dagli spettatori; posseggono attrezzature e scene poco numerose e spesso approssimative, ma non rinunciano a tentativi di realismo e di spettacolarità. Caratterizzati da forti elementi di localismo che si manifestano soprattutto nella notevole omogeneità tra spettatori, autori e attori — mentre i teatri ufficiali difendono e ripropongono la tradizione — i teatri minori, obbligati per legge ad escogitare un diverso tipo di comunicazione, finiscono col dar voce a spinte e esigenze più vive, più largamente sentite e, in definitiva, più produttive per gli sviluppi del dramma e del teatro. La produzione cui essi danno vita è più ampia e variegata, ha più stretto contatto con la realtà e ha un successo maggiore di quanto non avvenga per il Covent Garden e il Drury Lane, tanto che questi due teatri — nel tentativo di salvarsi dalla catastrofe economica — fanno ricorso in misura sempre crescente al repertorio in uso nei teatri minori, anche se tale prassi è considerata una trasgressione. Resta, tuttavia, il fatto che i teatri ufficiali continuano a rappresentare nella società del tempo e fino all'abolizione del monopolio teatrale il punto di riferimento, « la norma »,

rispetto alla quale è d'obbligo misurare e paragonare ogni evento teatrale. Non a caso di un attore eccezionalmente bravo o di uno spettacolo particolarmente ben riuscito, i critici dell'epoca dicono « degno di apparire nei teatri maggiori ». In particolare le raffinatezze verbali, l'equilibrio della costruzione, lo stile poetico, il mantenimento delle unità di luogo, di tempo, di azione — tutte regole desunte in maniera più o meno arbitraria dai grandi classici — sono ancora ritenute le qualità necessarie per il raggiungimento di quella dignità letteraria che, nei primi trent'anni dell'Ottocento, continua a rappresentare il canone fondamentale della comunicazione teatrale. Il pubblico ideale di questi spettacoli, quello di cui all'epoca si continua a deplorare la scomparsa e auspicare il ritorno, è costituito dalla società elegante e alla moda, dalle celebrità letterarie e dai nobili: l'interno dei due teatri con ampie platee, con molte file di palchi e i loggioni enormi, ma relegati il più possibile lontano dal palcoscenico e quasi nascosti alla vista, « in a dark gap in the roof of an immense building »[18], forniscono la testimonianza visiva che si aspira agli splendori, veri o presunti, del secolo precedente anche se — l'ampiezza dei loggioni lo dimostra — si è costretti a tener conto della nuova realtà costituita da un pubblico diverso, più numeroso e completamente nuovo nella composizione.

Mentre i teatri minori, pur nella loro peculiarità, hanno un certo numero di punti di contatto con i teatri ufficiali (se non altro nella loro posizione di semilegalità), i *penny gaffs* si presentano come una istituzione teatrale con caratteristiche — di pubblico, di organizzazione, di rappresentazione — specifiche sia rispetto ai teatri ufficiali, canale obbligato dell'alta cultura che ai teatri minori, illegali ma non troppo, commerciali ma non completamente, popolari ma non del tutto. Diversità che è confermata e accentuata dall'esistenza di un tipo di pubblico e da certe caratteristiche della rappresentazione del tutto particolari e comuni

[18] C. Dickens, « The Amusements of the People » from *Household Words*, (April, 30, 1850) in *Miscellaneous Papers*, London, Chapman Hall, 1911, vol. II, p. 193.

piuttosto, come si dirà in seguito, a tutte le forme di divertimento popolare dell'epoca.

La maggioranza degli spettatori dei *penny gaffs*, come risulta concordemente da tutte le testimonianze, non solo appartiene ai ceti popolari, ma è costituita quasi esclusivamente da giovani tra gli otto e i sedici anni[19]. Questa presenza può essere spiegata solo tenendo conto di abitudini e modi di vita propri dei ceti inferiori. Va ricordato, infatti, che in questi strati sociali, e solo in questi, l'età compresa tra gli otto e i dieci anni segnava di solito per i giovani di entrambi i sessi l'inizio di un'attività lavorativa regolare che, nella maggioranza dei casi, coincideva con una accresciuta e spesso totale indipendenza dalla famiglia di origine[20].

La relativa indipendenza economica costituisce un elemento di forte differenziazione rispetto agli altri gruppi sociali. Mentre nelle classi subalterne il lavoro giovanile è una pratica estremamente diffusa, negli altri strati sociali gli uomini di solito cominciano a lavorare e possono disporre di sé e dei propri beni alla maggiore età; per le donne è escluso il lavoro e l'autonomia di qualsiasi tipo. Segno visibile di questo perpetuo stato di soggezione è la regola secondo cui le donne perbene non si recano mai in nessun luogo — meno che mai a teatro — senza adeguata scorta. Per i cosiddetti « ceti inferiori » questa norma non ha valore e, soprattutto, non ha senso. La necessità di lavorare — le bambine se non lavorano si occupano dei propri fratelli minori o dei bambini di altre donne fin dall'età di sei anni — rende inevitabile un certo grado di indipendenza; se non altro obbliga ad andare in giro da

[19] Cfr. H. Mayhew, *London Labour and the London Poor*, London, Frank Cass & C., 1967, vol. I, p. 40; ma anche J. Grant, *op. cit.*, p. 163; J. Greenwood, *The Seven Curses of London*, London, Stanley Rivers & C., 1869, pp. 68 e 73; J. Greenwood, *Wilds of London*, London, 1874, p. 13.

[20] Cfr. J. A. Banks, « Population Change and the Victorian City » in *Victorian Studies*, Bloomington, Indiana University Press, vol. X, 3, March 1968, p. 285.

sole. La presenza delle donne nei *penny gaffs*, pur scandalizzando i benpensanti — le ragazze si recano a teatro da sole o accompagnate dall'amico del cuore — è una conseguenza diretta di modi di vita assolutamente diversi rispetto a quelli di altri gruppi sociali. Lo stesso va detto, più in generale, per tutto il pubblico dei *penny gaffs*: l'età così giovanile degli spettatori provoca alte grida di disapprovazione [21], ma è legata alle abitudini specifiche dei gruppi popolari.

Questa composizione così particolare del pubblico è un elemento che ha un significato preciso. In questo periodo a questo particolare tipo di fruitori è indirizzata una opera capillare e massiccia di propaganda delle concezioni religiose e etiche delle classi egemoni, tutte ugualmente ostili ai trattenimenti teatrali. In questo senso la scelta di assistere ad uno spettacolo nei *penny gaffs* non può essere considerata una scelta neutrale. Tanto più che la passione per questi spettacoli raggiunge un tale grado di intensità che spesso i giovanissimi spettatori, non avendo mezzi sufficienti per acquistare il biglietto di ingresso, si procurano il denaro con piccoli furti, imboccando in tal modo la strada del vizio e della perdizione [22] e, quindi, contravvenendo in pieno a tutte le norme di decoro e di rispettabilità. Spendere o, peggio, rubare per assistere ad uno spettacolo significa, infatti, tenere una condotta prodiga e improvvida per l'appagamento di un desiderio rivolto ad un bene effimero, laddove nel codice etico dei gruppi dominanti la parsimonia, la moderazione, l'autocontrollo, la gratificazione differita dei desideri, l'acquisizione di beni durevoli hanno una parte preminente.

Nella cultura dei ceti popolari, inoltre, al divertimento è assegnata una posizione prioritaria fino al punto da ritenere pienamente legittimo che il giovane, nel periodo

[21] « Respectable parents would never allow their children to visit such places ». (J Grant, *op. cit.*, p. 161).

[22] Testimonianze in questo senso esistono sia in J. Grant, *op cit.*, p. 163 che in J. Greenwood, *Wilds of London*, cit., che in alcuni ritagli di giornale della collezione Burgess.

tra l'inizio della sua attività lavorativa e il momento in cui si forma un proprio nucleo familiare o stabilisce una relazione sessuale durevole — in genere verso i sedici anni, — usi per spese voluttuarie la sia pur minima disponibilità finanziaria di cui gode. L'atteggiamento di quanti lo circondano è di incoraggiamento e di comprensione.

« All work and no play makes Jack a dull boy »[23], è un proverbio popolare dell'epoca che ben esprime questa maniera di sentire. Del resto questa è una caratteristica così persistente e radicata tra gli strati popolari che, fin dai primi anni della rivoluzione industriale, è oggetto di discussione e commento. La cosiddetta dottrina dell'utilità della povertà [24] che vede nella necessità l'unico rimedio possibile per obbligare ad un lavoro regolare [25] e per sradicare la propensione agli svaghi, si delinea alla metà del Settecento e trionfa in pieno nel periodo di cui stiamo trattando, nonostante l'esistenza di alcune voci contrarie, umanitarie o nostalgiche. Tale concezione costituisce la testimonianza diretta e esplicita, sia pure di segno opposto, di quanto si è affermato: per i « ceti inferiori » il tempo libero ha un'importanza fondamentale. L'indipendenza economica dei giovanissimi e la centralità delle attività ludiche sono, quindi, tratti tipici di questa cultura e di questo periodo che valgono a spiegare la presenza di un pubblico così particolare nei *penny gaffs* e danno a questo elemento un significato oppositivo.

Va sottolineato inoltre che, come testimonia in maniera esplicita Mayhew, e in modo indiretto gli altri autori, il frequentare i *penny gaffs*, oltre ad essere una delle forme

[23] T. Wright, *op. cit.*, p. 110.

[24] Cfr. E. S. Furniss, *The Position of the Laborer in a System of Nationalism*, New York and Boston, 1920, repr. 1965, chap. 6.

[25] « When men eschew such an extraordinary proclivity to Idleness and Pleasure what reason have we to think that they would ever work, unless they were obliged to it by immediate necessity?... As they ought to be kept from starving, so they should receive nothing worth saving » (B. Mandeville, *Fable of the Bees*, 1714, ed. by Philip Harth, Harmondsworth, Penguin, 1970, pp. 208-9).

di divertimento preferite, giocava anche un ruolo specifico nella vita di relazione dei giovani degli strati popolari, giacché questi teatri erano luogo di incontro sentimentale e non dove nella fase del corteggiamento era condotta l'amata, lì [26] dove, inoltre, era possibile sentirsi parte di una comunità [27]. Intorno a sé il giovane spettatore non scorgeva che visi, abiti, atteggiamenti simili al suo. Non c'erano adulti in numero rilevante, non c'erano estranei che potessero incutergli soggezione, ma solo giovani come lui che vivevano nel suo stesso quartiere, che magari facevano lo stesso lavoro [28] o lavori simili, che avevano la stessa educazione, che conoscevano le sue stesse privazioni e condizioni di vita e che condividevano i suoi desideri, le sue aspirazioni e i suoi bisogni. Nessun senso di inferiorità, né tantomeno di colpa — come auspicavano i giornalisti moralizzatori dell'epoca — interveniva a turbare il suo desiderio di evasione, che veniva piuttosto esaltato e magnificato dall'identico desiderio di divertimento, di allegria, di emozioni degli altri spettatori: l'atmosfera all'interno dei *penny gaffs* era rumorosa, vivace, di intensa solidarietà complicità e affiatamento.

Davanti a questo pubblico, così omogeneo nella sua composizione, si svolgeva lo spettacolo in un clima di grandissima eccitazione e partecipazione attiva. I divi preferiti venivano salutati da fragorose salve di applausi, le canzoni note cantate in coro, i ritornelli ripetuti da tutto il pubblico presente in sala, i « cattivi » insultati e minacciati in prima persona, le rime o i doppi sensi spesso anticipati, tutto lo spettacolo commentato in ogni sua parte. Tra il pubblico e gli attori sulla scena si aveva un continuo scambio di battute che poteva concludersi con un incontro di

[26] H. Mayhew, *op. cit.*, p. 44; cfr. anche pp. 40 e 45.

[27] Cfr. J. Grant, *op. cit.*, p. 163; H. Mayhew, *op. cit.*, p. 40; J. Greenwood, *The Seven Curses of London*, cit., p. 74.

[28] H. Mayhew parla di *costermongers*; gli altri autori non sono così categorici, ma danno per scontato che lo status sociale sia lo stesso per tutti gli spettatori.

pugilato o con una risata generale e che, in ogni caso, finiva col costituire uno spettacolo nello spettacolo:

> The *dramatis personae* of the Penny Theatres keep up in most cases a very close intimacy with the audience. In many instances they carry on a sort of conversation with them during the representations of the different pieces. It is no uncommon thing to see an actor stop in the middle of some very interesting scene, to answer some question asked by one of the audience, or to parry any attempted witticism at his expense [29].

Gli episodi citati in questo senso da tutti gli autori che trattano dei *penny gaffs* sono numerosi e spesso molto divertenti [30].

Tra scena e platea non esistevano né distanza né distacco. Gli attori non avevano alcuna remora ad interrompere lo spettacolo per esporre e discutere con gli spettatori casi e problemi personali: contrasti con il *manager* per la mancata corresponsione del salario pattuito, liti per il di-

[29] J. Grant, *op. cit.*, p. 177.

[30] J. Grant è certamente l'autore che più si dilunga su questo argomento e racconta di una lite scoppiata tra due attrici per una fetta di pane e composta dall'intervento del pubblico (*op. cit.*, pp. 167-168) che suggerisce un'equa divisione; della discussione tra un *manager* e un attore che rifiuta di continuare la recita in corso se non gli verrà pagato il salario che gli spetta, lite ugualmente risolta dagli spettatori che impongono l'immediato pagamento di quanto dovuto (*idem*, p. 171); dei dissapori coniugali tra due attori che alternano senza soluzione di continuità dialoghi di amore appassionato sulla scena e alterchi violenti fra le quinte, finché il marito non si rivolge al pubblico a chiedere comprensione e partecipazione (*idem*, p. 174); e infine (p. 178) del lancio di una patata cruda contro un cantante che interrompe il suo numero per deplorare che questa non fosse almeno cotta perché così — come si scopre tra le risate dei presenti — avrebbe potuto, se non altro, mangiarla.

Un episodio molto simile è riferito da J. Greenwood (*Wilds of London*, cit., pp. 14-15); H. Mayhew, (*op. cit.*, p. 41) parla di attori che scendono ad intrattenersi e a salutare il pubblico in attesa di entrare in sala; M. Schlesinger (*Saunterings in and about London*, English edition by Otto Wenckstern, London, Nathaniel Cooke, 1853, p. 274) riferisce di un dialogo con scambio di battute tra pubblico e *manager*.

ritto di precedenza su un magro pasto che nella finzione scenica rappresentava un banchetto regale, difficoltà di carattere familiare. L'interruzione poteva anche avere lo scopo di rispondere alle osservazioni e ai commenti del pubblico o di partecipare alle discussioni e agli scherzi che si svolgevano in sala o, ancora, di esprimere esigenze personali [31]. Tale procedimento non era giudicato affatto strano, anzi le interruzioni e le digressioni venivano accettate di buon grado e tutti prendevano viva parte con consigli, giudizi, discussioni e commenti ai casi e ai contrasti esposti. Talora l'interferenza partiva dal pubblico che interveniva sullo spettacolo e arrivava a cambiarne il carattere originario [32]. In ogni caso la fruizione non era passiva: l'evento teatrale coinvolgeva spettatori e attori con un'alternanza tra finzione scenica e realtà e uno scambio di ruoli pressocché continuo e forse impensabile in altra sede e in altra epoca. Pur senza voler mitizzare questo aspetto dello spettacolo — spesso si trattava soltanto di scarsa professionalità degli attori e di volgarità degli spettatori — questa interazione così stretta e vivace è un dato che va messo in risalto perché specifica di questo tipo di teatro e legata alla presenza del suo particolare pubblico.

In questa stessa epoca, infatti, nei due teatri maggiori, il Covent Garden e il Drury Lane, si consolida con gli esperimenti di MacReady, seguiti da quelli di Kean al Princess's, il distacco più completo tra pubblico e attori. Tendenza confermata, d'altronde, dalla disposizione dello spazio scenico: mentre nei *penny gaffs* la separazione tra

[31] J. Grant (*op. cit.*, p. 168) cita il caso di uno spettacolo portato fulmineamente a conclusione perché l'attrice in scena doveva allattare.

[32] J. Grant (*op. cit.*, p. 180) racconta del finale di una sanguinosa tragedia improvvisamente trasformatasi in farsa per le irrefrenabili risate del pubblico all'apparire in scena di un allegro cagnetto del tutto ignaro della dolorosa istoria appena giunta a conclusione; J. Greenwood, (*Wilds of London*, cit., p. 18) parla degli svariati consigli per mandare a buon fine una scena in cui un asino rifiutava la sua parte di focoso destriero, rimanendo perfettamente immobile sulla scena.

pubblico e attori è quasi inesistente, in questi due teatri ambiente scenico e pubblico sono lontanissimi [33].

Per i teatri minori il discorso è più complesso. Per molti aspetti le *minor houses* sono una versione su diversa scala dei *penny gaffs*. La composizione sociale del pubblico, infatti, tranne che per la fascia di età, è molto simile e l'interazione tra scena e platea indubbiamente esiste: è appena il caso di ricordare che c'è notevole omogeneità e familiarità tra pubblico e attori e, in particolare, che dal giudizio espresso dalla sala alla fine dello spettacolo dipende la possibilità di poterlo o meno ripresentare. Tuttavia questo rapporto, che pure è molto vivace, non raggiunge l'intensità dei teatri di cui stiamo trattando, ma è in qualche modo compresso e contenuto entro limiti più definiti.

L'osservazione vale anche per altri aspetti della rappresentazione: tutti gli elementi democratici e popolari dello spettacolo presenti nei teatri minori — partecipazione del pubblico e organizzazione della compagnia teatrale — sono accentuati e dilatati nei *penny gaffs* in una misura che di per sé costituisce specificità. La causa va forse ricercata in quelle esigenze di commercializzazione e di rispettabilità che nelle *minor houses* hanno un'influenza sullo spettacolo maggiore di quanto non avvenga nei *penny gaffs*. Nella seconda metà del secolo, infatti, queste esigenze trionfano in tutti i teatri del centro e, non a caso, in questi teatri la fruizione diventa essenzialmente passiva. Per ritrovare partecipazione e interazione fra spettatori e attori bisognerà cercarle in quei teatri in cui ancora esiste un pubblico popolare.

Penny gaffs e cultura popolare

Nei *penny gaffs*, dunque, si verifica un continuo scambio di ruoli tra spettatori e attori, si stabilisce uno stretto contatto fisico fra tutti i partecipanti allo spettacolo, si

[33] Cfr. A. Nicoll, *Lo spazio scenico*, Roma, Bulzoni, pp. 134-135.

manifesta una estrema vivacità e spontaneità sia da parte del pubblico che della compagnia teatrale, esiste una carente organizzazione e scarsa professionalità, si fa uso di strutture minime, spesso degradate, si esprimono socievolezza e voglia di divertirsi, si offre la possibilità di mangiare e di bere, si fanno conoscenze sentimentali e si tollera la promiscuità sessuale. Queste caratteristiche, comuni a molti trattenimenti popolari del primo Ottocento, ne costituiscono gli aspetti condannati e discussi, quelli che i gruppi egemoni tentano di sradicare, mentre sono, con tecniche diverse, mantenute e difese da parte delle classi lavorative. Inoltre esse rappresentano gli elementi di continuità tra i modi di impiegare il tempo libero in epoca pre-industriale — basti pensare alle *wakes* [34] e alle fiere del '600 e '700 — e in tutto l'Ottocento, riuscendo in qualche caso a sopravvivere persino alle profonde trasformazioni dell'ultimo quarto di secolo [35].

L'esistenza di questi nessi così precisi e anche di tipo così particolare impone la necessità di vagliare non soltanto la sostanza teatrale degli spettacoli allestiti nei *penny gaffs*, ma anche la loro appartenenza ad un'area, quella del divertimento, che da sempre costituisce un punto focale della cultura popolare. Si tratta, infatti, di un ambito al quale la relativa libertà di organizzazione conferisce caratteristiche specifiche. È vero, indubbiamente, che l'uso del

[34] Le *wakes* rappresentavano la più importante occasione festiva di ciascuna comunità. La loro origine era religiosa e di solito venivano celebrate durante la domenica seguente la festa del santo patrono del villaggio o del paese. Avevano luogo quasi tutte durante la primavera o l'autunno, in coincidenza con momenti di riposo del ciclo lavorativo agricolo. Vi prendevano parte sia gli abitanti del villaggio che i vicini e i parenti dei villaggi circostanti. Dei festeggiamenti, che potevano durare anche più di un giorno, facevano parte grandi mangiate e bevute, trattenimenti musicali, danze, gare sportive e giochi e spettacoli di vario tipo. (Cfr R. Malcolmson, *Popular Recreations in English Society 1700-1850*, Cambridge University Press, 1973, p. 19).

[35] Questi elementi sono presenti, ad esempio, in larga misura, anche se non nella loro totalità, nei *music halls*.

tempo libero subisce gli stessi condizionamenti culturali e strutturali che limitano qualsiasi attività sociale, ma rimane, tuttavia, uno spazio in cui è possibile una certa autonomia e libertà [36]. È, infatti, impensabile applicare ad esso la rigida disciplina che razionalizza e regola il lavoro nell'organizzazione capitalistica della produzione. Al tempo stesso, anche se il numero delle scelte è limitato dalla quantità di denaro da poter destinare ad attività ricreative, esiste sempre il diritto da parte del pubblico dei ceti popolari di non far uso di certe strutture o di preferirne alcune ad altre. Un ulteriore spazio è dato dalla possibilità verificatasi nella pratica, di creare istituzioni alternative gestite in proprio da gruppi sociali popolari. Per questa serie di motivi intorno al tempo libero si è coagulata e ha preso forma ampia parte della cultura popolare, basti pensare alla musica, al *football*, al *pub*, ai *working men's club*, alla cultura di strada.

Si è trattato sempre e comunque di uno spazio difficile e contestato. L'esercizio della relativa libertà di opzione, resa più ampia dalla natura necessariamente volontaria del tempo libero, non è mai stato pacifico; da sempre ci sono stati tentativi di controllo, dalla repressione alla ghettizzazione, alla commercializzazione, alla canalizzazione verso determinate attività. Il tempo libero è, infatti, un ambito privilegiato per l'organizzazione del consenso nell'accezione gramsciana del termine e, di conseguenza, un terreno di resistenza e di lotta.

Negli anni di cui stiamo parlando, si verificano una serie di cambiamenti che pongono i trattenimenti popolari al centro dell'attenzione e della discussione. Il primo, e certamente uno dei più importanti, è la ristrutturazione completa del dominio del tempo libero. In epoca pre-industriale, infatti, lavoro e divertimento sono strettamente legati, nel senso che non esiste un limite netto tra momenti ludici e momenti lavorativi poiché spesso si sovrappon-

[36] Cfr. J. Clarke, « Style » in *Working Papers in Cultural Studies*, Birmingham, 1975, 7/8, pp. 175-176.

gono gli uni agli altri (le fiere, ad esempio, adempiono ad una funzione economica, ma sono anche un'occasione di incontro e di divertimento) e si alternano con ritmo irregolare nel corso della giornata e dell'intero anno. Molte forme ricreative, inoltre, sono volte a celebrare ricorrenze e momenti particolarmente significativi del ciclo lavorativo agricolo o industriale-artigianale. A ciò si aggiunge che la maggioranza dei passatempi coinvolge l'intero nucleo familiare e spesso anche l'intera comunità. La distinzione per sesso e per età è quasi sconosciuta anche se, ovviamente, condiziona le forme di partecipazione [37].

La prima fase dell'industrializzazione che si completa intorno al 1830, tra altri effetti, produce una separazione netta tra momenti lavorativi e momenti ludici e stacca gli uni e gli altri dal contesto domestico-familiare, togliendo, inoltre, a questi ultimi ogni carattere celebrativo. I nuovi sistemi di produzione presuppongono, infatti, un tipo di lavoro costante, metodico, disciplinato, che consente rare occasioni e pochissimi mezzi per l'evasione e, soprattutto, li concede a scadenze e intervalli rigorosamente determinati e previsti, in pieno contrasto, quindi, con i ritmi di lavoro esistenti nell'epoca immediatamente precedente. Il tempo assume valore specifico: nello sforzo di razionalizzare la produzione si aumenta il numero di ore lavorative giornaliere e si aboliscono gran parte delle festività legate ai lavori agricoli e stagionali. *Tempo libero* diviene l'inter-

[37] « Indeed the crowds at many fairs and most feasts were drawn from all age groups of the population. Moreover there were a number of holidays which placed no special premium on youth. The celebrations of the Christmas season, for instance, were appropriate for people of all ages. Several of the principal pastimes favoured no particular age-group: bull-baiting and cock-fighting retained an appeal for many older men, and bell ringing could be enjoyed and practised by people of almost any age. Sex, in fact, was probably a social determinant of greater weight than age, for while many of the major holidays involved women almost as much as men, most of the sporting events assumed that women would attend only as spectators or not attend at all. » (R. W. Malcolmson, *op. cit.*, p. 56).

vallo il più possibile ridotto tra un momento lavorativo e l'altro [38].

Contemporaneamente altre e altrettanto radicali trasformazioni intervengono a sconvolgere e rendere impossibile la situazione preesistente. L'urbanizzazione che ha luogo nel primo Ottocento, massiccia, caotica, non pianificata, di fatto cancella e distrugge il contesto necessario a larga parte degli sport e passatempi tradizionali. Molti di essi, infatti, presuppongono ampi spazi verdi che a Londra e nelle altre città non esistono, o il cui uso è vietato ai poveri.[39] In campagna il fenomeno delle recinzioni produce effetti analoghi, riducendo o eliminando del tutto gli spazi pubblici. Nello stesso periodo, inoltre, si ha la crescita di gruppi sociali che, proprio grazie al nuovo tipo di sviluppo economico e all'afflusso di ricchezza di cui sono i maggiori beneficiari, si trovano a godere di tempo libero in misura sempre crescente. Non a caso si comincia a parlare di « leisured classes ». Questi gruppi tendono a creare modi di divertirsi rigidamente limitati entro i confini di classe — *shooting, hunting, spa visiting* [40] — e ad attaccare e sopprimere i divertimenti popolari, rompendo, in questo modo, una secolare tradizione di partecipazione e di condiscendenza.

Nonostante le gravi limitazioni di tempo e di spazio e il venir meno della protezione paternalistica dei ricchi, le occasioni ludiche si moltiplicano per tutti. L'urbanizzazione, mentre, come si è detto, rende impossibili certe forme ricreative, crea nuove opportunità e produce un forte

[38] Cfr. E. P. Thompson, « Time, Work-discipline and Industrial Capitalism » in *Past and Present*, 38, 1967, pp. 56-97.

[39] « The weight of evidence points strongly to the conclusion that prior to the mid-nineteenth century, as cities were extending over the landscape and as land was being taken in for a variety of commercial purposes, many traditional playing grounds were eliminated, and that compensation, in the form of public recreation fields, was almost everywhere negligible » (R. W. Malcolmson, *op. cit.*, p. 110).

[40] L'origine di tutti questi processi può certamente farsi risalire ad epoca anteriore, ma solo alla fine del Settecento essi conoscono un'ampiezza e una portata senza precedenti.

incremento di tutti i divertimenti suscettibili di commercializzazione. Questo aumento, parallelo e contemporaneo all'espansione delle « leisured classes », dà nuovo vigore ad una ostilità antica sebbene latente che trae ulteriore alimento dal significato e dalla centralità attribuita agli svaghi da parte delle classi subalterne. Gli argomenti sono quelli di sempre dai Puritani in poi, ma l'attacco ha una forza senza precedenti, proprio a causa di spinte nuove e di nuovi bisogni nati dai fenomeni in corso. Sul tempo libero si accende un conflitto che travalica le singole occasioni di contrasto per assumere il carattere di scontro fra due culture.

Per definizione e per tradizione il tempo libero rappresente un'area in cui è permessa e è quasi d'obbligo l'infrazione delle regole, il sovvertimento — sia pure momentaneo — dei valori; nella cultura dei nuovi gruppi di potere, basata su un sistema etico che tende soprattutto a promuovere l'organizzazione razionale del lavoro e esalta, quindi, una condotta di vita metodica e controllata, questi aspetti non possono essere considerati altrimenti che in chiave negativa: da un lato come un invito alla pigrizia e alla dissolutezza di ceti inferiori mal disciplinati e inclini al ribellismo e, dall'altro, come simbolo di una aristocrazia ingiustamente privilegiata. Con la profonda differenza che, mentre i piaceri e i passatempi del bel mondo hanno assunto col passare dei secoli una patina di eleganza e il fascino della raffinatezza e dell'esclusività, gli svaghi popolari aggiungono alla brutalità e alla mancanza di misura, l'ulteriore offesa dello svolgersi in pubblico. I vizi privati possono essere tollerati, ma peccare sotto gli occhi di tutti, come avviene nella maggioranza dei passatempi popolari, significa infrangere doppiamente quelle norme di rispettabilità e di decoro che costituiscono il fondamento di una — vera o presunta — integrità morale. Fondata su sanzioni religiose, rinforzata dai dettami dell'economia politica, la « moralità » borghese costituisce e ha costituito per i ceti medi la piattaforma da cui sfidare l'aristocrazia e sottomettere le classi subalterne giacché fornisce la prova tan-

gibile di una superiorità che non è solo di censo, ma anche e, soprattutto, culturale. L'aumento delle opportunità di divertimento per la gente comune suscita allarme e decisa opposizione tra i nuovi gruppi di potere. Gli svaghi e i passatempi popolari, infatti, colpiscono nel vivo gli elementi costitutivi essenziali dell'identità della nuova classe dominante, rispetto ai quali in un momento di passaggio a un nuovo tipo di egemonia culturale, quale è quello del primo Ottocento, un certo grado di rigidità è inevitabile, anche se ciò non esclude modifiche e adattamenti.

Dalle classi subalterne, a loro volta, i cambiamenti nell'ambito del tempo libero sono sentiti e vissuti in maniera drammatica e viene messa in atto una difesa intransigente delle forme ludiche tradizionali, abbandonate soltanto quando non esiste alcuna possibilità di tenerle in vita [41]. Alle limitazioni di tempo ci si oppone con vacanze e interruzioni, del tutto arbitrarie agli occhi dei datori di lavoro, ma legate alle antiche consuetudini e difese come un diritto irrinunciabile. Alla mancanza di campi da gioco si supplisce con l'ampliarsi delle taverne e dei *pub*, che offrono stanze superiori e cortili per sport e passatempi di vario genere, e con lo sviluppo di un'esuberante cultura di strada [42]. Tutti i tentativi di repressione ricevono una risposta dura e decisa:

> Reformers often met with harassment, parish officers attempting to enforce Sunday closing were serenaded with 'rough music' and

[41] Cfr. H. Cunningham, *Leisure in the Industrial Revolution*, London, Croom Helm, 1980, pp. 22-24.

[42] « Street life in the Victorian town and city was much enlivened by the diversion and entertainment of its many professional habituès: Punch and Judy men, buskers, ballad hawkers (the 'flying stationers') street preachers, stump orators and patent medicine salesmen. The street also provided an informal meeting place for gossiping neighbours, and a seasonal promenade for the young and flirtations. In some cases traditional recreations were adjusted to suit its particular dimensions. Thus the processional whit walks in northern England can be seen as linear expressions of the round dances of the village green » (P. Bailey, *Leisure and Class in Victorian England*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 15).

the clanging of dustmen's bells; racegoers and fairground crowds man-handled religious fanatics who harangued them on their sinfulness. There were also occasions of fiercer and more sustained resistance [43].

La tenacia con cui questa difesa viene attuata suggerisce che il suo significato va ben oltre il mantenimento di questo o quel passatempo specifico, ma è piuttosto l'espressione della volontà di riaffermare il diritto all'indipendenza e, ancor più, di trovare un punto di riferimento in una realtà sentita come instabile e minacciosa.

What was significant to the worker was not to be able to trace deep historical roots for his customs, rather his sense that those customs were somehow natural, rightly and properly interconnected with work, and, most important, a fixed and stable point in a threatened world [44].

Nella ripetizione e nella celebrazione di rituali ludici noti e antichi ogni generazione può sentirsi legata alla precedente, il tempo del lavoro è scandito secondo un ritmo noto e si ritrovano momenti di aggregazione in un mondo in cui la comunità organica va dissolvendosi.

Tener fermi i legami con la tradizione nel momento in cui sono venuti meno i vincoli di protezione e deferenza che costituivano l'elemento fondamentale della tradizione stessa, come è avvenuto in questo periodo, significa, tuttavia, mantenere le forme, ma mutare completamente il segno e la funzione delle occasioni di divertimento: da esplosione controllata e momentanea delle tensioni sociali che serve a meglio contenerle e a privarle di pericolosità, a momenti di aggregazione e di libertà, relativamente senza freni, che possono facilmente mutarsi in occasioni di contestazione e di protesta [45]. La paura della « swinish multitude », tipica dell'epoca, amplifica e ingigantisce questo aspetto effettivamente temibile e pericoloso dei passatempi popolari e inasprisce i tentativi di repressione anche se, in maniera abbastanza ambigua e contraddittoria, i comportamenti indecorosi e violenti, insiti in questi svaghi, hanno allo stesso tempo una funzione rassicurante. Essi comproverebbero l'incapacità organizzativa e la natura irrazionale dei ceti inferiori, dimostrando il nessun fondamento delle loro richieste e proposte politiche. Non a caso i gruppi politicamente più consapevoli, pur non rifiutando affatto il lato ludico della cultura popolare, considerano gli eccessi e le sfrenatezze come un barbaro residuo del passato e rifiutano ogni legame con la tradizione in questo campo. Per lo stesso motivo, sia pure ammantato di nostalgia, non mancano, viceversa, nelle classi medio-alte i difensori dei trattenimenti popolari.

[43] *Idem*, p. 25.

[44] H. Cunningham, *op. cit.*, p. 71.

[45] È quello che avviene più di una volta nei teatri. (Cfr. E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, p. 808).

Dall'esperienza del passato, i ceti inferiori traggono, inoltre, la coscienza di una stretta connessione tra lavoro e tempo libero, per cui l'uno e l'altro vengono visti come aspetti diversi di uno stesso problema. La resistenza a modificare le abitudini in materia di divertimento nasce da questa consapevolezza e assume il carattere di una più generale opposizione ai nuovi modi di produzione, tanto più tenace e decisa in quanto al lavoro è attribuita una funzione importante, ma puramente strumentale — con esso è possibile procurarsi i mezzi per poter vivere e potersi divertire, ma non è certamente il fine della vita — mentre il tempo libero è considerato centrale: in questo ambito alla gente comune è data la possibilità di esprimersi, di aggregarsi, di esperire la propria libertà, e questi diritti vanno tanto più difesi e rivendicati, quanto più le condizioni di vita si fanno dure e alienanti. Lavoro e tempo libero sono strettamente connessi: la posta in gioco non è soltanto un aspetto secondario o marginale dell'esistenza, bensì la qualità stessa della vita:

They [the working people] were defending a whole way of life, a culture against the demands of capitalism. A defeat in one realm had clear repercussions in the other; most obviously more regular work, or longer hours, or an erosion of holidays meant the abandon-

ment of certain leisure customs. And a reform of leisure, such as a restriction on drinking habits, meant inevitably a change in conditions of work. Whereas the middle class could happily separate out and celebrate the customs of leisure without perceiving their relationship to work, for the worker the intimacy and intricacy of the relationship between the two was all too obvious [46].

Alla difesa della tradizione si accompagna la nascita di altri e più nuovi modi di trattenimento. È cosa nota, anche se variamente interpretata e giudicata, che la prima metà dell'Ottocento vede lo sviluppo di una vigorosa vita teatrale a livello popolare [47].

I teatri esistenti si ampliano per accogliere il nuovo pubblico; si aprono nuovi teatri nei quartieri popolari, si recita e si presentano forme di trattenimento teatrale nelle taverne, nei *pub*, per le strade. Nascono generi di spettacolo come la pantomima [48], il circo, il melodramma, e si aprono locali come i *penny gaffs*, i *saloons*, i *free and easies*, con una forte impronta popolare.

Ognuna di queste forme e di queste istituzioni ha sue caratteristiche e una sua storia particolare, ma tra le vecchie e le nuove esiste una serie di elementi comuni che rendono legittimo pensare al mondo dello spettacolo come

[46] H. Cunningham, *op. cit.*, pp. 72-73.

[47] Forme di spettacolo popolare sono sempre esistite in Inghilterra: è addirittura un luogo comune che la particolare validità del teatro elisabettiano deriva in buona parte dalla fusione di elementi colti e popolari. Durante il '600 e il '700 l'aspetto spettacolare continua a sussistere nei trattenimenti popolari, o perché, come nelle fiere, ci sono vere e proprie rappresentazioni drammatiche, o perché, come nei *blood sports* e nel *football*, esso ne è l'elemento fondamentale. In questi due secoli, tuttavia, l'interazione tra teatro colto e spettacolo popolare in larga misura si perde e passa attraverso alterne vicende che vanno dal distacco completo del periodo della Restaurazione a momenti di maggiore contatto durante il '700. Nell'Ottocento comincia con l'urbanizzazione un'epoca di maggiore istituzionalizzazione del teatro, compreso quello popolare, che prelude alla specializzazione e separazione definitiva della fine del secolo.

[48] Sulle differenze tra la pantomima del '700 e quella dell' '800 cfr. H. Cunningham, *op. cit.*, p. 33.

ad uno degli aspetti di una cultura popolare, certamente differenziata al suo interno, ma nel complesso fortemente unitaria. Nel primo Ottocento, i fruitori, i partecipanti, l'organizzazione, lo scopo tanto delle fiere, degli eventi musicali, degli sport, che degli spettacoli, sono fondamentalmente gli stessi.

Tra il mondo dello spettacolo e gli altri passatempi ci sono, inoltre, una serie di legami personali e istituzionali: gli attori che recitano nei teatri sono spesso anche cavallerizzi o pugili; gli stessi edifici ospitano alternativamente spettacoli teatrali, incontri sportivi o riunioni politiche; ci sono occasioni come le fiere in cui è possibile assistere a vere e proprie rappresentazioni teatrali incluso Shakespeare, o ad acrobazie, gare podistiche o atletiche di ogni tipo. Il programma dei teatri comprende nella stessa serata Shakespeare o un melodramma, ma anche il diorama, gli animali ammaestrati, i numeri di acrobazia e di equilibrismo. A ciò va aggiunto che tutti i divertimenti popolari, compresi gli spettacoli, in diversa misura e per i motivi che si sono specificati rappresentano un'offesa per il mondo rispettabile. Non a caso tra il 1770 e il 1840 la parola *leisure* si carica di connotati diversi a seconda del gruppo sociale cui viene riferita. Per i poveri è usata come sinonimo di pigrizia e di indolenza, mentre i ricchi sono detti anche « the leisured ».

Leisure meant free non-obligated time. And for the mass of the people such time was illegitimate; it suggested idleness. As Charles Hall succintly put it in 1805, 'leisure in a poor man is thought quite a different thing from it is to a rich man, and goes by a different name. In the poor it is called idleness, the cause of all mischief' [49].

I mezzi usati per abolire le forme ricreative non fanno distinzione tra rappresentazioni teatrali e altri divertimenti. Mediante un complicato e minuzioso sistema di multe e punizioni per i ritardi, per le interruzioni e per le assenze, si cerca di impedire che si prenda parte ad attività ludiche di qualsiasi tipo o, comunque, che ciò abbia influenza sui

[49] *Idem*, p. 12.

ritmi di lavoro. Magistratura e polizia intervengono contro i divertimenti popolari con pesanti condanne per disturbo alla quiete pubblica, per offesa contro la proprietà privata, contro la decenza, per violazione delle leggi sul monopolio teatrale. Si varano provvedimenti legislativi contro singoli passatempi e per la sorveglianza nei teatri. Dall'alto del pulpito il clero di qualsiasi denominazione tuona contro l'immoralità delle classi subalterne e bolla con parole di fuoco gli spettacoli e tutti i più comuni modi profani di impiegare il tempo libero. Sorgono associazioni volontarie, di ispirazione religiosa « per l'osservanza del giorno del Signore », contro i *blood sports* [50], in difesa della temperanza.

A questa violenta campagna repressiva, da parte popolare si reagisce elaborando metodi di difesa abbastanza specifici: gli uomini politici sono coperti di ridicolo sulla stampa popolare; i ricchi sono i cattivi dal cuore di pietra di infiniti melodrammi; i divieti vengono continuamente e clamorosamente infranti; si organizzano manifestazioni per ottenere più tempo libero e per porre fine alle restrizioni teatrali. Raramente la lotta si tinge di consapevolezza politica. Nel 1840 un operaio di New Castle upon Tyne scrive:

[50] Per *blood sports* si intendono una serie di sport cruenti in cui si faceva uso di animali che generalmente finivano uccisi. Un certo numero di essi consisteva nell'aizzare uno o più cani contro animali incatenati, tori, tassi, orsi, asini (*bull-baiting, badger-baiting, bear-baiting, ass-baiting*): lo scopo era di provare l'abilità e il coraggio dei cani. Molto popolare era anche *bull-running*, una specie di corrida, senza armi, che si svolgeva per le strade, a cui si prendeva liberamente parte e che durava l'intera giornata. Nel pomeriggio il toro veniva spinto verso il ponte del fiume più vicino, quindi sollevato e buttato nell'acqua; sospinto nuovamente verso il villaggio e, finalmente ucciso. La carne veniva venduta o distribuita tra i poveri del paese. C'era, poi, *throwing at cocks* che consisteva nel legare un gallo e lanciargli bastoni o randelli. Se si colpiva il gallo e si riusciva a prenderlo prima che si rialzasse, se ne diventava proprietari. Nei *blood sports* erano, inoltre, compresi combattimenti tra galli o tra cani. Quasi tutti questi trattenimenti avevano luogo durante le fiere o le *wakes*, su tutti si scommetteva ampiamente (Sull'argomento cfr. R. Malcolmson, *op. cit.*, pp. 45-51).

They promise nought to replace this workman's holiday. They would legislate for our morals... in their desire to deny us recreation and amusement they only add another to the many proofs they have already given us of their utter ignorance of human nature... They only speak of workmen's intelligence in rare occasions and display concern for their welfare when they want to use us to promote a scheme of their own... I would say to you, then my fellow working men, be up and stirring in this matter; you, more than either the publican or the brewer, are interested in it, as it is only the prelude to a series of attempts to prevent, if possible, all recreation and amusement — it is the thin edge of the wedge which they will use all their efforts to drive home [51].

In quegli stessi anni i Cartisti intervengono in difesa del proprietario di un *saloon* condannato per avere contravvenuto alle leggi sul monopolio teatrale e manifestano davanti a Westminster con cartelli del tipo « Freedom for the People's Amusements », « Workers want Theatres », « One Law for the Rich, Another for the Poor » [52]. È possibile rintracciare anche altri episodi di questo tipo, ma si tratta, comunque, di casi isolati. Quasi sempre si ha una reazione immediata, a volte anche molto decisa ai tentativi di repressione che vengono percepiti per lo più come un attacco ai diritti popolari, in particolare al diritto all'indipendenza, ma dietro queste reazioni non c'è una visione politica organica, né una coscienza di classe netta e definita.

Difficilmente questa serie di pratiche culturali, che pure contemplano elementi omogenei e che sono ulteriormente unificate dalla necessità politica di difendersi dall'attacco delle classi superiori, può essere descritta come « cultura tipica della classe operaia ». Continuano anzi a sussistere una tale quantità di connessioni con le forme culturali di

[51] British Museum, « A Fellow Workman » in 'The Races Defended as an Amusement', Newcastle, 1853.

[52] L'episodio è riferito da A. L. Crauford (*Sam and Sallie: a Romance of the Stage*, London, Cranley & Day, 1933, pp. 145-155) ma trova riscontro anche in altre fonti. (Cfr. anche C. Barker, « A Theatre for the People » in K. Richards & P. Thompson (eds), *Essays on Nineteenth-Century British Theatre*, Manchester, 1971, pp. 1-17).

altri gruppi sociali che negli stessi strati popolari, si sviluppano posizioni molto critiche verso alcune forme ricreative viste come lesive della dignità del popolo, perché troppo legate al vecchio ordine sociale e, quindi, di ostacolo all'affermarsi della nuova visione del mondo [53].

Anche all'interno del mondo dello spettacolo una serie di elementi contraddittori, rende estremamente problematico qualsiasi discorso che miri a collegare l'origine e le modalità delle pratiche teatrali alla situazione dei gruppi sociali subalterni. Certamente in questo periodo a teatro esiste una presenza popolare molto più ampia che in altre epoche, ma tale assiduità non è sufficiente a connotare senz'altro le manifestazioni teatrali come popolari. Innanzitutto, l'attività teatrale nel suo complesso è in qualche modo condizionata dall'alto poiché le vigenti leggi sul monopolio in maniera diretta o indiretta, influiscono su tutto lo sviluppo del teatro e del dramma. In secondo luogo, esiste una tradizione drammatica colta in Inghilterra più che altrove forte dalla quale nessuno spettacolo riesce a prescindere nelle sue varie componenti: non è un caso se Shakespeare, « il classico » per eccellenza, viene rappresentato anche negli spettacoli delle fiere o nei *penny gaffs*, istituzioni indubbiamente popolari.

L'esistenza di questi elementi contraddittori all'interno di attività culturali che hanno peraltro un notevole grado di omogeneità, mette in risalto la necessità, rilevata in recenti interventi sull'argomento [54] di usare criteri di analisi diversi da una meccanica assegnazione di classe quando si parla di manifestazioni della cultura popolare. È chiaro, infatti, anche da quanto si è detto, che è molto difficile, se non impossibile, parlare delle forme ricreative come dipendenti da una classe specifica e che, in ogni caso, se ci si preocupa soltanto di distinguere all'interno di ciascuna di esse gli elementi subordinati da quelli dominanti, poco

[53] Cfr. H. Cunningham, *op. cit.*, p. 38.

[54] Cfr. T. Bennett, « Popular Culture, Theoretical and Pedagogic Strategies » in *Anglistica*, XXIII, 2/3, 1980, pp. 1-30 e I. Chambers, « Rethinking Popular Culture » in *Screen Education*, 36, 1980, London, pp. 113-117.

o nulla si dice sui condizionamenti culturali e strutturali inerenti alle pratiche stesse e, quindi, non si riesce a rendere conto della complessità e contraddittorietà dei fenomeni esaminati.

Nel caso dei *penny gaffs* tale complessità e contraddittorietà è particolarmente evidente giacché in maniera anche più accentuata di altre istituzioni teatrali partecipano della doppia natura del mondo dello spettacolo: da una parte relazioni con il « Teatro » e l'alta cultura, dall'altra punti di contatto strettissimi con forme di divertimento indiscutibilmente popolari. In particolare la produzione drammatica, mentre è certamente connessa ad attività specifiche delle classi subalterne, è anche percorsa da una serie di elementi — repertorio, linguaggi, contenuti — legati a cultura e tradizioni dominanti, nonché a pratiche specifiche del potere, quali le leggi sul monopolio teatrale, quelle sull'ordine pubblico, i regolamenti di polizia. Va sottolineato che nessuno di questi elementi può essere considerato separato dagli altri, giacché in ciascuno di essi si manifesta una pluralità di tendenze contrastanti che però, coesistono e si intersecano.

La spettacolarità dei penny-gaffs

Nei *penny gaffs* la produzione drammatica mantiene per molti versi il carattere di subalternità che le leggi di cui si è detto assegnano agli spettacoli non presentati nei teatri ufficiali: non si arriva a creare un genere nuovo; non si riesce a dar voce a contenuti alternativi, né si raggiunge una sufficiente autonomia nei linguaggi teatrali. La dipendenza si limita, comunque, solo ad alcuni aspetti e è contrastata dall'esistenza di una serie di elementi che tendono ad imprimere alla rappresentazione caratteri del tutto opposti. Innanzitutto la produzione in uso in questi teatri è progettata in modo da favorire e promuovere al massimo l'intervento del pubblico.

Come risulta sia dalle testimonianze giornalistiche che dalle locandine ancora esistenti, nei *penny gaffs* lo spettacolo consiste di tre parti: due « numeri » — per lo più

una canzone o una farsa — e un pezzo principale che può essere sia una tragedia che un melodramma. In alcuni casi, ma si tratta di un'evenienza meno comune anche se non rara, invece o in aggiunta alla farsa ci sono pantomime, duetti, acrobazie, illusionismo o scene con animali, specialmente cani [55]. Tutti i numeri sono tali da sollecitare la più ampia partecipazione del pubblico: in particolare le canzoni, quasi sempre comiche, sono note o facilmente orecchiabili o con un ritornello che permette la ripetizione in coro. Nei numeri comici si mettono in ridicolo personaggi noti e chiaramente sgraditi alla comunità (un poliziotto, a *swell*) e si fa ricorso a battute e espedienti, se si vuole grossolani, ma di sicuro effetto. Sottigliezze verbali o di intreccio sono assolutamente sconosciute:

> Comedy is completely proscribed by them [the audience] they must either have the deepest tragedy or the broadest farce [56].

Le farse, in particolare, presentano situazioni di estrema semplicità e permettono l'uso di una comicità elementare, e, quindi, molto facilmente decodificabile e fruibile. Valga per tutti uno degli esempi citati da Grant:

Tom Snooks — They say the cholera is coming to wisit this town.
Harry Finch — Vell, and vat about it?
Tom Snooks — Vy it's very alarming.
Ned Tims — But voy should they let it come into the town?
Tom Snooks — But how can they keep it out?
Ned Tims — Voy, by giving the toll keeper strict orders not to let it pass the turnpike gate on any account [57].

Si intende che la recitazione, i gesti, la particolare atmosfera di cui si è detto, valgono a conferire a dialoghi di questo tipo una carica comica quasi irresistibile che costituisce per gli osservatori del tipo di Grant fonte di grande meraviglia.

In tutti i numeri la musica, come è sempre avvenuto in tutte le forme di divertimento popolare, ha larga parte

[55] Cfr. J. Grant, *op. cit.*, p. 184.
[56] *Idem*, p. 180.
[57] *Idem*, p. 182.

e abbondano le allusioni e i riferimenti sessuali espliciti. Elemento, quest'ultimo, che costituisce un ingrediente di grande successo, ma fornisce ampia materia di scandalo ai giornalisti coevi, che appuntano la loro attenzione su questo specifico aspetto della rappresentazione e ne traggono motivo di deplorazione e di condanna [58].

Va notato che i riferimenti al sesso esistono solo in questo tipo di teatri. Con ogni probabilità non c'era niente di rivoluzionario o dirompente nella maniera in cui se ne trattava: se ne faceva sempre cenno in chiave comica e, spesso, in canzoni, nei modi, cioè, tradizionali della cultura popolare. Tuttavia va ricordato che in tutti gli altri tipi di teatro in questo stesso periodo l'argomento veniva bandito in misura tale da arrivare a sfiorare il ridicolo. Inoltre, tra le caratteristiche negative, che all'epoca si ritenevano proprie dei ceti inferiori, era menzionata « the unbridled sexual licentiousness » [59]. Da questo punto di vista lo spet-

[58] « The comic portion of the performance is generally grossly immoral, and children of both sexes may be seen laughing at, and enjoying allusions of the most unequivocal tendency » (26 may 1838, *coll. Burgess*).

« Every filthy joke or *double entendre* uttered upon the stage was warmly responded by the urchins in the gallery » (Dec. 1836, *coll. Burgess*).

« The songs are out and out, the smuttier the better » (H. Mayhew, *London Labour and the London Poor*, London, Frank Cass & Co, 1967, vol. I, p. 39).

« The performance of a scene whose sole point turns upon the pantomimic imitation of the unrestrained indulgence of the most corrupt appetites of our nature » (*Idem*, p. 40).

« A trio sing a song accompanying the scaring words with mimes and gestures, and hinted indecencies, that are immensely relished » (B. Jerrold e G. Dorè, *London, a Pilgrimage*, London, Grant & Co, 1872, p. 166).

[59] « The failings of the workers in general may be traced to an unbridled thirst for pleasure, to want of providence and of flexibility in fitting into the social order, to the general inability to sacrifice the pleasure of the moment to a remoter advantage (F. Engels, « The Condition of the Working Class in England » (1844) in K. Marx, F. Engels, *On Britain*, Moscow, Foreign Languages Publishing House, 1962, p. 162. Cfr. anche H. Mayhew, *op. cit.*, vol. I, pp. 2-3).

tacolo nei *penny-gaffs*, mentre è diverso da quello di tutti gli altri teatri, presenta, invece, carattere di continuità con le forme di divertimento popolare tradizionale in cui la licenza sessuale aveva sempre avuto parte — basti pensare alle *wakes* — tanto che in molti casi aveva fornito lo spunto e il pretesto per l'abolizione dei divertimenti stessi.

Per il numero principale non esistevano limiti di genere e gli unici canoni che andavano rispettati erano la varietà — questa parte dello spettacolo non andava in scena per più di una sera e qualche volta cambiava nel corso della stessa serata — e il sensazionalismo: era esclusa ogni e qualsiasi raffinatezza nel dialogo, ma ci dovevano essere quanti più colpi di scena e incidenti possibili e, in ogni caso la rappresentazione doveva essere emozionante e ricca di azione. Gli intrecci di cui abbiamo notizia sono quasi tutti di questo tipo, relativamente semplici, ma ricchi di combattimenti, duelli, agnizioni, morti:

> A combat took place on the stage, in which one of the combatants is mortally wounded and supposed to expire: then a ghost makes its appearance — a dialogue takes place — scenes are shifted, and the curtain drops, when an afterpiece commences, and everything, in fact, goes on during the performance [60].

o anche, nel caso di un dramma amoroso, si presenta il classico e eterno triangolo — lui, lei, l'altro — e, quindi, passione, gelosia, vendetta, sangue:

> The piece was a love one; and the lover goaded on by the violence of the green-eyed monster's operations in his bosom, determined to be revenged both on his rival, and on the mistress of his heart for countenancing the tender advances of anyone but himself. No sooner had he formed his determination than he prepares to carry it into immediate effect. He procures a pair of pistols and a dagger. He loads the former, and concealing them, with the dagger under his cloak, seeks a meeting with the intended victims. That meeting he soon gets: he discovers them both together in very earnest and affectionate conversation. He discharges one pistol at

[60] Dalla collezione Burgess. Il dramma di cui si parla è *The Hag of the Mountains*, Union Hall, 1838.

> his rival, and the other at his sweetheart, and then plunges the dagger into his own bosom [61].

Il repertorio a cui si faceva ricorso comprendeva ogni genere di melodramma. Si andava da *The Fall of Algiers* a *The Demon Chief*, da *Jane Shore* a *Jack Sheppard*, senza alcuna preoccupazione della provenienza o della novità del contenuto e del soggetto, e traendo a piene mani dalla storia antica e recente, dalle ballate, dalle leggende, dal repertorio dei teatri ufficiali e minori.

Molto spesso l'eroe era un bandito o un criminale [62]. Venivano, inoltre, presentati una serie di drammi scritti dell'autore-attore della compagnia che spesso si ispirava a fatti di cronaca, possibilmente di sangue, avvenuti di recente [63]. La predilezione per questo genere di contenuti e per questi eroi è un tratto tipico della cultura popolare del periodo. Tra il '700 e l'800 si scrissero innumerevoli biografie di criminali, resoconti di processi, cronache e confessioni in punto di morte, ampiamente vendute e diffuse [64]. Nel teatro la letteratura criminale conobbe due diverse fasi. All'inizio, fino al 1820, tanto nei teatri ufficiali quanto nelle *minor houses* si presentavano melodrammi in cui il protagonista era un bandito che compiva le sue imprese con la spada in pugno in paesi lontani e esotici, sullo sfondo di templi orientali, lagune veneziane o gole alpine.

Con l'apertura del Coburg (1819), forse tra i teatri minori il più vicino ai *penny gaffs* per tipo e ampiezza di pubblico [65], all'atmosfera romantica dei primi melodrammi

[61] J. Grant, *op. cit.*, pp. 179-180.

[62] J. Greenwood, *The Seven Curses of London*, cit., pp. 68 e segg.

[63] J. Grant (*op. cit.*, p. 180) cita il caso di un assassinio — The Edgeware murder — avvenuto circa dieci mesi prima, che aveva talmente colpito la fantasia popolare, da fornire materia per innumerevoli melodrammi rappresentati sempre con grande successo.

[64] Cfr. L. James, *Fiction for the Working Man*, Harmondsworth, Penguin, 1974.

[65] « ... the new playhouse with all its splendors — including a famous looking-glass curtain — had to reconcile itself to its fate as a neighborhood house. And what a neighborhood! Lambeth Parish was a suburban shantytown, and its population, transient

si sostituisce quella molto più sordida e realistica dei delitti sensazionali, spesso avvenuti nella stessa città di Londra e presentati sulla scena con profusione di particolari anche fantasiosi e, talora, con l'uso di oggetti effettivamente adoperati nei delitti [66]. L'ispirazione dal vero e l'uso di dettagli realistici, oltre a fornire un brivido di orrore, permette una identificazione più immediata e una maggiore partecipazione del pubblico nell'esecrazione del *villain* o nell'esaltazione dell'eroe. Non meraviglia, quindi, che questo genere di melodramma abbia un enorme successo tra gli strati più popolari e che se ne presentino innumerevoli versioni. A questa voga si ricollegano gli autori dei *penny gaffs* e, anche se il bandito di tipo romantico non viene disdegnato, la particolare variante dell'eroe criminale tratto dal vero, diventa in certa misura tipica di questi teatri:

> In the tragic way they [the audience] evince a remarkably strong predilection for « horrible murders » and the moment that accounts of any such occurrence appear in the newspapers, a piece embodying the most shocking incidents in that occurrence is got up for representation at these establishments [67].

L'attrazione esercitata da questi argomenti e da questo tipo di esposizione ha diversi aspetti. All'inizio dell'Ottocento, infatti, i ceti inferiori avevano un atteggiamento di-

and permanent, consisted of the ragtag and bobtail of the metropolis; apprentices on the loose, sailors, coal bargemen, navvies costers, Chinamen, Malays, fishwives, peddlers, pickpockets, streetwalkers » (F. Rahill, *The World of Melodrama*, Pennsylvania University Press, 1967, p. 138).

[66] E. W. Brayley, *Historical and Descriptive Accounts of the Theatres in London*, London, J. Taylor, 1826, p. 74, cita il caso di un melodramma presentato addirittura prima che il delitto da cui traeva spunto fosse stato giudicato: « Williams with a view to the gratification of his auditors, and to his own profit, in ill timed haste produced a drama founded on the treacherous murder of Mr. Weare, in October 1823, before Thurtell, the murderer, had been tried. Every circumstance which had transpired of the murder was detailed with harrowing minuteness, and the identical horse and gig which had been hired for Thurtell were paraded over the stage ».

[67] J. Grant, *op. cit.*, p.180.

scriminatorio e ambivalente nei confronti della criminalità: da una parte essi credevano fermamente nell'eguaglianza di tutti, ricchi e poveri, di fronte alla legge e questo era motivo di autentico orgoglio e di soddisfazione:

> Belief in the equality of rich and poor before the law was a source of authentic popular congratulation [68].

Dall'altra, nei casi in cui la legge riguardava crimini in cui non era lesa la persona umana, bensì la 'proprietà', essi la odiavano e la disprezzavano secondo un codice di comportamento che si potrebbe definire 'di classe':

> We must realize that there have always persisted popular attitudes towards crime, amounting at times to an unwritten code, quite distinct from the law of the land. Certain crimes were outlawed by both codes; a wife or a child murderer would be pelted on the way to Tyburn... But other crimes were actively condoned by whole communities — coining, poaching, the evasion of taxes [the window tax and tithes] or excise or the press gang [69].

Infatti il tasso di criminalità tra gli strati inferiori era altissimo, soprattutto riguardo ai reati contro il patrimonio [70].

La presentazione dei « grandi delitti » sulla scena, mentre soddisfaceva l'amore per il sensazionale che è una caratteristica persistente del gusto popolare, dava spazio anche a questo tipo di atteggiamenti. Nel melodramma la punizione del colpevole è d'obbligo; gli assassini finiscono scoperti e puniti senza pietà, in particolare se si tratta di persone altolocate o di un delitto esecrabile, così da rispettare il principio dell'imparzialità della legge. Si può sempre, però, con un colpo di scena finale scoprire che l'assassino non è tale, o che ha agito per nobili motivi, o ancora lo si

[68] E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, cit., p. 90.

[69] *Idem*, p. 64.

[70] Sull'argomento cfr. J. J. Tobias, *Crime and Industrial Society in the Nineteenth Century*, Harmondsworth, Penguin, 1967. Va comunque ricordato che il furto era un tipo di reato talmente diffuso che H. Mayhew, *op. cit.*, vol. IV, pp. 23-27, cita circa cento tipi diversi di ladri.

può far pentire e sposare con la bella del suo cuore. Gli si possono comunque attribuire tratti nobili o accattivanti [71]: la mitizzazione del fuorilegge è uno dei modi in cui prendono forma sul piano fantastico quelle manifestazioni primitive di ribellione e di resistenza che sul piano effettuale si esprimono nell'atto individuale criminale. Lo sfondo esotico e la lontananza storica forniscono a queste operazioni una innocuità rassicurante, mentre la verosimiglianza le rende attuali e temibili. È quanto accade nei *penny gaffs* e nei teatri minori meno rispettabili se dobbiamo credere agli alti lai dei giornalisti dell'epoca che parlano dei drammi presentati nei *penny gaffs* come veri e propri esempi e inviti alla criminalità e su questa base invocano — e spesso ottengono — la chiusura di questi teatri e se il Lord Chamberlain ritiene necessario proibire la rappresentazione dei « crime-dramas ».

Accanto ai drammi di sangue e ai melodrammi di ogni tipo vengono presentate le tragedie di Shakespeare infrangendo in maniera chiara e inequivocabile il dettato legislativo che attribuisce al Covent Garden e al Drury Lane il monopolio della rappresentazione di questi drammi e confermando, ove ce ne fosse la necessità, il carattere fuori legge dei *penny gaffs*. La rappresentazione di Shakespeare costituisce, infatti, una delle prerogative più gelosamente difese dai teatri ufficiali, tanto che fino al 1843 (anno di abolizione del monopolio teatrale) esse sono infrante soltanto in rare occasioni regolarmente seguite da processi e condanne. La figura di Shakespeare è, comunque, una presenza dominante in quest'epoca. La sua opera rappresenta l'elemento unificante delle varie culture del periodo. Universalmente conosciuta e diffusa — i drammi di Shakespeare vengono solo dopo la Bibbia e il *Pilgrim's Progress*

[71] « In adapting actual crimes for the stage, melodramatists were not meticulous in their regard for documentary facts. They whitewashed culprits, gave unjustly condemned unfortunates the benefit of reprieves denied them in real life, distorted motives, invented villains, suppressed material facts and solved mysteries. » (F. Rahill, *op. cit.*, p. 144).

di Bunyan, quanto a diffusione [72] — viene interpretata e usata a vari livelli in maniere profondamente diverse.

I critici e i poeti romantici, Coleridge per primo ma anche Hazlitt, Lamb, De Quincey, Keats ne apprezzano le qualità poetiche e la bellezza e leggono i drammi soprattutto come grandi poemi drammatici. In consonanza con la concezione romantica dell'artista come uomo superiore e come poeta-vate che disdegna il giudizio del pubblico, Shakespeare viene riscoperto e valorizzato in questa chiave, tralasciando, quindi, e mettendo in ombra la sostanza teatrale della sua opera, che è quella che non può prescindere dal contatto con il pubblico.

Questo tipo di critica costituisce lo sfondo intellettuale delle interpretazioni shakespeariane nei teatri ufficiali. J. Philip Kemble (1757-1823) e Edmund Kean (1789-1833), i due attori-impresari più famosi dell'inizio del secolo, danno risalto alla profondità dei personaggi, alla bellezza formale dei brani poetici, ma poco o nulla si occupano dell'intreccio, della messa in scena, della costruzione dei drammi. Il pubblico si abitua ad ammirare singoli punti, ad aspettarsi determinati effetti e tirate poetiche:

> In the acting of Shakespeare's plays there were numerous effects that the public demanded as a kind of right. If an actor failed to make « a point » where they had been schooled to expect it, he was scored against [73].

Allo stesso tempo, con tutta probabilità in buona parte per influenza della rivalutazione che si ha nella cultura ufficiale, si rinnova la popolarità di Shakespeare tra la gente comune. L'aspetto notevole è che non si tratta di una moda o di un fenomeno di pura imitazione, ma di un vero e proprio processo di riappropriazione che si svolge in varie forme, secondo modalità e intendimenti non solo divergenti, ma addirittura opposti a quelli dell'alta cultura.

[72] Cfr. L. James (ed.), *Print and the People, 1813-1851*, London, Allen Lane, 1976, p. 83.

[73] E. B. Watson, *From Sheridan to Robertson*, New York, Harvard University Press, 1926, p. 117.

Radicali e Cartisti usano citazioni da Shakespeare a sostegno delle loro richieste politiche:

> ... not only Hazlitt, but also Wooler, Bamford, Cooper and a score of self-taught Radical and Chartist journalists were wont to cap their arguments with Shakespearian quotations [74].

Nei teatri minori la legge vieta la presentazione dei testi originari, ma si scopre ben presto che essi si prestano benissimo ad essere presentati come melodrammi, burlette o anche ippodrammi, per cui si assiste ad una lunga serie di riscritture e rifacimenti di grande successo [75]; gli attori girovaghi nelle fiere e per le strade recitano Shakespeare [76]; nei *penny gaffs* le sue tragedie costituiscono il pezzo forte della serata. Shakespeare viene adattato, modificato, riscritto in maniera diversa a seconda del tipo di teatri in cui viene presentato, ma sempre tenendo presente la sostanza teatrale della sua opera, operando in questo un distacco deciso rispetto alle tendenze della cultura ufficiale.

La preferenza del pubblico dei *penny gaffs* per tragedie come *Othello*, *Macbeth*, *Richard III*, forse le più ricche di spettri, assassinii, battaglie, e quindi le più inequivocabilmente *teatrali*, si presta senz'altro ad essere interpretata in questo senso. Comunque, l'operazione che si compie su Shakespeare nei *penny gaffs*, pur rientrando in pieno in questa linea di tendenza generale della cultura popolare ha sue caratteristiche peculiari. In questi teatri, infatti, non si parte da un testo già riscritto, come accade nelle *minor houses* o nel circo, ma si usa l'originale che viene poi modificato durante lo spettacolo e adattato alle particolari condizioni della rappresentazione, caratterizzate dal larghissimo ricorso all'improvvisazione e dalla mancanza di convenzioni formali rigide. In questo senso la riappropriazione

[74] E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, cit., p. 809.

[75] « The minors early discovered that Shakespeare had in him the stuff of which excellent 'burlettas' and melodramas are made » (A. Nicoll, *A History of English Drama*, cit., vol. IV, p. 90).

[76] D. P. Miller, *The Life of a Showman*, London, n.d., p. 111, si vanta di aver recitato *Richard III* per ben venti volte in sette ore.

è più diretta e soprattutto accentua le qualità popolari dell'opera di Shakespeare con il ritorno o il riuso di condizioni della rappresentazione che possono farsi risalire all'epoca elisabettiana e alla commedia dell'arte.

Le modalità della presentazione, d'altra parte, condizionano e modificano profondamente tutta la produzione drammatica dei *penny gaffs* e si contrappongono ad ogni livello agli aspetti di imitazione letteraria e di dominio della cultura egemone, accentuando piuttosto le caratteristiche popolari e partecipative dell'evento teatrale.

Nei *penny gaffs* lo spettacolo dura pochissimo: in casi eccezionali si arriva ad un'ora e mezzo e in una stessa serata ci sono fino a nove rappresentazioni. Questi due dati rendono necessaria una struttura flessibile. Il limite di tempo obbliga ad una estrema essenzialità, ma il numero di spettacoli per sera e il continuo cambiamento di programma rendono impensabile qualsiasi possibilità di prova e di preparazione. C'è, quindi, una sorta di canovaccio di cui si conoscono i punti principali, ma, per il resto, tutto è affidato completamente all'estro degli attori, agli incidenti che possono capitare, all'andamento complessivo della serata:

> They [the actors] are told a few of the leading incidents, and are either allowed to look at the manuscript of the piece, and by that means endeavour to remember some of the phrases, or to express themselves in any words which occur to themselves. They are, in fact obliged to do from necessity, what John Reeve used to be in the habit of doing from sheer indolence, namely express themselves in the best way they can [77].

I classici, Shakespeare incluso, vengono rappresentati in questo stesso modo: usati, cioè, per i punti di riferimento e gli elementi noti e fissi che forniscono sia al pubblico che agli attori, ma adattati alla rapidità e alla brevità degli spettacoli. Gli attori sono liberi di scegliere e di rappresentare le scene che ritengono più interessanti o più adatte al proprio temperamento, ma devono rispettare i limiti di tempo previsti dal *manager*:

[77] J. Grant, *op. cit.*, p. 176.

> They [the actors] will sometimes unwittingly devote perhaps ten minutes to the representation of some of the more interesting scenes in the first act, and then, on being apprised that they have only ten minutes more to finish the whole, they overleap the second, third and fourth acts, and very possibly land about the middle of the fifth [78].

L'apparente incongruità nella sequenza degli avvenimenti viene colmata facendo riferimento al patrimonio comune di conoscenze rappresentato dai testi stessi. In questo senso si stimola la partecipazione diretta e il coinvolgimento del pubblico.

È chiaro che molto spesso il risultato di questa maniera di procedere è certamente esilarante: Otello può trovarsi nella necessità di strangolare Desdemona senza nemmeno aver avuto il tempo di diventare geloso:

> In the case of *Othello*, for example, when the time has expired, even though the performers should not have got beyond the first act, he [the manager] says « The time is up — commit the murder, and down with the curtain ». Desdemona is then strangled in a moment, down goes the curtain, and out go the audience [79].

ma è notevole che questa maniera di proporre Shakespeare e i classici, ignorando le convenzioni formali dominanti e prescindendo dalla tradizione, si abbia in un periodo in cui il teatro ufficiale tende viceversa, ad una ricostruzione storica minuziosa e fedele sia nel testo verbale che nei costumi e nella scenografia e, in ogni caso, non lascia minimamente spazio ad interventi integrativi da parte del pubblico.

Si può forse addirittura avanzare l'ipotesi che il recupero della dimensione teatrale di Shakespeare che si ha nei *penny gaffs* e, più in generale, a livello popolare, non manca di avere influenza sulla cultura ufficiale. A partire dal 1820 con Macready e Charles Kean, Shakespeare comincia ad essere considerato meno poeta e più uomo di teatro; l'attenzione viene estesa agli aspetti teatrali della sua opera e ci si comincia a porre in maniera critica il pro-

[78] *Idem*, pp. 175-176.
[79] *Idem*, p. 176.

blema della messa in scena dei suoi drammi. Il teatro ufficiale, come si è appena detto, adotta soluzioni che vanno in direzione del tutto opposta rispetto a quella del teatro popolare. Rimane, tuttavia, questa importante acquisizione di fondo che è stata poi estremamente produttiva, anche se nel passaggio dall'uno all'altro tipo di teatri, si perde l'altro aspetto importante delle rappresentazioni illegali, e cioè il recupero della dimensione popolare di Shakespeare.

A livello di espressione verbale nei *penny gaffs* ci si rifà ai modelli letterari e molto spesso si adoperano frasi e parole alate e altisonanti per dar voce a nobili e eroici sentimenti, ma in tutti i numeri — tragedie shakespeariane incluse — si fa ampio uso del dialetto. Questo aspetto che fa inorridire i giornalisti benpensanti [80] senza dubbio alcuno aumenta le possibilità di comprensione e, quindi, di partecipazione del pubblico. Si estremizza, in questo modo, l'uso di un linguaggio quotidiano e molto spesso gergale che è una caratteristica del melodramma rappresentato nei teatri minori. Anche sul testo verbale si compie un'operazione di riappropriazione e di riuso al punto tale da risultare profondamente modificato.

Nella stessa direzione muove la recitazione. Gli attori, ai quali è affidata quasi per intero la creazione dell'illusione scenica, nonostante le condizioni estremamente dure di vita e di lavoro, sono spesso di una estrema bravura. Si intende che questo non è il caso della media, ma tuttavia si tratta di un'evenienza non troppo rara o improbabile. In molti casi provengono dai teatri regolari [81] e in altri si può forse ipotizzare che la particolare atmosfera dei *penny gaffs*, il clima di solidarietà che si viene a creare fra scena e platea, l'omogeneità esistente fra spettatori e attori, possono favorire una recitazione vivace e ricca anche se con caratteri

[80] « They murder the Queen's English much more remorselessly than they do their heroes » (*Idem*, p. 177).
[81] La professione dell'attore all'inizio del XIX secolo era estremamente precaria da un punto di vista finanziario e molto poco onorevole da quello sociale. Sull'argomento cfr. M. Baker, *The Rise of the Victorian Actor*, London, Croom Helm, 1978, in particolare il cap. I (« The Stage and the Professions », *idem*, pp. 18-24).

non particolarmente originali. Una gestualità esagerata e esasperata con tuffi, spintoni e capriole nelle farse, assalti, duelli e uccisioni nelle tragedie, è parte fondamentale di questo tipo di recitazione:

> Stabbing and thrusting in the tragic pieces, and slapping in one another's faces and pulling one another's cap over each other's eye in the farces, are the principal kinds of acting which are to be seen [82].

Si riprende in questo modo e si riproduce, in un diverso contesto, la tradizione degli attori di strada che ha come elemento distintivo la fisicità della rappresentazione, stravolgendo e ribaltando il segno di quello « stile classico », che, almeno in teoria, costituisce il modello indiscusso a cui tutti gli attori, compresi quelli dei *penny gaffs*, si ispirano.

Quasi tutti gli aspetti specificamente teatrali dei *penny gaffs*, dunque, mentre appartengono ad un campo dominato dalla cultura letteraria e ne sono indubbiamente condizionati, contengono elementi che tendono a volgere la rappresentazione in una direzione completamente opposta.

Dall'impossibilità di ignorare l'esistenza di questa serie di elementi ambigui e contraddittori, implicita in questa come in tutte le pratiche culturali e, anzi, dalla necessità di riuscire a renderne conto in maniera soddisfacente nell'analisi, nasce l'esigenza di cercare criteri meno rigidi e meno astratti dell'assegnazione di classe. È a questo punto che il discorso di Gramsci sull'egemonia e le attuali letture di questo discorso, sembrano fornire i mezzi per superare questo tipo di difficoltà [83]. Tale concezione, infatti, permette

[82] J. Grant, *op. cit.*, p. 191.

[83] In particolare, è importante il concetto che il terreno dell'ideologia non è diviso tra due visioni del mondo già elaborate e contrapposte, riconducibili ciascuna ad una classe specifica, ma risulta piuttosto da un insieme di elementi contraddittori che acquistano un carattere di classe contingente e congiunturale a seconda dei modi — soggetti a trasformazione — in cui si combinano tra loro e con un principio egemonico. L'egemonia, inoltre, non deriva dall'imposizione dell'ideologia dominante sui gruppi alleati e subor-

di pensare al terreno dell'ideologia e della cultura come ad un'area di relazioni, soggetta a continui mutamenti, costituita da prassi diverse in momenti diversi del tempo e non semplicemente come un insieme di pratiche che hanno in comune certi attributi. Ne deriva che più che le specifiche forme culturali sono importanti le relazioni storiche tra queste forme e la cosiddetta alta cultura e i mezzi e i meccanismi attraverso i quali la distinzione tra alta cultura e cultura popolare viene prodotta e riprodotta nella sua forma ideologica. Ripensare il concetto di cultura popolare usando il discorso di Gramsci sull'egemonia, significa definirlo come un'area specifica di scambio, attraversata da transazioni di tipo diverso a seconda del modo in cui gli elementi culturali e ideologici sono articolati fra di loro e con i diversi momenti e tipi di egemonia [84]. In tal modo l'intera sfera della cultura popolare non appare costituita da una collezione eterogena di forme culturali — per l'Ottocento gli spettacoli, gli sport, la musica, le fiere, la stampa — raggruppate insieme in una confusione informe, ma da forme che sono ciascuna parte di un campo strutturato di relazioni tra le classi.

In questa prospettiva i *penny gaffs* vanno considerati come uno spazio attraversato in grado minore o maggiore, da una serie di poteri culturali che esercitano pressioni contrastanti sulla rappresentazione e esaminati cercando di individuare il tipo di articolazione — di negoziazione, di cooptazione o di resistenza — che lega tra loro i diversi elementi, articolazione che vale a definire la concreta posi-

dinati, ma si ottiene mediante l'organizzazione del consenso; vale a dire che, per poter apparire come espressione e rappresentante dell'interesse generale, la classe dominante deve riuscire a connettere alla propria ideologia una serie di elementi eterogenei che permettano agli altri gruppi sociali di sentire l'ideologia egemone come 'naturale' e non come un insieme di valori imposti e estranei.

[84] Questa formulazione pone l'accento sul complesso gioco di relazioni che ha luogo all'interno del campo culturale tra ideologie e cultura di classe in competizione — congiunturalmente definite — e sui modi, contraddittori, in cui esse sono articolate le une alle altre.

zione che questa pratica occupa all'interno del campo culturale in quel particolare momento storico.

Funzione e rappresentatività storica dei penny gaffs

Alla luce dei dati esistenti e esaminati nelle pagine precedenti, ci sembra di poter formulare l'ipotesi che i *penny gaffs* vanno considerati come un aspetto particolare della cultura popolare specifico del dominio del teatro e, più precisamente, come un canale attraverso il quale all'inizio dell'Ottocento si manifesta essenzialmente una forte resistenza alla organizzazione del consenso culturale. Allo stesso tempo essi sono fra le prime manifestazioni di quella cultura di rapido e facile consumo che si svilupperà in pieno alla fine del secolo e, successivamente, in epoca moderna.

Ognuno dei dati riguardante questi teatri, infatti, può essere letto e interpretato come elemento oppositivo a forme di assimilazione culturale, anche se nessuno sfugge ad una sorta di surdeterminazione dall'alto, implicita in tutte le manifestazioni della cultura popolare.

La stessa esistenza dei *penny gaffs*, sia pure condizionata in maniera imprescindibile da un processo — l'urbanizzazione — su cui i fruitori di questi spazi non hanno influenza, rappresenta una manifestazione effettiva di indipendenza delle pressioni che a tutti i livelli tendono a scoraggiare le rappresentazioni teatrali. Indipendenza sottolineata dalla illegalità piena di questi teatri e confermata dalla presenza di un particolare tipo di spettatori, — i giovanissimi dei ceti popolari — ai quali in questo stesso periodo è specificamente indirizzata una vasta opera di canalizzazione del consenso tendente a convogliarne l'attenzione e l'interesse verso attività di tutt'altro genere.

Inoltre il comportamento che gli spettatori tengono in teatro tende a fare degli spettacoli un momento di socievolezza e di contatto con i propri simili, di spontaneità, di libertà dalle inibizioni e dalle restrizioni che regolano la condotta sul luogo del lavoro, in questo rifacendosi ad abitudini secolari in materia di divertimento, ma anche

trasformando queste occasioni in un evento molto più complesso e connesso alle proprie esperienze di vita di quanto non avverrà in seguito o non avvenga in quello stesso periodo in altri teatri. Il tentativo è di ricreare un minimo di vita comunitaria, laddove il contesto urbano e le nuove condizioni di lavoro, spingono verso la disgregazione: per la sua alternatività reale esso suscita grave scandalo e provoca alte grida di riprovazione [85].

Tutti gli altri elementi — l'organizzazione del teatro e della compagnia teatrale, il tipo di produzione, le modalità della rappresentazione, sono tali da rafforzare ulteriormente il senso di identità sociale dei partecipanti allo spettacolo giacché conservano intatti i tratti essenziali della tradizione dei divertimenti popolari [86]: la povertà delle strutture, la omogeneità e la scarsa diversificazione di ruoli tra produttori e fruitori dei trattenimenti, il buonumore, la violenza, gli eccessi nel mangiare, nel bere, nei rapporti fra i sessi. Tuttavia gli spettacoli nei *penny gaffs* sono diversi dai di-

[85] Sui giornali d'epoca c'è ampia testimonianza dello sdegno suscitato da questo aspetto nel tono scandalizzato e offeso usato per descrivere gli spettatori e la loro condotta: senza mezzi termini vengono qualificati come « young thieves and prostitutes »; li si accusa di usare questi teatri come punto di partenza per le loro imprese criminose; di tenere comportamenti licenziosi che vanno dall'uso di un linguaggio osceno fino a « the perpetration of every sin that depravity delights in « (Dec. 1836, *coll. Burgess*), di essere rumorosi, volgari, violenti.

[86] Le strutture usate in epoca pre-industriale per tutti gli sport e passatempi popolari erano estremamente rudimentali e povere: un qualsiasi spiazzo per una partita di pallone, un recinto per un incontro di lotta o di pugilato, una piattaforma mobile o improvvisata con quattro assi per uno spettacolo durante una fiera. Gli appartenenti alla comunità erano, inoltre, produttori e fruitori dei propri trattenimenti: l'intervento di professionisti — attori, acrobati o giocolieri — era limitato e le possibilità di successo erano legate alla loro capacità di integrarsi nella comunità, contribuendo all'animazione delle occasioni festive. Parte integrante di queste ultime erano oltre al buonumore, la violenza contro gli animali o tra le persone — si pensi al pugilato, alla lotta, al calcio — e gli eccessi nel mangiare, nel bere, nei rapporti fra i sessi (su quest'ultimo punto cfr. R. W. Malcolmson, *op. cit.*, pp. 9-10 e 77-79).

vertimenti popolari tradizionali perché hanno apparati materiali stabili, anche se poverissimi, perché si svolgono in ore e in luoghi completamente separati dal lavoro, perché c'è una compagnia teatrale professionale; allo stesso tempo la continuità con l'esperienza del passato conferisce anche agli elementi nuovi un carattere specifico.

Pubblico, attori, *manager*, scene, costumi, arredi dei *penny gaffs*, si è detto, hanno in comune la povertà. Questo dato rende la struttura materiale dei *penny gaffs* simile a quella provvisoria e in parte improvvisata degli spettacoli nelle fiere. Certamente la differenzia in maniera netta rispetto alla struttura dei due teatri ufficiali e, in alcuni casi, dei teatri minori. Il fatto di essere poveri costituisce, inoltre, un elemento di omogeneità sociale tra spettatori, attori e impresari, e contribuisce in maniera decisiva all'esistenza di quella coesione e di quella interazione tra scena e platea tipica dei *penny gaffs*, ma anche della tradizione dei trattenimenti popolari.

D'altra parte, pur avendo una natura commerciale, i *penny gaffs* non sono ancora dominati economicamente e organizzativamente dalle classi egemoni. Lo stretto rapporto fra spettatori e attori, la scarsa importanza della figura del *manager*, il peso dell'intervento del pubblico, l'esiguità dei capitali impiegati, impediscono che, come avverrà nella seconda metà del secolo, la natura commerciale si configuri come forma di controllo, ma conferiscono piuttosto in questo periodo a questo tipo di organizzazione il significato di indipendenza dai vincoli paternalistici che hanno dominato i divertimenti popolari fino a tutto il Settecento.

È l'organizzazione commerciale che consente che la produzione teatrale possa atteggiarsi in maniera autonoma: il programma dei *penny gaffs* risulta in ogni suo dettaglio dettato da gusti e esigenze popolari e connesso per molti aspetti — le canzoni, la musica, la comicità, i riferimenti e le allusioni sessuali, l'uso e la presentazione di animali, l'eroe criminale — alle tradizioni popolari. Nonostante ciò, la produzione teatrale non si sottrae del tutto all'influenza culturale dei gruppi di potere e rimane per molti aspetti

legata a forme espressive delle classi egemoni, giacché non riesce ad esprimere contenuti diversi, né a trovare un linguaggio sufficientemente articolato e efficace. Tuttavia le modalità della presentazione, le caratteristiche di oralità e di improvvisazione, la fisicità della recitazione e l'uso del dialetto connotano comunque questa produzione, in certa misura, come alternativa in quanto è evidente che il successo dei vari melodrammi, di Shakespeare, delle tragedie, delle stesse canzoni nei *penny gaffs* dipende dal grado in cui esse si prestano ad essere trasformate e adattate in modo da poter soddisfare le specifiche esigenze culturali dei gruppi popolari. Tali esigenze in questa epoca sono orientate verso la difesa della tradizione intesa come possibilità di creare spazi che rendano la vita più sopportabile sul lavoro e fuori, e verso il rifiuto dell'etica del lavoro come elemento cardine dell'esistenza: il tipo di pratica che ha luogo nei *penny gaffs* è motivato da queste spinte e da questi bisogni.

Da questo duplice intento, inoltre, i *penny gaffs* traggono la propria specificità come istituzione teatrale. In questi spazi, infatti, il teatro che è un'esperienza relativamente nuova per i ceti popolari, ma che ha una sua precisa codificazione in base a regole e consuetudini legate ad abitudini, stili di vita e pratiche culturali di gruppi sociali diversi, viene interpretata e vissuta secondo modi che appartengono ad una tradizione *altra*: non quella del teatro colto, ma quella dei trattenimenti popolari. Le caratteristiche essenziali della comunicazione teatrale nei primi anni dell'Ottocento, e cioè la creazione dell'illusione scenica, la presenza di attori e spettatori, la presentazione di un'azione teatrale, la struttura materiale stabile con una precisa destinazione, l'uso di apparati scenici e di costumi, vengono tutte mantenute, ma la loro funzione è diversa da quella tradizionalmente assegnata al teatro e da quella degli altri teatri esistenti. A differenza dei teatri minori che pure sono, in certa misura, alternativi, la peculiarità della comunicazione non nasce dai contenuti e solo in parte dai linguaggi, ma è determinata in maniera ugualmente reale ed efficace dalle particolarissime modalità di svolgi-

mento dell'evento teatrale che si carica di significati e di valori che vanno ben oltre il singolo spettacolo.

Si intende che nel partecipare ad una rappresentazione in questi teatri non c'è nessuna consapevolezza esplicita di esercitare un'opposizione, ma c'è comunque il rigetto istintivo di certe norme e certi valori intorno a cui si cerca di coagulare il consenso perché molto più funzionali e, per certi aspetti, addirittura vitali all'affermarsi del nuovo tipo di sviluppo economico. C'è, inoltre, la riaffermazione di norme e valori diversi — la spontaneità, la capacità di divertirsi, la solidarietà — che la gente comune tende a perpetuare e a conservare nonostante le pressioni esercitate in direzione contraria da parte di magistrati, clero e industriali. La richiesta di chiusura che conclude quasi tutti gli articoli e le effettive misure repressive che molte volte seguono o danno spunto agli articoli dei giornali, danno la conferma dello scontro e della reale rappresentatività dei *penny gaffs*.

Questa funzione è legata d'altronde al particolare momento storico. Intanto è possibile l'esistenza di questi spazi relativamente aperti in cui si riuniscono appartenenti ai ceti popolari per scopi non *dati*, in quanto si è in un momento di passaggio in cui un nuovo assetto degli equilibri sta prendendo il posto di una precedente egemonia.

D'altra parte, intanto questo tipo di pratica ha carattere oppositivo, in quanto tutta l'area del tempo libero, in questa particolare congiuntura storica, è illegittima, rappresenta una minaccia reale e è legata alle lotte politiche e sociali delle classi subalterne. Verso la metà del secolo le forze di mercato penetrano e dominano in maniera molto più incisiva gran parte delle attività del tempo libero; la quantità di quest'ultimo, a sua volta, diviene meglio definita e aumenta ulteriormente. Per gran parte degli strati popolari, impegnati in lavori in cui domina la macchina e in cui l'etica del lavoro si è ormai affermata, la forza della tradizione cessa di aver valore: la separazione tra lavoro e tempo libero viene accettata e si cerca piuttosto di ottenere un equilibrio più umano tra l'uno e

l'altro; nello stesso tempo tra i gruppi egemoni si fa strada la consapevolezza degli squilibri sociali e dell'antagonismo di classe che ne consegue: la scoperta dell'esistenza di « due nazioni » e il dibattito sulla « condizione dell'Inghilterra » caratterizzano gli anni intorno al 1850. Un aspetto di questo dibattito concerne gli svaghi popolari e la necessità di riformarli.

Data per scontata la natura e la permanenza del capitalismo industriale, ci si sforza di mitigarne la durezza degli effetti per le classi inferiori organizzando i loro divertimenti in maniera « sana e morale », tale, si spera, da promuovere uno spirito di conciliazione e di armonia tra le classi attraverso la creazione di una civiltà in cui i beni culturali siano di pubblica proprietà [87]. Non si nega più la legittimità del tempo libero per i ceti subalterni, ma si cerca piuttosto di modificarne i contenuti privandoli di ogni carica eversiva [88] e promuovendo una serie di attività che possano servire da attrazioni alternative. Contemporaneamente inizia un processo di appropriazione degli svaghi popolari particolarmente evidente negli sport e nel teatro. A partire dal 1843, anno di abolizione delle leggi sul monopolio teatrale, la presenza di spettatori delle classi medie comincia a farsi tangibile e esclude o rende irrilevante quella di altri gruppi sociali. I teatri del centro diventano notevolmente più comodi e raffinati e subiscono una serie di modifiche nelle strutture, nell'orario, nell'organizzazione e nella durata degli spettacoli chiaramente motivati dal-

[87] « Some middle class Victorians strove earnestly, through co-operative workshops and the like, to reform the experience of work. Many more, accepting as given the nature and permanence of capitalism, strove to mitigate the hardships it entailed for the working class by organising their leisure for them, and doing it in such a way to emphasise, they hoped, the spirit of community, not of class » (H. Cunningham, *op. cit.*, p. 136). Sull'argomento cfr. anche pp. 106 e segg. e P. Bailey, *op. cit.*, pp. 35 e segg.

[88] « Whatever the rivalries over its direction, the general strategy of rational recreation was clear: new amenities would divert the workingman from the pub and provide the proper environment for his exposure to the superior example, whose values would ultimately be internalised » (P. Bailey, *op. cit.*, p. 41).

l'esistenza del nuovo pubblico. Dopo la metà del secolo la presenza della regina fra gli spettatori, le regie di Charles Kean al Princess's Theatre (1852-59), i drammi e le regie di Robertson indicano con chiarezza la nuova direzione del teatro.

I teatri di periferia e i *penny gaffs* continuano ad attirare un pubblico popolare, ma il loro significato alternativo è riassorbito e stemperato nel generale clima di tolleranza e di paternalismo verso i trattenimenti popolari. I *penny gaffs* non vengono più chiusi, né si avanzano richieste affinché ciò avvenga: ancora scandalizzano per i loro eccessi e la loro brutalità, ma non sono più pericolosi, perché tutta l'area del tempo libero ha mutato segno. H. Mayhew, J. Greenwood, G. A. Sala, l'anonimo articolista di *The Builder*, forniscono descrizioni che non variano affatto da quelle di epoca precedente, ma sono sostanzialmente diverse nelle conclusioni. Gli aspetti sfrenati e violenti sono attribuiti al disinteresse delle classi superiori e alla mancanza di alternative reali: i *penny gaffs* sono fonte di vizio e corruzione per mancanza di guida civilizzatrice ma, opportunamente indirizzati, possono diventare, si auspica, occasione di miglioramento e di progresso per i giovanissimi spettatori.

Negli ultimi venti anni del secolo tutti questi processi subiscono un'ulteriore accelerazione e arrivano a compimento: il tempo libero diventa in maniera definitiva un settore isolato e a se stante in un tipo di vita sempre più spersonalizzato e divisa in compartimenti. I luoghi, i compagni, le circostanze delle attività di quest'area sono completamente e radicalmente diversi da quelle precedenti. Agenti decisivi di questo cambiamento sono i progressi della tecnologia e la massiccia estensione della commercializzazione che introducono forme di controllo più sottili e più efficaci di qualsiasi campagna repressiva o riformistica: il tempo libero, privo ormai di rilevanza e di connessioni con le lotte economiche e politiche, diviene pienamente legittimo per la gente comune. Un certo numero di pratiche e di attività particolarmente resistenti a modifiche e a processi di assimilazione vengono isolate in spazi e luo-

ghi ben precisi e delimitati, così che il significato e la possibile influenza ne risultano neutralizzati. È ciò che accade a molti dei teatri in cui ancora si raccoglie un pubblico popolare e, in particolare, ai *penny gaffs*. La descrizione di Jerrold, illustrata da Dorè, è più quella di un ghetto che di un teatro vivo e vitale.

LA TESTUALITÀ DEL FATTO TEATRALE

di
Lidia Curti

> Non si può continuare a prostituire l'idea di teatro, poiché il suo valore risiede esclusivamente in un rapporto magico e atroce con la realtà e con il pericolo.
>
> A. Artaud

> ... il Testo è quello spazio *sociale* che non lascia nessun linguaggio al sicuro, all'esterno, né nessun soggetto dell'enunciazione nella posizione di giudice, maestro, analista, confessore, decodificatore.
>
> R. Barthes

L'attenzione crescente che si dà allo spettacolo come parte integrante dell'analisi teatrale trova conforto e appoggio nella produzione di studi sui luoghi e sulle convenzioni teatrali di epoche diverse, di ricostruzioni o descrizioni delle realizzazioni sceniche, di scritti di regìa, copioni e materiali grafici, e infine negli scritti teorici, di carattere normativo ed analitico o appartenente al campo delle poetiche e delle retoriche.

Per la ricostruzione degli spettacoli del passato si utilizzano, accanto a materiali critici e diaristici e ad eventuali recensioni, le tracce dirette e indirette, ricercate da alcuni nel testo scritto, da altri nello studio contestuale, sia teatrale che storico-culturale, e nei testi residui, ove esistano. Per gli spettacoli odierni, alle fonti suddette si possono aggiungere le descrizioni metalinguistiche e le registrazioni audiovisive, quando si tratti di eventi teatrali del presente.

Ma anche in questi casi — del resto rari, poiché l'analisi ha spesso esigenza di volgersi al passato, più o meno recente — lo spettacolo ha una certa quota di assenza che si fa maggiore man mano che ci si allontana nel tempo. La difficoltà di una sua traducibilità totale in altro linguaggio è dovuta al suo carattere effimero e transitorio, alla complessità dei suoi linguaggi e codici, alla molteplicità delle manifestazioni dell'evento, dalle prove alle diverse rappresentazioni, infine alla sua qualità di evento interattivo.

Le transcodificazioni si servono prevalentemente di descrizioni metalinguistiche, anche se ci sono stati suggerimenti di metalinguaggi simbolici e cifrati e di trascrizioni musicali (tra gli altri, da parte di Artaud), o tentativi di elaborare sistemi di notazione complessa (da Laban a Kowzan e Pagnini); si riferiscono per lo più a una parte della realizzazione scenica, poiché nessuna delle numerose occorrenze che normalmente la compongono è identica a un'altra; infine i tentativi di valutare il ruolo essenziale del pubblico nell'evento teatrale si sono limitati alle indagini sociologiche, di solito quantitative, o alla registrazione delle reazioni convenzionali, e sono in gran parte insoddisfacenti.

Pagnini, che in *Pragmatica della letteratura* (1980) esamina tali limiti all'interno di un discorso sui rapporti tra testo drammatico scritto e processo della messinscena, osserva a questo proposito che « di rappresentazione in rappresentazione, gli attori 'sentono' il pubblico a tal punto da modificare i loro comportamenti in base alla ricezione viva e contingente. La regìa stessa può trasformarsi nel corso di un ciclo di rappresentazioni ». (p. 92), avvicinando la comunicazione teatrale al modello di quella naturale.

Per la sua natura a mezzo tra 'oggetto' d'arte ed evento sociale e 'para-esistenziale' per usare una felice definizione di Pagnini, il teatro più di altre arti si sottrae alla perfetta riproducibilità segno fondamentale della nostra epoca, ed esprime una testualità difficile, colma di interstizi e sfasature, 'spezzata e plurale' (Barthes), mai conclusa definitivamente, e il cui segno è la simultaneità corporea e mentale, individuale e collettiva, psichica e culturale, che rifiuta gerarchie e subordinazioni.

Il testo spettacolare

> ... una Teoria del Testo non può essere soddisfatta da una esposizione metalinguistica: la distruzione del meta-linguaggio, o almeno (poiché può provvisoriamente essere necessario ricorrere al meta-linguaggio) la sua messa in questione, è parte della teoria stessa.
>
> R. Barthes

Per la sua testualità sfuggente ed effimera, lo spettacolo è stato spesso considerato oggetto impossibile dell'analisi testuale. La critica teatrale si è volta prevalentemente al testo scritto sia perché materialmente presente e fissato una volta per tutte, sia per il suo statuto di preminenza e pre-esistenza, almeno in un certo tipo di teatro. Questa occorrenza non si verifica sempre, ad esempio, nel teatro di sperimentazione dei giorni nostri, o in certe forme di teatro popolare, come non sempre si era verificata in periodi antecedenti.

Recentemente nell'ambito della critica letteraria e semiologica si è sviluppato un discorso che afferma l'impossibilità di fondare l'analisi sul solo testo scritto (cfr. Pagnini, p. 94) e rivendica l'esistenza di una testualità spettacolare specifica.

I tentativi più interessanti in questa direzione sono venuti dal campo della semiotica teatrale, in particolare in alcuni lavori che si occupano della costruzione di strategie di analisi dello spettacolo e del completamento di un campo che per la predominanza dei modelli linguistici risultava dimezzato. Ci si riferisce qui, oltre che a Bettetini (1975) e Ruffini (1978), agli studi recenti di K. Elam (*The Semiotics of Theatre and Drama*, 1980) e di M. De Marinis (*Semiotica del teatro — l'analisi testuale dello spettacolo*, 1982).

Il primo, nell'ampia e documentata rassegna del campo, riserva attenzione e spazio ai codici e sistemi del testo rappresentativo e alle strategie comunicative dello spettacolo; tuttavia conferma il modello linguistico come prima-

rio (p. 134) e ritiene l'analisi degli 'speech events' cruciali, almeno per il dramma occidentale (cfr. p. 136). L'enfasi maggiore sul testo scritto non gli impedisce di riconoscerne la sostanziale incompletezza, e di postulare tra esso e il testo rappresentativo un rapporto intertestuale e non gerarchico (cfr. p. 209), dolendosi dello scarso dialogo tra le due aree di ricerca.

De Marinis, il cui lavoro è più specifico a questo discorso, propone il testo spettacolare come oggetto primario dell'analisi semiotica del teatro, e si oppone all'uso indiscriminato del modello linguistico che ha portato alla concezione del testo drammatico come struttura profonda dello spettacolo, o come 'istruzioni per l'uso' (cfr. pp. 26 e 48).

Più decisamente di Elam [1], egli propone un ampliamento dell'oggetto di analisi, lo 'spettacolo-fenomeno', e si riferisce costantemente a un tipo di teatro che propone simultaneità o inversione cronologica dei vari testi, e antepone il processo al prodotto (cfr. p. 69 e p. 236n).

I numerosi esempi che illustrano il suo discorso, rendendolo spesso avvincente e mostrando in lui una notevole sensibilità storica, si rifanno prevalentemente a due aree: lo spettacolo cinque-seicentesco che presenta delle libertà rispetto alle codificazioni rigide dei secoli successivi sia per la sua vicinanza alla festa che per la pre-esistenza di

[1] I due studiosi, pur muovendosi nello stesso ambito con posizioni ed enfasi diverse, scrivono con spirito collaborativo e senza punte polemiche (cfr. il riconoscimento del contributo di Elam al suo libro da parte di De Marinis, p. 7). De Marinis, lungi dall'escludere il testo scritto dall'analisi semiotica secondo quanto afferma Elam (p. 3) probabilmente riferendosi a sue posizioni precedenti, tratta preliminarmente dei rapporti tra testo drammatico e spettacolare, e si limita ad asserire la diversità e la reciproca 'irreversibilità' dei due testi (cfr. pp. 39 e segg.), discostandosi su questo punto dalle posizioni di Ruffini. Egli distingue, all'interno del testo drammatico, tra testo-copione e testo letterario, così come parla di messa in scena virtuale (in rapporto con il testo scritto) e reale (con il testo spettacolare), senza mai indicare l'esclusione di alcuna di queste aree dall'analisi semiotica.

un testo di scena al testo a stampa, come nel caso di Shakespeare; e ancora più frequentemente al teatro di ricerca e di sperimentazione degli anni sessanta e settanta. Wilson, Barba, Grotowski, Brook, e tra gli italiani Scabia e il Carrozzone Magazzini Criminali sono i casi più frequentemente menzionati.

Aveva dichiarato fin dall'inizio che « la semiotica non serve a un teatro istituzionale che (senza mai rimettere in questione se stesso, le proprie categorie, il proprio modo produttivo) continua a pensare e praticare... lo spettacolo soltanto come illustrazione del testo drammatico... può servire invece ai teatri che si interrogano sui linguaggi e sulle tecniche adoperate » (p. 22).

Egli afferma in varie occasioni che l'analisi testuale produce modelli parziali che possono essere di ausilio allo storico e al teorico e polemizza contro una semiotica « totalizzante ed imperialistica » (p. 20) che — come accade ad altri tipi di analisi — creda nella restituzione totale dell'oggetto di analisi. Questa polemica egli condivide con Ruffini, dal cui discorso tuttavia in questo studio si discosta su alcuni punti sostanziali, pur tenendolo sempre presente.

Il suo lavoro ha ascendenze a lui meno contigue, cui egli si richiama puntualmente: da Barthes a Prieto, da Kowzan a Pagnini, da Pavis a Ubersfeld, da Goffman a Burns, da Eco e Metz (verso questi ultimi il suo debito è rilevante), egli discute minutamente dei contributi dati da questi studiosi nelle aree specifiche. Il complesso reticolo di riferimenti che emerge dal ricchissimo apparato di note — un discorso parallelo a quello principale — offre una esauriente rassegna del campo e una preziosa indicazione di percorsi di lettura in questo e in campi affini, in una vera prospettiva interdisciplinare.

Tuttavia il suo studio tende a costituire uno statuto testuale dello spettacolo, secondo linee rigorose: il suo discorso si basa sulle definizioni attente di spettacolo (connotato dalla compresenza fisica di emittente e destinatario e dalla simultaneità di produzione e comunicazione) e di testo spettacolare come 'unità semioticamente compiuta'.

Di quest'ultimo delimita confini, caratteri (il TS è 'pluricodico, plurimaterico, multidimensionale' — cfr. p. 94), ne esamina dinamica e struttura, e le componenti fondamentali (convenzioni e codici teatrali ed extrateatrali).

La dizione 'testo spettacolare', adottata per primo da Ruffini, ha il vantaggio secondo l'autore di superare la dicotomia tra i due statuti dello spettacolo, scritto e orale, al contrario di 'testo scenico' che ne sottolineava uno è 'testo teatrale' che viene ormai associato all'altro, oltre che di indicare con efficacia 'la transcodificazione spettacolare del testo drammatico'. La stessa operazione fa Elam con la dizione testo drammatico; in ambedue i casi e nonostante le volontà di superamento, rimane l'impressione di un'intrattabile realtà a due facce.

Alcune di queste definizioni, come si può notare, sembrano contraddire le premesse interdisciplinari e le aperture dichiarate programmaticamente. Questa incertezza metodologica si riflette a tratti in incertezze definitorie: si fa una netta distinzione tra spettacolo e testo spettacolare, che si configurano rispettivamente come oggetto materiale e oggetto teorico (cfr. p. 61), ma poi si corregge la rigidità di questa distinzione, dichiarando che la parola testo verrà usata « sia per designare le concrete occorrenze discorsive (testi estetici, pittorici, scenografici, letterari, spettacolari, ecc.) che per indicare il costrutto teorico che le analizza nel loro funzionamento semiotico » (p. 215).

A proposito dei codici del TS (verbali, paralinguistici, gestuali, scenografici, ecc.), De Marinis nota che essi hanno origine nell'area extraspettacolare, poiché sono innanzitutto segni culturali, e ne esamina il meccanismo di trasformazione ad opera delle convenzioni teatrali, e cioè dei contesti teatrali. La distanza tra gli uni e gli altri infatti varia a seconda dei generi e delle epoche teatrali, o degli autori. La gestualità quotidiana, ad esempio, è codice culturale, frutto di apprendimento conscio e inconscio. La differenza tra essa e il gesto scenico sarà quasi nulla in un teatro mimetico della realtà, e rilevante nel teatro espressionista o simbolico, e di alta stilizzazione (cfr. p. 122).

In seguito il meccanismo, che viene riassunto schematicamente dall'autore (cfr. pp. 135, 140 e 157) in tre fasi successive, si amplia fino ad includere i contesti culturali, qui discussi solo in stretto riferimento alle radici di codici e convenzioni teatrali.

Nell'ultima parte del suo discorso, De Marinis si ferma a lungo sulla ricezione, campo piuttosto trascurato dalla semiotica teatrale, sulle strutture di attesa, sul ruolo importante del genere[2] nella competenza teatrale ricettiva, insomma sul 'lavoro dello spettatore'.

Egli indica la differenza tra spettatore modello e ideale iscritto nel testo (sulla scia della definizione data da Eco in *Lector in Fabula*) e spettatore reale. Non dà però indicazioni su come lo studio delle reazioni sul reale possa rientrare nella semiotica teatrale, e si ha l'impressione che di fatto questo aspetto, come quello dei contesti culturali, rimanga sostanzialmente al di qua della soglia testuale.

Il libro si conclude con il riferimento a un tipo di linguaggio teatrale che, attraverso la manipolazione e la trasgressione sistematica delle regole fin qui descritte, ampli i confini di accettabilità e grammaticalità del testo spettacolare.

[2] Il genere, come elemento fondamentale della ricezione, ha attirato attenzione crescente sia nel campo della letteratura che delle comunicazioni di massa, e può essere cruciale nell'abolire gerarchie e differenze, non sempre produttive, nell'analisi del testo colto e di quello popolare. Ai molti esempi citati da De Marinis (cfr. p. 286n, in cui vengono ricordati tra gli altri Corti, Segre, Todorov, Genette, Eco, Calabrese, e Lumbelli e Wolf) sarà utile aggiungere una serie di studi sulla narrativa popolare anglo-americana, tra cui J.C. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance* (London & Chicago, 1976), e J. Palmer, *Thrillers - Genesis and Structure of a Popular Genre* (London, 1978). La teoria del genere ha occupato un posto specifico nel campo degli studi sul cinema, in Inghilterra soprattutto attraverso i contributi di *Screen* e *Screen Education*, e del British Film Institute. Tra di essi particolarmente interessante è S. Neale, *Genre* (London, 1980).

L'ampliamento dell' 'oggetto' teatro

> In altre parole è importante spezzare la soggezione del teatro al testo e trovare la nozione di un linguaggio unico a mezza strada tra gesto e pensiero.
>
> A. Artaud

La scelta privilegiata di un certo tipo di teatro come 'oggetto', l'apertura a sistemi complementari di notazioni che conducano all'incontro tra semiotica e storia, tra semiotica e pensiero, la necessità di utilizzare tutte le tracce possibili che rendano lo spettacolo del passato parzialmente presente e che completino la descrizione/trascrizione segnica di quello presente aprono il discorso su tutta una serie di contributi che provengono dall'area delle poetiche ed estetiche, da quella delle ricostruzioni storiche e contestuali, e dalle descrizioni [3].

Innanzitutto vanno ricordati i contributi di alcuni importanti protagonisti del teatro contemporaneo: Beck e Malina, Grotowski, Brook, Barba hanno descritto e discusso le loro esperienze di lavoro, in libri che peraltro illuminano aspetti fondamentali del teatro contemporaneo, ma anche dell'arte e del pensiero. Come era accaduto a loro illustri predecessori — si pensa soprattutto a Brecht ed Artaud, ma anche a Yeats, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd —, questi testi propongono una visione filosofica e politica, e diventano potenziali documenti del pensiero e del costume di un'epoca.

[3] Come si è visto, De Marinis parla di una necessaria apertura della semiotica teatrale alla storia e del rapporto tra testo teatrale e tutti i testi appartenenti allo stesso sistema culturale, richiamandosi al 'testo-nella-storia' di Segre, a Eco a Kristeva (cfr. p. 13 e p. 216n.), e soprattutto a Ruffini che ha dato il contributo più approfondito al recupero contestuale, particolarmente importante per lo spettacolo del passato. Ma al contrario di Ruffini, che ha posto sempre più l'accento sull'importanza delle considerazioni storiche, De Marinis, assieme a Bettetini, sostiene il ruolo primario della trascrizione segnica dello spettacolo, ove essa sia possibile.

Nell'ambito delle ricostruzioni storiche dello spettacolo, si hanno interessanti studi italiani: da Guarino a Cruciani, da Papetti a Ruffini per citarne solo alcuni [4]. Ma qui può valere per tutti l'esempio del 'super-ricostruito' *Hamlet* di Craig e Stanislavskij, che, oltre alle note di regìa dello stesso Craig (ed epistolari e bozzetti, disegni e plastici) e ai commenti di Stanislavskij in *La mia vita nell'arte* (1924), ha trovato in un ottimo studio di Marotti (*Amleto o dell'oxymoron*, 1967) e nel recente *Gordon Craig's Moscow Hamlet* di L. Senelik (1983) una testualità che si può definire monumentale [5].

L'ambito delle descrizioni è occupato dalle più umili cronache degli spettacoli (o di una serie di spettacoli), testi drammatici di tipo composito che talvolta includono il testo drammaturgico, accanto alle documentazioni linguistiche e non (fotografie, disegni, interviste ecc.). Esse si sono diffuse soprattutto nei paesi anglosassoni, a ridosso dell'industria spettacolare e del teatro istituzionale, e per spettacoli di grande successo, come ad esempio la messa in scena di *Nicholas Nickleby* al National Theatre ad opera di David Edgar.

Ma l'interesse per la notazione dello spettacolo è presente anche nel teatro di ricerca e di avanguardia, con esempi interessanti che ampliano il discorso fino ad includere le ricostruzioni del processo teatrale (intenzioni, preparazioni, lavoro) e dell'*iter* drammatico della rappre-

[4] Cfr. F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513* (Milano, 1968); F. Ruffini, « Analisi contestuale della *Calandria* nella rappresentazione urbinate del 1513 », *Biblioteca Teatrale* 15-16, 1976; V. Papetti, « Lo spazio teatrale nella Londra della Restaurazione », in G. Melchiori (ed.), *Le forme del teatro*, Roma, 1979; R. Guarino, « L'archeologia del teatro. Problemi di ricostruzione dello spettacolo », in G. Ferroni (ed.), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, 1981.

[5] Senelick aveva già presentato una ricostruzione di questa mitica messa in scena nel 1976 (*Theatre Quarterly* 22, vol. VI, pp. 56-122). Era l'inizio della pubblicazione in inglese dei documenti russi originali, tra cui la trascrizione dei dialoghi Craig-Stanislavskij, e la descrizione minuta delle prove.

sentazione, dalle prove alle repliche e alle reazioni del pubblico e della critica, con riferimenti ai contesti teatrali immediati e meno immediati. Il testo drammaturgico, ove riprodotto, può essere quello originario preesistente o nato dalla messa in scena e all'interno di essa.

Gli esempi sono molti e famosi: da Beck a Barba, da Marowitz a Brook, fino all'ultimo interessante contributo in questa linea, il libro di D. Selbourne, *The Making of a Midsummer Night's Dream* (1982). Tra quelli italiani, varrà la pena di ricordarne due: *Il gorilla quadrumàno*, a cura di G. Scabia (1974) e l'ultimo, prodotto dal Carrozzone Magazzini Criminali, *Sulla strada dei Magazzini Criminali* di Lombardi - D'Amburgo - Tiezzi (1982), dotato di un notevole apparato fotografico e grafico, che riesce a riportare in qualche misura uno degli elementi essenziali dello spettacolo, l'atmosfera creata dai colori: « effrazioni dei colori del cielo, verde rosa, blu, azzurro, arancio... » (p. 79).

Al di là del testo: il paradosso di Brook

> *Bottom:* Masters, I am to discuss wonders: but ask me not what...
>
> (W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, IV.i. 26)

L'esempio più coerente di tali prassi è offerto dal lavoro di Brook che negli anni sessanta iniziò con un testo ricavato a posteriori dalla sua rappresentazione sul Vietnam, *US*, del 1966 [6]. Il titolo prometteva testo, prove, reazioni, fonti, ma anche « noi/USA, il Vietnam, esperimento, politica ». Era un prodotto collettivo: accanto a Brook, venivano menzionati, tra gli autori, i co-registi, gli 'autori' del testo drammaturgico, la scenografa e il musicista; il ruolo degli attori e di altri collaboratori — tra i quali come ospiti d'onore Joe Chaikin e Jerry Grotowski — era descritto nel 'racconto' delle prove che era parte dominante del libro.

Non mancava la riproduzione del materiale storico servito da fonte, oltre a fotografie sia documentarie che sceniche. Seguivano recensioni e reazioni della critica, dibattiti e lettere, e un interessante commento di Sartre su mito e realtà nel teatro. Come Brook aveva detto nell'introduzione, non era uno dei libri soliti con il testo, le didascalie e un'introduzione, ma 'work in progress' (p. 9), la descrizione di un processo mutevole e vivo. Mostrava come un gruppo di teatranti esprimono un brano cruciale della nostra storia, 'portandolo ai limiti della realtà: non imitandola ma negandola' come dice Sartre (p. 201).

C'erano dei limiti alla registrazione: la ricezione veniva esemplificata solo selettivamente; si trascurava di nuovo quell'importante parte del processo comunicativo su cui non c'è stato lavoro sistematico, un 'buco nero' della ricerca teatrale, nelle parole di De Marinis (p. 180).

Altra mancanza che susciterebbe la critica del semiotico è la notazione attendibile di tutti gli aspetti gestuali e paralinguistici, che vengono parzialmente resi attraverso il codice linguistico e fotografico. Si rende cioè chiaro che non emergerà da questo tipo di 'scrittura dello spettacolo' un testo come oggetto, restituito globalmente e fissato una volta per tutte.

In seguito Brook tenterà di evadere dalla transcodificazione linguistica attraverso la documentazione filmica, co-

[6] P. Brook (*et al.*), *US - The Book of Royal Shakespeare Theatre Production*, London, Calder & Boyars, 1968. Precedentemente Brook aveva trovato un cronista nel suo collaboratore Charles Marowitz, per i due spettacoli prodotti assieme: il *King Lear* del 1962 (cfr. C. Marowitz, « Lear Log », in *Theatre at Work*, ed. by C. Marowitz and S. Trussler, London, 1967) e lo spettacolo sperimentale intitolato al teatro della crudeltà del 1964 (cfr. « Notes on the Theatre of Cruelty », *ibid.*). Non va dimenticato che lo stesso Marowitz ha prodotto, per il suo dramma *Artaud at Rodez* messo in scena al Teatro Trastevere di Roma nel 1976, un libro composito che al testo drammaturgico accompagna interviste e materiali che sono la materia di base — sia pure reinterpretata — del *collage* di Marowitz sulla malattia mentale e morte di Artaud (C. Marowitz, *Artaud at Rodez*, London, 1977).

me nel caso dello spettacolo sperimentale da *The Tempest* (1968). Ma anche in questo caso, che sembrerebbe quello atto a fornire una fedele riproduzione e quindi una fissazione, non si dà la registrazione di una precisa occorrenza teatrale, ma un *collage* di vari momenti delle rappresentazioni e delle prove, alternati ai *principia* espressi da Brook in forma apertamente didattica, e con un uso dei primi piani sovrapposti, dei rallentamenti e delle accelerazioni a imprimere un ritmo sincronico al racconto. Si ripropone il ricorso a un metalinguaggio (anche la parola si fa immagine, attraverso l'apparizione del regista solitamente invisibile), e pur trattandosi di codice iconico fondamentale nella comunicazione teatrale, siamo di fronte a una traduzione parziale.

Infine negli anni settanta, quando il viaggio teatrale-antropologico ha sostituito la rappresentazione nel luogo deputato, Brook include nel gruppo di *insiders*, uno scrittore ad esso esterno, con funzioni di osservatore partecipante e cronista. Nacquero così *Orghast at Persepolis* di A. Smith (1972) e *Conference of the Birds* di J. Heilpern (1977). Il primo, accanto alla cronaca della preparazione e delle rappresentazioni di *Orghast*, lo spettacolo fatto l'anno prima a Shiraz in Persia, dava una ricostruzione critica dei principi e dei lineamenti dell'opera di Brook.

Smith non riportava — se non per brevi citazioni — il testo scritto da Ted Hughes, lo scrittore 'interno' al gruppo, un testo scritto in una lingua-non-lingua, ma lingua-suono che poco avrebbe guadagnato dalla riproduzione scritta.

Si accentuava ulteriormente una caratteristica del lavoro di Brook comune a molto del teatro di ricerca oggi, il posto diverso dato al testo scritto che non è più l'elemento progettuale anteriore, ma piuttosto parte di un lavoro collaborativo, cui il drammaturgo partecipa alla pari di altri membri della *troupe*.

Nel resoconto del viaggio africano, letteralmente alla ricerca delle radici del teatro, Heilpern in *Conference of the Birds* si è tenuto più vicino alla cronaca di questo incontro tra teatro e antropologia, spesso venata da espressioni di disagio e perfino di irritazione, e non ha avuto problemi di testo drammaturgico poiché il lavoro si svolgeva sulla base di azioni drammatiche in parte elaborate dal gruppo durante il solitario lavoro parigino, in parte nate durante il viaggio nel contatto con le culture locali.

In questo caso il comportamento degli spettatori viene registrato con grande minuzia, ed emerge il ritratto del pubblico più difficile che Brook avesse mai avuto. Qualunque sia stata la parte avuta dal cronista scettico, la registrazione di difficoltà e fallimenti rispecchia appieno la fuga di Brook da un pubblico troppo 'convenzionalizzato' e dal pernicioso successo.

Il libro di Selbourne giunge in ritardo rispetto allo spettacolo di cui scrive, *A Midsummer Night's Dream* messo in scena da Brook nel 1970 con la Royal Shakespeare Company, prima di lasciare l'Inghilterra.

Il sottotitolo — 'testimonianza oculare della realizzazione di Peter Brook dalla prima prova alla rappresentazione'[7] — sottolinea l'esclusione delle rappresentazioni, con l'eccezione di tre incontri con il pubblico durante l'ultima fase delle prove, ad accentuare l'importanza del processo rispetto al prodotto ('le prove sono come rappresentazioni' dirà Selbourne, p. 77). Il libro è composto del resoconto puntuale delle sette settimane di prove, e, posti a fronte, dei brani del testo drammaturgico di volta in volta chiamati in questione, alternati a fotografie dell'azione scenica.

[7] D. Selbourne, *The Making of a Midsummer Night's Dream - An eye-witness account of Peter Brook's production from first rehearsal to first night*, with an introductory essay by Simon Trussler, London, Methuen, 1982. La predilezione di Selbourne per titoli che si richiamino alla 'visualità' del *reportage* è sottolineata dal ricorrere della parola *eye*, come in *An Eye to India* (1971) e *An Eye to China* (1975). Selbourne, oltre che come giornalista e saggista politico, è noto come drammaturgo e autore di saggi su teatro e politica. I suoi drammi — tra cui *Samson, Dorabella, The Damned* — sono stati rappresentati a Edimburgo, Liverpool, Sheffield e in alcuni teatri della *fringe* londinese.

In sostanza il testo di Shakespeare è riprodotto in frammenti, con varie ripetizioni, omissioni ed inversioni, in una sequenza diversa da quella originaria (che verrà invece scrupolosamente rispettata nella realizzazione finale). La nuova sequenza testuale sottolinea enfasi, coloriture e ritmi della realizzazione scenica, e attraverso insistenze, contraddizioni e cambiamenti di prospettive svela letture multiple e potenzialità dell'interpretazione scenica.

Si ha qui una prima anticipazione dell'atteggiamento duttile di fronte al testo shakespeariano, che oscilla tra la fedeltà più assoluta e la libertà creativa. In Shakespeare c'è tutto e anche il suo opposto.

La cronaca è tutt'altro che imparziale e distaccata, e non finge di esserlo. Il ritardo stesso con cui il lavoro è stato concluso è la spia dell'animo diviso del cronista, questa volta autore di drammi egli stesso e attivo nel teatro inglese di quegli anni. L'altalena di giudizi negativi e positivi scaturisce da una concezione del teatro — come specchio e strumento del reale — molto diversa da quella di Brook, ma anche dall'atteggiamento difensivo e malinteso del drammaturgo che si sente minacciato dal potere del regista:

> Am I, against my own interests and intentions, helplessly representing the 'superfluous' figure of the writer, in a theatre of directors? (p. 53) [8].

[8] In seguito, ci sono momenti in cui il drammaturgo frustrato ritrova la sua superiorità e riafferma la supremazia del suo scrivere rispetto al caos apparentemente privo di senso del lavoro drammatico. È quando si ritrova a casa a riordinare le sue note e a scrivere il suo 'racconto': « To be pen in hand was as if, at last, to master the experience; as if, too, to articulate what at many moments had seemed to be beyond both Brook and the actors » (p. 165). L'atteggiamento difensivo dello scrittore di teatro nei confronti del regista e la crisi dei suoi rapporti con il processo teatrale si sono espressi di recente in vari scritti di John Arden e di Arnold Wesker, oltre che in una tavola rotonda organizzata da *Theatre Quarterly*, cui parteciparono i maggiori drammaturghi inglesi degli anni settanta (« Playwriting for the Seventies », *Theatre Quarterly*, vol. VI No. 24, 1976).

L'autore è osservatore partecipante ma anche ribelle e sofferente, inchiodato in disparte alla sua sedia di metallo, e interlocutore a tratti ostile che in vari momenti impone a Brook conversazioni-scontro. Non si pone come tramite invisibile e trasparente; la sua solitudine, i suoi dubbi, le sue depressioni vengono in primo piano e sono a un tempo soggetto e oggetto del racconto; le sue assenze, puntualmente registrate, hanno un loro significato e un loro uso:

> I stayed at home, as sated with rehearsals as some of the actors seemed to be. And several perfectly-shaped but unanswered questions formed in my mind during the day. (p. 153).

Nella prefazione scritta dieci anni dopo, Selbourne fa ammenda per la posizione di 'dogmatismo politico' che aveva informato la sua osservazione, ma le domande formulate allora gli sembrano ancora quelle giuste. Esse riguardavano il ruolo del regista autocrate nei confronti del drammaturgo, come si è visto, e degli attori della cui subordinazione egli si sente parte:

> After all, the shaping of one's own interior impulse at the behest of another, who is invested with the task of command over the enterprise of theatrical manufacture, is a question of the subordination of one set of emotions to another (p. 27).

O toccavano la qualità del teatro di Brook (è teatro di forma o di sostanza? che rapporto ha con la vita e la realtà? perché rappresenta il passato?) e la sua posizione politica (« è un radicale o è di destra? »).

I dubbi lo inseguono fino alla fine: di fronte alla perfezione raggiunta durante una rappresentazione informale a Birmingham che sembrerebbe fornire molte risposte — tra l'altro sul significato di riportare la parola di un drammaturgo del passato tra i vivi — rimane il senso di solitudine e di inutilità che lo spinge a chiedersi 'a che serve?' [9].

[9] « There had been perfect chords — *cui bono?* — struck with voice and gesture, brought to this pitch by hard labour; an orche-

Durante quest'ultima fase l'incontro con il pubblico registra trionfi e fallimenti, ma in ogni caso è da esso che viene il completamento del laborioso processo cui ha assistito, la messa a fuoco dei punti caotici e confusi, la semantizzazione dei segni oscuri:

> Indeed this performance is now as much in the hands of the audience, whether they know it or not, as in the hands of the actors, who certainly do know it (p. 291).

Sembrerebbe una messa in ombra del regista, una sua sconfitta ma in effetti egli ha lavorato a preparare questo spazio di base, uno 'spazio vuoto', in cui 'le cose funzionino da sé' (cfr. p. 77), in cui la ripetizione si trasformi in ri-presentazione (o ri-creazione) con l'assistenza del pubblico. Di questa base fanno parte il testo drammaturgico come il lavoro attorico, scenografico, musicale e tecnico; gli stimoli esterni e i condizionamenti anteriori; le tendenze teatrali che contrastano o favoriscono quel preciso processo teatrale. Esso sfugge al tempo e allo spazio lineari, ed è valido in sé, nel momento in cui è vissuto: « This is good because it is what we are living through », è l'affermazione di Brook (p. 75). Il pregio di questo tipo di cronaca è di registrare uno spazio nascosto, comunicare ciò che sfugge ad altri tipi di descrizione.

Tutto il processo qui descritto designa uno spazio contraddittorio, fatto di alti e bassi in cui ciò che si raggiunge in un giorno di lavoro si perde il giorno dopo, e si paga con 'tensioni, frustrazioni, sospetti' (p. 43). I tentativi non sembrano finalizzati, i risultati sono opinabili e controversi; anche l'incontro con il pubblico ha le sue note stridenti e le sue trappole mortali.

---

stra of bodies with Brook as conductor; and a dead-and-gone playwright's word restored to the living. At the night's end, there were these notes too, of a summer beguiled and every solitude deepened, to put away in a bottom drawer ». (p. 327) La domanda è riferita alla perfezione tecnica e spettacolare dell'opera di Brook e in genere a un tipo di teatro ritenuto solo 'estetico', ma dietro di essa si affaccia un dubbio di fondo di chi fa o scrive di teatro: 'a che serve il teatro?'.

Non a caso — accanto alla descrizione di un lavoro entusiasmante ed entusiasmato, frenetico e trascinante, brulicante di vita, di suoni, di rumori e di creatività — c'è il contrappunto dello scetticismo dell'osservatore ma anche il raggelante elemento che viene da un animatore che sta per abbandonare l'oggetto cui dà vita.

Il compito di Brook è al negativo: « I can help you by eliminating the false experience you are using » dice agli attori (p. 101); e a Selbourne, che lo scopo della sua produzione è di mostrare al pubblico che questo tipo di teatro è inadatto alla 'comunicazione, alla cerimonia, al coinvolgimento' (p. 41). L'unico modo per riuscirci è di abbandonare questo teatro, che è appunto quello che si accinge a fare. In effetti egli sta combattendo contro una tradizione che fissa il modo di pronunciare i versi di Shakespeare, contro il *training* precedente degli attori, contro un'istituzione, contro uno spazio già riempito.

Dal racconto troppo denso perché si possa qui tentarne un resoconto puntuale, emergono accenti e forme dell'interpretazione di Brook, della sua lettura del *Dream*: il tema della sessualità, che unisce l'alto e il basso di questo dramma, le note cupe alla comicità, e che diventa man mano che il lavoro procede la coloritura fondamentale della rappresentazione, con i suoi punti focali nella trasformazione di Bottom, raffigurata fallicamente come si vede nell'illustrazione di copertina, nelle 'estasi' di Titania, nei terrori dei quattro amanti, tappe di un processo purificatorio attraverso il quale tutti i personaggi devono passare.

Non meno importante è l'esplorazione sui diversi livelli del reale, che — attraverso il dramma nel dramma — si concentra sul rapporto tra teatro e realtà e diventa riflessione metateatrale, specifica di questo dramma ma anche del lavoro di Brook in genere. Infine l'enfasi sul mistero, sull'ignoto che viene visto come l'essenza di questo dramma ('Man is but an ass, if he go about to expound this dream', dirà Bottom tornato allo stato di uomo intero), con un richiamo specifico al potere dell'immaginario e dell'illusione teatrale. 'Esplorare questo mistero' è il senso del lavoro comune (p. 9), e in questa esplorazione le parole

sono elementi magici, i gesti sono modi di trovare correnti ed energie sotterranee, e la 'matematica delle voci e dei movimenti' (cfr. p. 191) diventa espressione metafisica.

È l'esplorazione dell'irrazionale che ispira a Selbourne sospetto e inquietudine poiché gli sembra che in quella sfera si è senza difesa (gli attori, lui stesso) di fronte alla manipolazione delle emozioni operata da Brook (p. 91).

La ricerca del ritmo del dramma — che poi sarà trovata nel passaggio dal sonno alla veglia, dalla sicurezza al pericolo — è la costante del lavoro dal primo giorno attraverso il movimento, gli esercizi, il gesto, il verso cantato, la parola corale, il contrappunto, l'intercambiabilità fra parola, suono, musica, la creazione di una rispondenza fisica e psichica tra gli attori, e tra questi e la storia. È questo il mezzo fondamentale per tentare di giungere agli impulsi creativi che sono 'dietro la notazione dei suoni' sulla pagina.

È qui che riappare Shakespeare; non è il teatro che è sacro, ma il testo scritto, scopre con stupore Selbourne: « The director-as-iconoclast and inventor is here treating the text as inviolable » (p. 65).

È un paradosso del lavoro di Brook che di fronte a Shakespeare muta le sue strategie. Il testo diventa qualcosa da cui allontanarsi e a cui invariabilmente tornare, un processo creativo cui trovare un parallelo e da esso trarre impulso e ispirazione. Attraverso le parole del testo, si vuole andare oltre Shakespeare in due direzioni: verso l'innocenza preverbale da un lato e la scoperta di una nuova realtà espressiva dall'altro [10].

[10] Selbourne sottolinea le apparenti contraddizioni dell'atteggiamento di Brook: all'inizio non si occupa del testo e sostiene che la magia del dramma va ricercata ricreando gli impulsi e i processi di pensiero dietro le parole, « behind, and beyond the words of Shakespeare » (p. 65), ma in seguito impone agli attori una fedeltà assoluta alla parola, poiché « the line as written... must seem the only possible way of saying what is said » (cit. a p. 263), e a questo punto Selbourne non manca di osservare che il rispetto per lo scritto non si estende allo scrittore. Le contraddizioni sono in parte spiegate dall'uso che Brook fa del verso come polarizzazione dei

In seguito appaiono le passerelle, i trapezi, le scale, i trampoli, i dischi girevoli, i fili di acciaio a spirale — la foresta in cui i personaggi rimarranno impigliati —, strumenti che trasformeranno gli attori in acrobati e giocolieri e che, come tutta la critica osservò, accostano questo teatro al circo. Essi appariranno solo a metà del lavoro, insieme alla scena bianca, atta a stabilire un'atmosfera fondamentale nell'interpretazione di Brook, quella della 'magìa bianca del giorno'.

L'aggiunta di questi elementi dà una nuova dimensione alle prove, ispirando la mobilità creativa degli attori in tutte le sezioni e i livelli dello spazio, stimolando la loro inventività. Questo sembra un pericolo a Selbourne, e per una volta Brook è d'accordo con lui. Non è un caso che nelle prime aperture al pubblico, non ci saranno scena, costumi o altro a sottolineare il rischio mortale di qualunque elemento precostituito, e si può aggiungere destinato al successo. Tuttavia, nell'ultima parte del lavoro, l'autore riconosce che le strutture materiali fanno parte di quella 'struttura del sentire' che è ormai diventato lo spazio della rappresentazione, ed è interessante notare tale terminologia come spia del suo rapporto con Raymond Williams.

'Labour is the gesture of labour'. Questa esclamazione sottolinea lo *shock* di Selbourne nel rendersi conto che Brook rappresenta gli artigiani, senza ricorrere a riferimenti di classe o analisi sociali. Fino alla fine egli chiede al regista perché nel suo lavoro non si parli di classe, e la risposta è che per Bottom, Quince e gli altri il rapporto con l'ignoto è cruciale, quanto e forse più che per altri personaggi. Pure lo stesso Selbourne, tra le fotografie che appaiono nel libro, riproduce insistentemente quelle raffiguranti gli artigiani a torso nudo o con abiti dalla precisa

ritmi e delle energie degli attori (« Verse requires greater and greater discipline, and concentration. Not technique, but commitment. » - p. 267) o ancora delle parole come elementi magici (« you must have respect for words as magical elements » - p. 99). Il testo shakespeariano diventa un mezzo per ricostruire un itinerario, e allo stesso tempo lo strumento per creare il proprio.

connotazione sociale, gli unici personaggi con una loro fisicità e una collocazione nella realtà d'oggi, ambedue accuratamente mascherate dai costumi fluenti e colorati degli altri personaggi, da circo o da fiaba.

Lo stesso tipo di commento viene espresso ripetutamente da Simon Trussler, nell'interessante saggio introduttivo. Pur ammirando la rappresentazione, egli osserva che è quasi una festa privata, e che i trucchi e le acrobazie non hanno morale, e i giocolieri non sono filosofi. In seguito — sostiene Trussler — Brook si è gradualmente chiuso in una 'visione misantropica e politicamente miope' rinunciando persino a quelle abilità di grande professionista esibite per l'ultima volta nel *Dream* (cfr. p. XXXIX).

Ambedue le testimonianze di questi osservatori non distaccati, che giustamente esprimono il loro appassionato e discordante punto di vista sugli scopi del teatro, sono prova della tensione critica suscitata dal teatro di Brook in Inghilterra.

Non era di questo che si voleva qui parlare ma della proposta di una nuova testualità che viene da questo libro, in rapporto a linee simili emerse dalla ricerca semiotica. E tuttavia il problema del 'politico' non è del tutto disgiunto da quello della testualità.

Quando Tynan, Trussler e quello stesso Kott, che ha condiviso le motivazioni di Brook nel passato, parlano di 'neutralità morale', di 'visione misantropica e politicamente miope' o di 'teatro dell'impossibile' [11], stanno recriminando che un grande talento teatrale si sia allontanato dall'ambito del teatro con un messaggio sociale riconoscibile, ma anche da quello della scrittura e della parola che ad esso sembra associato.

Come era accaduto ad altri personaggi e gruppi degli

[11] Oltre al saggio sopra citato (S. Trussler, « Shakespeare and the Theatre of Peter Brook », in D. Selbourne, *op. cit.*, p. XXIX), cfr. K. Tynan, « Director as Misanthropist: on the Moral Neutrality of Peter Brook », *Theatre Quarterly*, vol. VII no. 25, Spring 1977, p. 20, e Jan Kott, « After Grotowski: the End of the Impossible Theatre », *Theatre Quarterly*, vol. X no. 38, Summer 1980, p. 27.

anni recenti (ma nemmeno troppo recenti se si risale alle prime attività del Living Theatre), Brook con i suoi collaboratori ripropone la ricerca di una diversa scrittura teatrale, una restituzione dello spettacolo a una complessità di linguaggi che non si esaurisce nella verbalità, una sua appartenenza essenziale al regno dell'oralità e della corporeità.

Questo breve discorso ha accostato due aree critiche in apparenza incongrue. L'una dedita alla costruzione classificatoria di un campo di indagine e alla proposizione di uno statuto analitico, l'altra all'osservazione empirica. Da ambedue e nonostante le profonde differenze di approccio, viene la proposta di un ampliamento dei confini della testualità teatrale e l'enfasi sulla natura complessa del 'fatto' teatrale.

La semiotica teatrale, in collegamento con l'ampliamento della nozione di testo da tempo presente nel campo, si orienta verso una inclusione nell'analisi di aree considerate separate, e tende a superare le frammentazioni finora esistenti nell'ambito della critica teatrale. Essa si rivolge al 'testo-fenomeno-evento', non come oggetto fisso e univoco ma molteplice, per linguaggi, codici e dimensioni, 'più che prodotto produzione, processo più che risultato' (cfr. De Marinis, p. 69).

D'altro lato, attraverso l'*occhio* di Selbourne, si è delineata una prassi — comune a molto del teatro di ricerca contemporaneo — che mette l'accento sulla mutevolezza e mobilità della produzione in cui 'le prove valgono come rappresentazioni', e mostra una nuova globalità del lavoro teatrale, con diverse priorità e dinamiche interne, tra cui la scrittura dello spettacolo che è parte del lavoro stesso.

L'indicazione del superamento della dicotomia tra testo drammaturgico e scenico, che è il contributo fondamentale di queste proposte, rimanda al superamento di quella tra scrittura e corpo, tra mente e materia; un teatro che coinvolga nel suo farsi sia la scrittura drammaturgica che quella dello studioso raccorcia le distanze tra arte e critica, tra analista e oggetto dell'analisi.

I due discorsi critici qui esemplificati aprono interessanti prospettive. Sono inizi e tentativi; in questo campo i documenti sono elusivi, le forme espressive da trovare, il terreno su cui muoversi in parte ignoto. Non a caso la 'lettura' che Brook dà di *A Midsummer-Night's Dream* esplora uno spazio nascosto e misterioso, « more than cool reason ever comprehends » nelle parole di Teseo. In modo analogo, la scrittura di Selbourne tenta di mettere in luce la parte sommersa della testualità teatrale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Artaud, A., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

Barthes, R., « De l'oeuvre au texte », *Revue d'esthétique 3*, 1971.

Bettetini, G., *Produzione del senso e messa in scena*, Milano, Bompiani, 1975.

Brook, P. (*et al.*), *US*, London, Calder & Boyars, 1968.

De Marinis, M., *Semiotica del teatro - l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1972.

Elam, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980.

Heilpern, J., *Conference of the Birds - The Story of Peter Brook in Africa*, London, Faber, 1977.

Lombardi, S., M. D'Amburgo, F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Milano, Ubulibri, 1983.

Marotti, F., *Amleto o dell'oxymoron*, Roma, Bulzoni, 1967.

Pagnini, M., *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980.

Ruffini, F.,*Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.

Scabia, G. (a cura di), *Il gorilla quadrumàno*, Milano, Feltrinelli, 1974.

Selbourne, D., *The Making of a Midsummer Night's Dream*, London, Methuen, 1982.

Senelik, L., *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, Cambridge Univ. Press, 1983.

Smith, A., *Orghast at Persepolis*, London, Methuen, 1972.

FIGURE NELLO SPECCHIO DI PROSPERO

di
Simonetta de Filippis

Le soluzioni formali delle sequenze introduttive — e parallelamente di quelle conclusive — di un testo drammatico sono molteplici e, al loro interno, possono variare notevolmente: dal prologo classico che enuncia l'argomento e gli elementi essenziali allo sviluppo della rappresentazione; a dialoghi o a monologhi che, seppure non esplicitamente diretti al pubblico, assolvono a un'analoga funzione informativo-preparatoria; ad azioni sceniche dirette; ad altre ancora [1].

Il macrotesto shakespeariano, alla molteplicità e varietà di generi e di temi, fa corrispondere un'ampia gamma di soluzioni relative alle sequenze protatiche. Queste possono infatti presentarsi nello stile più propriamente classico, come in *Henry V*, ove il coro inizia con l'invocazione alla

[1] Cfr. K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980, pp. 90-91: « Conventionalized presentational devices ... are in effect *metadramatic* and *metatheatrical* functions ... since they bring attention to bear on the theatrical and dramatic realities in play, on the fictional status of the characters, on the very theatrical transaction (in soliciting the audience's indulgence, for instance), and so on. They appear to be cases of 'breaking frame', since the actor is required to step out of his role and acknowledge the presence of the public, but in practice they are licensed means of *confirming* the frame by pointing out the pure facticity of the representation. On the Renaissance stage ... the function of prologues, induction and direct address is ceremonial and structural rather than strictly explanatory ».

musa e con la definizione della grandezza dell'argomento per concludere poi con un epilogo dello stesso tono; oppure con la soluzione a *induction* di *The Taming of the Shrew*, ove la protasi è costituita da un'intera, breve rappresentazione con propri personaggi che introducono la commedia come *play-within-the-play*, senza più ricomparire a conclusione del dramma; o ancora con il superamento della convenzione del prologo e dell'epilogo, come in *The Comedy of Errors*, ove la prima scena, pur fungendo da antefatto, già fa parte dell'azione drammatica e contiene l'*incipit* del tema sul quale sarà costruito l'intreccio, suggerendone al contempo le prevedibili conclusioni.

All'interno del canone shakespeariano, la tarda scrittura romanzesca costituisce un nucleo insolitamente omogeneo, fatta eccezione per i due ultimi drammi scritti in collaborazione con John Fletcher. Di questi, se *The Two Noble Kinsmen* può senza dubbio essere inserito nella tradizione del *romance* pur non ripercorrendo quella strutturazione paradigmatica comune ai drammi romanzeschi immediatamente precedenti di Shakespeare, *Henry VIII* ha del *romance* soltanto alcuni, sporadici elementi e rimane un testo un po' troppo ibrido per essere emblematico di questo particolare momento della scrittura shakespeariana.

Pericles, *Cymbeline* e *The Winter's Tale* presentano analogie, concordanze, ricorrenze — sia nella strutturazione formale che nella composizione tematica — fin troppo palesi per non far pensare a un unico disegno. *The Tempest*, pur nella sua peculiarità, partecipa allo stesso progetto e vi fornisce una sorta di cornice complessiva di sostegno grazie alla quale gli altri *romances* assumono tratti più netti e colori più vividi.

Eppure, anche in questo gruppo così omogeneo di drammi, Shakespeare ha adottato soluzioni variabili e variate per le sequenze introduttive e conclusive, talvolta privilegiando — almeno formalmente — le convenzioni teatrali classiche, talaltra discostandosene; sempre ubbidendo alle necessità sostanziali della presentazione del testo drammatico e di una sua sintesi di conclusione e di congedo dal pubblico.

Nella lettura parallela di queste zone dei testi shakespeariani che qui si vuole proporre, vanno tenute presenti soprattutto la funzione comunicativa nei confronti degli spettatori e quella di *incipit* della vicenda drammatica [2]. Quest'ultima funzione può essere rinvenuta anche in quei segmenti del discorso introduttivo, spesso in forme ancora approssimate e oscure, frammentarie ed enigmatiche che — solo più avanti nella vicenda e grazie a una rilettura più consapevole — rivelano appieno lo spessore metaforico e polisemico che li contraddistingue. Chiarita la funzione protatica di tali discorsi, anche la loro valenza significativa appare meno oscura e assume contorni più concreti e decifrabili, palesando al contempo la funzionalità della protasi rispetto all'intera strutturazione del dramma che introduce.

Le sequenze conclusive illuminano ulteriormente i motivi portanti e le significazioni fondamentali del dramma attraverso la forma didascalico-epifrastica dell'epilogo (*Pericles*) o con semplici battute di commiato e di ri-epilogo (*Cymbeline*, *The Winter's Tale*). *The Tempest* contiene le due soluzioni; tale compresenza non risulta ridondante né superflua, ma assolve alla doppia funzione di enunciare la conclusione al dramma specifico e di porre un'epigrafe all'intero gruppo dei quattro *romances*, ovvero al modello particolare di scrittura romanzesca che Shakespeare era andato formulando in quegli anni, giungendo con *The Tempest* alla piena maturazione. I drammi successivi scritti con Fletcher tenteranno nuove proposizioni e direzioni; ma è *The Tempest* che chiude, con il suo *epilogue*, un modulo oramai in sé compiuto.

---

[2] Sulla funzione dell'*incipit* drammatico, studiata ed esemplificata attraverso l'analisi dei testi shakespeariani di *The Tempest*, *Antony and Cleopatra* e *Troilus and Cressida* e il confronto con i corrispondenti rifacimenti drydeniani, cfr. V. Papetti, « Per una tipologia della tragedia: Shakespeare/Dryden », in *Le forme del teatro*, a cura di G. Melchiori, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981, vol. II, pp. 173-209.

1. *Le sequenze protatiche dei primi 'romances'*

Pericles si apre con la didascalia « I. CHORUS / *Enter Gower* » che immediatamente definisce il carattere classico della *ouverture*. Il discorso introduttivo di Gower ci conferma, nei contenuti, questa scelta formale.

Egli anzitutto si presenta nella sua funzione di poeta risorto « From ashes ... To *glad* your ear, and *please* your eyes. » (I, *Ch.*, 2-4) [3], sottolineando il diletto come finalità prima del suo canto e della poesia e assolvendo a quella funzione fàtica e conativa propria dei prologhi (« If *you* ... *accept* my rhymes, ... to *hear* an old man sing/May to your wishes *pleasure* bring, », *Id.*, 11-14).

Gower passa quindi alla presentazione dell'argomento di cui si tratterà nel suo canto, ovvero nella rappresentazione teatrale. Inizialmente, egli si preoccupa di localizzare la vicenda e di qualificarne il luogo con attributi positivi che non lasciano presagire alcunché sulle nefandezze che vi si compiono (« This Antioch, then, Antiochus the *Great*/ Built up, this city, for his *chiefest* seat,/The *fairest* in all Syria — », *Id.*, 17-19). Le aspettative così createsi nel pubblico, vengono presto deluse da Gower il quale, sottolineando la veridicità storica di ciò che si appresta a narrare (« I tell you what mine *authors* say. », *Id.*, 20), spiega che colui che ha appena definito *the Great* è in realtà un essere corrotto che induce la sua stessa, bellissima figlia nel peccato peggiore che possa accomunare due consanguinei, peccato di cui entrambi sono colpevoli e in cui entrambi indulgono da tanto tempo da averne smarrito il senso delittuoso (« But custom what they did begin/Was with long use account'd no sin. », *Id.*, 29-30). Antiochus difende il proprio peccaminoso segreto con ulteriori crimini, imponendo ai molti prìncipi aspiranti alla mano della figlia la risoluzione di un enigma, pena la vita, e difatti molti nobili, nell'accettare la sfida, quella vita hanno perduto (« So for her many a

[3] Tutti i corsivi delle citazioni dai testi shakespeariani qui riportate sono miei.

wight did die,/As yon grim looks do testify. », *Id.*, 39-40). Anche se Gower non lo esplicita, la loro morte può essere vista non solo come l'effetto consequenziale e diretto del loro aver fallito nell'impresa, ma anche come la giusta punizione per chi — seppure inconsapevolmente — si è avvicinato al peccato e ha ambìto gustarne i frutti velenosi. Lo stesso Pericles, come è noto, pur non perdendo la vita, ne dovrà trascorrere gran parte espiando la colpa originaria consistente nel sensuale desiderio provato per la figlia di Antiochus.

Se il fine del canto è il diletto, il delitto è quindi il suo tema e i versi iniziali che lo descrivono con accenti di inequivocabile condanna e con interventi a carattere epifrastico (« Bad child, worse father, to entice his own/To evil should be done by none », *Id.*, 27-28) hanno la precisa funzione e finalità di suggerire allo spettatore la chiave di lettura per l'intero testo. Le successive peripezie di Pericles, infatti, coinvolgono troppo fortemente gli spettatori sul piano delle emozioni rischiando di far perdere di vista il punto di partenza, la causa prima delle vicende di un protagonista che, peraltro, domina la scena con tutti gli attributi dell'eroe positivo.

Ma il coro, si sa, ha sempre un ruolo preciso di introduzione, di commento continuo e di conclusione rispetto agli avvenimenti drammatici, in termini didascalici e di esegesi morale. Gower, dunque, con il suo discorso, richiama l'attenzione su quello che è il significato più profondo dell'intero dramma, e così farà nei suoi interventi successivi.

Che il problema del peccato sia alla base dell'interpretazione di *Pericles* può essere confermato dalla trattazione che Gower ne fa nel coro di apertura, per l'appunto tutto incentrato su di esso e nel quale, non casualmente, si trascura perfino di menzionare il nome del protagonista e la sua esistenza.

Un prologo, di solito, insieme ai temi introduce i personaggi principali che dovranno rappresentare al pubblico le loro vicende. Il prologo di Gower, invece, inscena solo due personaggi cui sarà lasciato uno spazio estremamente ridotto nel successivo sviluppo dell'intreccio. Essi compa-

riranno soltanto nella scena immediatamente seguente (I, 1), ove peraltro la figlia di Antiochus, in particolare, risulta pressocché muta e pronuncia una battuta di soli due versi (« Of all, 'say'd yet, may'st thou prove prosperous!/Of all, 'say'd yet, I wish thee happiness. », I, 1, 60-61). Ciò mira a sottolineare una quasi totale incapacità di articolazione linguistica — e quindi mentale — del personaggio, mentre il suo splendido aspetto riempie la scena e gli occhi degli spettatori suggerendo una lettura che la identifichi come simbolo sessuale e la associ con il peccato. Dopo la breve comparsa, i due peccatori abbandonano la scena definitivamente e di loro vi saranno solo fugaci menzioni in zone successive del testo, soprattutto grazie agli interventi di Gower. Questi assolve egregiamente alla sua funzione di coro, inframmezzando l'azione drammatica con i suoi commenti e con i racconti di ciò che sarebbe stato difficile rappresentare sul palcoscenico, al fine di tenere insieme le fila del susseguirsi degli eventi e dei loro significati.

Giustamente Shakespeare non si è troppo preoccupato di affollare il suo prologo di dati e di informazioni che avrebbero potuto far perdere di vista il senso fondamentale del discorso e che, in ogni caso, non sarebbe stato difficile inferire. Il pubblico che si reca a teatro per assistere alla rappresentazione di un dramma intitolato *Pericles* può facilmente intuire che il protagonista della vicenda porterà quel nome; inoltre, sa bene che il prologo gli offre una sintesi delle linee essenziali che guideranno lo sviluppo dell'azione drammatica e pertanto, organizzando queste sue pre-cognizioni sulla base delle parole di Gower, può senza troppe difficoltà giungere alle conclusioni che l'eroe, Pericles, è un principe che sarà attratto dalla bellezza della figlia di Antiochus (« The beauty of this sinful dame/Made many princes thither frame, », I, *Ch.*, 31-32), che la chiederà in moglie accettando la mortale sfida (« whoso ask'd her for his wife,/His riddle told not, lost his life. », *Id.*, 37-38) e che dovrà dunque misurarsi con l'enigma e, conseguentemente, con il peccato.

Dopo l'enunciazione del prologo, Gower si ripresenterà in scena puntualmente ad apertura di ciascun atto per dare

— man mano che la storia procede nel tempo e si sposta nello spazio — i necessari elementi di *incipit* e di commento che permettano al pubblico di seguire senza difficoltà. La strutturazione di *Pericles* è talmente remota da qualsiasi concetto di unità classica che Gower è costretto a intervenire due volte di più (IV, 4 e V, 2) per specificare i cambiamenti di luogo e il turbinoso succedersi degli eventi. Da ultimo, come si vedrà, la sua voce pronuncerà l'epilogo classico, di sintesi, di commento e di congedo.

In *Cymbeline* — come nei due *romances* successivi — è la prima scena a far da *incipit*, presentando l'antefatto, i personaggi e le situazioni che preludono allo sviluppo dell'intreccio. Shakespeare, in questo caso, sembra quasi volersi far perdonare la scarsa generosità del prologo di *Pericles* con cui ha costretto lo spettatore a elaborare quei pochissimi dati messi a sua disposizione. La sequenza protatica di *Cymbeline* è affollata di elementi, di dati e di informazioni su un gran numero di personaggi — alcuni dei quali faranno in seguito solo una breve comparsa — e sulle loro vicende passate e presenti. Non a caso, questa è la protasi più lunga e conta circa 70 righe contro i 42 versi di *Pericles*, le circa 45 righe di *The Winter's Tale* e le circa 65 righe di *The Tempest*.

In *Cymbeline*, l'*incipit* viene dato in forma di dialogo fra due gentiluomini della corte del re con una funzione esplicitamente informativa. In un certo senso il Second Gentleman impersona il pubblico stesso dando voce, con le sue brevi battute interrogative, a quelle domande che lo spettatore altrimenti avrebbe di certo posto al bene informato First Gentleman.

Questi esordisce con un commento sull'atmosfera tetra che regna a corte (« You do not meet a man but frowns: », I, 1, 1) che suggerisce al Second Gentleman/Pubblico l'ovvia domanda « But what's the matter? » (*Id.*, 4). Questa richiesta dà l'avvio all'esposizione di dati e di notizie. Successivamente, il Second Gentleman continuerà a dar l'imbeccata perché la presentazione dei tanti fatti e personaggi prosegua grazie a una serie di brevi e concise domande che da

una parte solo chi è ignaro come lo è il pubblico potrebbe porre (« And why so? »; « What's his name and birth? »; « Is the sole child to th' king? »; « How long is this ago? », *Id.*, 15, 27, 56, 62), dall'altra solo chi già conosce tutto può esprimere al momento opportuno: si giustifica così l'enunciazione di parti del racconto che, senza una domanda appropriata, apparirebbero gratuite e poco plausibili in questa zona del discorso (« None but the king? »; « You speak him far. », *Id.*, 10, 24) [4].

Se solo si consideri la prima risposta esplicativa con cui il First Gentleman risponde al « But what's the matter? » del suo interlocutore (*Id.*, 4-9), si può accertare l'incredibile quantità di dati che Shakespeare riesce a concentrare in sole sette righe. A riprova, si può scomporre la sequenza sintagmatica della battuta:

1. *His daughter* = il re (Cymbeline) ha una figlia (Imogen);
2. *and the heir of's kingdom* = si tratta evidentemente di un'unica figlia (o perlomeno della prima figlia femmina, se si vuol giustificare la domanda che più oltre il Second Gentleman porrà con la battuta « Is the sole child to th' king? »);
3. *whom he purpos'd to his wife's sole son* = a) Cymbeline è risposato; b) Imogen, dunque, ha una matrigna; c) la nuova regina (The Queen) ha un figlio maschio (Cloten); d) Cymbeline vuole che Imogen sposi Cloten;
4. *a widow* = si legittima la precedente maternità di The Queen;
5. *that late he married* = le seconde nozze fra Cymbeline e The Queen sono avvenute di recente;
6. *hath referr'd herself unto a poor but worthy gentleman* = a) Imogen ha scelto un nobile (Posthumus); b) che è povero; c) che è pieno di virtù; e da ciò si può inferire che d) Imogen non ha sposato Cloten; ovvero che e) Imogen ha trasgredito alla volontà del padre;
7. *She's wedded* = Imogen ha consacrato la sua unione con il matrimonio;
8. *her husband banish'd* = la punizione di Cymbeline ha colpito Posthumus;
9. *she imprison'd* = la punizione di Cymbeline ha colpito Imogen;
10. *all is outward sorrow* = conseguente atmosfera di tristezza e di dolore (collegamento esplicito con il commento iniziale che ha dato l'avvio al racconto);
11. *though I think the king be touch'd at very heart* = il re soffre, ovvero colui che è causa dell'atmosfera di tristezza con la sua intransigenza ha un cuore che può essere toccato.

Come si vede, sono emersi 11 diversi punti del discorso che, con l'inclusione delle suddivisioni interne suggerite ai punti 3 e 6, diventano addirittura 18.

I riferimenti a fatti più o meno importanti delle situazioni esistenti e che daranno l'avvio all'azione drammatica sono molteplici. Va notata, in particolare, la menzione di ben cinque dei personaggi principali, cui non viene ancora dato un nome proprio, ma di cui viene definito il ruolo in modo da evocare parzialmente i tratti fondamentali dei personaggi stessi: un re e sua figlia, la matrigna e suo figlio (e questa opposizione può già consentire di attribuire segno positivo alla prima coppia e negativo alla seconda); un giovane nobile e virtuoso, povero ma prescelto per amore dalla figlia del re (che si contrappone automaticamente a un possibile matrimonio deciso dall'alto e, pertanto, privo di sentimenti autentici e positivi).

I successivi interventi del First Gentleman arricchiscono sempre più il quadro delle informazioni, scendendo maggiormente nel dettaglio dei vari elementi presentati nella battuta appena dissezionata. Diligentemente egli darà al pubblico informazioni più precise sul carattere di Cloten

[4] La ricchezza di informazioni rinvenibili nella sequenza introduttiva di *Cymbeline* è tale da richiamare il discorso parodistico sul prologo svolto da Bottom e dai suoi compagni nel *Midsummer Night's Dream*, in relazione alla messa in scena del *play-within-the-play* per celebrare le nozze di Teseo e Ippolita (III, 1).

e su quello di Posthumus così che gli spettatori possano sapere con certezza da che parte stare (*Id.*, 11-23). Una lunga battuta rivelerà inoltre le origini di Posthumus per confermare la sua nobiltà e giustificare così il suggerimento al pubblico di assegnare le proprie simpatie a un personaggio meno regale per nascita rispetto a Cloten (*Id.*, 28-50); ciò viene ulteriormente ribadito ricordando come la figlia di un re abbia addirittura contravvenuto alle leggi dell'ubbidienza sfidando i voleri paterni e affrontando le conseguenze della scelta ribelle, a conferma di quanto « she esteem'd him; and his virtue/By her election may be truly read/What kind of man he is. » (*Id.*, 52-54).

La battuta del First Gentleman prosegue con un lungo riferimento alla famiglia originaria di Posthumus e si sofferma sulle cause giuste ed eroiche che ne hanno procurato la scomparsa. I due fratelli sono morti in guerra (ovvero per l'*onore* della patria), il padre ne è morto di dolore (ovvero per *amore* dei figli), la madre è perita nell'assolvimento della sua funzione generatrice — come Thaisa in *Pericles* — dando alla luce Posthumus. Per la prima volta in questa battuta vengono menzionati dei nomi: il primo è quello di Sicilio, padre di Posthumus; il secondo quello di Posthumus stesso. Tante parole dedicate a eventi passati e a personaggi che compariranno in una sola breve scena — peraltro come immagini di sogno — devono necessariamente nascondere un significato ulteriore.

Nella logica interna allo sviluppo dell'intreccio, la breve apparizione in sogno, a Posthumus prigioniero, dei suoi defunti famigliari si inserisce in quello che potrebbe vedersi come il punto di crisi del dramma, un punto apparentemente senza via di uscita se non vi fosse un intervento esterno, divino. E difatti i fantasmi dei defunti invocano l'aiuto di Giove che puntualmente compare, provvedendo a fornire quegli elementi risolutori che un personaggio umano non avrebbe potuto plausibilmente introdurre. Seppure semplici comparse, i famigliari di Posthumus hanno così un ruolo fondamentale per la risoluzione di un intreccio oramai troppo intricato e, in questo senso, potrebbero vedersi come un mero espediente scenico. Tut-

tavia, la sequenza di apertura del dramma ne rivela uno spessore simbolico particolare designandoli come vestali di due valori che nel re Cymbeline sono andati momentaneamente perduti: l'onore del sovrano e l'amore del padre [5]. Questi valori sono mantenuti in vita da Posthumus, degno depositario e discendente diretto di Sicilio, attraverso il suo eroismo di guerriero, il suo amore di marito, la sua lealtà di suddito [6].

Immediatamente dopo questa lunga battuta su Posthumus, il First Gentleman dà notizia dell'esistenza di due figli maschi di Cymbeline, rapiti venti anni prima. Il pubblico non può aver dubbi sulla loro sopravvivenza e sul loro prossimo ritrovamento, si fa i conti sulla loro età, capisce che l'azione futura non subirà grossi sbalzi temporali perché la parentesi catartico-punitiva di Cymbeline è già trascorsa; gli spettatori possono perfino prevedere che i due giovani prìncipi si riveleranno certamente per eroici guerrieri, considerato che di loro si parla poco dopo la menzione dei due fratelli di Posthumus morti in battaglia (i due peraltro, come fratelli di Imogen, sono anche *'brother'-in-laws* di Posthumus) e che pertanto anch'essi contribuiranno a salvaguardare l'onore perduto del proprio padre.

A questo punto il pubblico è forse stanco di racconti, di raccogliere e di elaborare le informazioni che gli vengono

[5] Amore e onore sono i valori principali di quel mondo cavalleresco oramai al tramonto e che Shakespeare aveva trattato con amara ironia nei *problem plays*; un aspetto, questo, estremamente significativo che andrebbe analizzato a fondo per una maggiore comprensione dei *romances* e, perciò, non praticabile all'interno di una lettura necessariamente limitata come quella che qui si propone.

[6] L'eroismo, l'amore e la lealtà che alla fine possono vedersi in Posthumus, durante il dispiegarsi della complicata vicenda spesso vacillano al punto da far temere la trasformazione dell'eroe in un *villain* che si rifiuta di combattere, che desidera e trama la morte dell'amata, che offre il proprio braccio ai nemici del suo re. Il personaggio di Posthumus è in effetti un eroe ambiguo e sfuggente nel suo tenue spessore, epigono — per certi versi — di alcuni dei personaggi semieroici o antieroici delle *bitter comedies*.

offerte e desidera assistere all'azione. Prontamente i due Gentlemen scompaiono dietro le quinte non senza aver prima presentato gli attori che daranno vita alla scena seguente (« We must forbear. Here comes the gentleman,/ The queen, and princess. », *Id.*, 68-69).

The Winter's Tale si apre con un dialogo, piuttosto breve e poco informativo, fra due gentiluomini. Questa volta i due 'prologanti' hanno un nome proprio — Camillo e Archidamus — quasi a definire la loro consistenza di veri e propri personaggi. In realtà soltanto Camillo avrà una parte nell'intreccio del dramma con un'importante funzione risolutrice dei punti di crisi delle due vicende che compongono questo testo, anzi dei due diversi drammi, si può dire, che Shakespeare ha posto sotto un unico titolo. Archidamus, al contrario, dopo questa prima, fugace apparizione, scomparirà dalla scena ed è pertanto a lui che viene affidata in misura maggiore la funzione più propria di 'prologo' e i discorsi da 'coro', così come accade in *Cymbeline* dove l'*incipit* è contenuto di fatto in quello che può ben definirsi un monologo informativo di un personaggio/coro a un personaggio/pubblico.

Nella prima battuta Archidamus menziona subito il nome del suo interlocutore e il proprio luogo di origine (« If you shall chance, *Camillo*, to visit *Bohemia*, », I, 1, 1) presentandosi così come ospite straniero in un regno non ancora identificabile. Segue un vago riferimento al motivo della sua visita (« on the like *occasion* whereon my services are now on foot, », *Id.*, 2-3), lasciando intendere che si tratta di un'occasione piacevole. La battuta si conclude quindi con un dato più preciso riferito alle rispettive nazionalità dei due personaggi in scena (« you shall see, as I have said, great difference betwixt *our Bohemia* and *your Sicilia*. », *Id.*, 3-4). Nulla si dice, invece, sul grado sociale dei due, anche se il tono delle parole li designa senz'altro come nobili di alto rango. Camillo interviene a colmare la lacuna (« I think, this coming summer, *the King of Sicilia* means to pay *Bohemia* the *visitation* which he *justly* owes him. », *Id.*, 5-6), da una parte precisando così

che ai personaggi in scena non vanno assegnati attributi di regalità (e questo dovrebbe essere comunque di per sé evidente dai costumi che gli attori indossano nella rappresentazione scenica), dall'altra presentando i due sovrani che daranno vita alla vicenda, nonché definendo la natura assolutamente informale della *occasion* che al momento li unisce. Lo scambio successivo di battute è connotato da un tono di gentilezza e di cortesia addirittura stucchevole ma che serve a rafforzare il senso di un'atmosfera di pace e di amichevolezza fra i due — ovvero fra i due sovrani che essi rappresentano — e a introdurre una battuta di Camillo, in funzione di antefatto, che ricorda per l'appunto l'antica e fraterna amicizia fra i due re, mai scalfita dalla lontananza imposta dalle rispettive incombenze regali.

Sin qui il tutto è talmente sereno, quasi idilliaco, che il pubblico non avrebbe torto a chiedersi dove sia quella necessaria contraddizione che può dare l'avvio a una vicenda drammatica. Archidamus è pronto, quindi, a intervenire con un breve accenno alla possibile natura di tale contraddizione (« I think there is not in the world either malice or matter to alter it. », *Id.*, 34-35). Un'affermazione tanto convinta e recisa è però anche troppo vaga e poco realistica per non insospettire, se si rifletta a quanto labili e mutevoli siano gli eventi umani e, in special modo, le passioni umane. Il sospetto viene confermato nel proseguimento della battuta ove si accenna a Mamillius, giovane principe di Sicilia, come *unspeakable comfort* e *the greatest promise* (*Id.*, 36-37).

Apparentemente non v'è motivo — nella logica del dialogo che va svolgendosi — di parlare del giovane erede in questi termini se non per dare un indizio sulla prossima, futura caduta del re di Sicilia. Naturalmente, le parole di Archidamus servono anche a presentare Mamillius, un piccolo personaggio che compare poco sulla scena ma il cui ruolo sarà molto più importante di quanto non possa apparire a una valutazione meramente quantitativa delle sue battute; soprattutto, in lui si condensano alcune delle valenze simboliche di fondo di tutto il dramma e non è

casuale che alla sua voce venga affidata l'unica battuta in cui compare il titolo (« A sad tale's best for winter: », II, 1, 25). Il profetico commento di Archidamus viene ulteriormente confermato nella battuta conclusiva della prima scena:

> If *the king* had no *son, they* would desire to live *on crutches* till he had one. (I, 1, 47-48)

È forse troppo chiedere al pubblico, con le scarse informazioni che ha ricevuto, di decodificare i significati di una frase tanto enigmatica da risultare ancor più incomprensibile dello stesso enigma di Antiochus. E come quell'enigma poco aveva di misterioso grazie alla precedente introduzione esplicativa di Gower, così queste parole acquistano senso se rilette con l'aiuto del successivo verdetto, pur enigmatico, dell'oracolo di Apollo:

> Hermione is chaste; Polixenes blameless; Camillo a true subject; Leontes a jealous tyrant; his innocent *babe* truly begotten; and *the king* shall live without an heir, if *that which is lost be not found.* (III, 2, 132-135)

Qui non si parla più di un *son*, oramai morto, ma di un *innocent babe* che, come si sa, è in effetti una bambina; il generico *they* — riferito da Archidamus ai sudditi — viene specificato da Apollo con *the king*; questi espierà la sua colpa attraverso una vita ritirata e di pentimento, priva finanche del conforto e del *sostegno* di un figlio — e da Archidamus questo viene metaforicamente rappresentato nell'immagine *on crutches* — fino al momento in cui *that which is lost be not found*, ovvero, come dice Archidamus, *till he had one.*

Come nel caso di *Pericles*, anche nella sequenza protatica di *The Winter's Tale* Shakespeare si mostra un po' avaro di informazioni e chiede al suo pubblico uno sforzo di elaborazione interpretativa, forse con una punta di malizia in più in quanto costringe i suoi fruitori a capovolgere il messaggio apparente e a ipotizzare una lettura di segno negativo laddove il discorso viene posto con attributi e valenze positive.

2. *La sequenza protatica di 'The Tempest'*

Rispetto ai primi tre *romances*, *The Tempest* è quello che meno ubbidisce a possibili schematizzazioni e, per certi versi, si diversifica e si discosta dagli altri in forme palesi, quasi a rivendicare una propria indipendenza e peculiarità. Tale carattere sfuggente e determinato al tempo stesso, fa di *The Tempest* un testo particolarmente problematico che se da un canto rende arduo il compito dello spettatore e del critico, dall'altro può forse contribuire a rendere più agevole l'analisi dei significati complessivi della scrittura romanzesca di Shakespeare e della sua collocazione all'interno dell'intero canone shakespeariano.

Sin dall'inizio, le 'anomalie' di quest'ultimo *romance* emergono in modo inequivocabile. La scena si apre senza prologhi, preludi o *ouvertures* cogliendo un pubblico totalmente impreparato e lo tuffa nel pieno di un'azione estremamente movimentata, quasi a farlo naufragare assieme agli attori.

> *A tempestuous noise of thunder and lightning heard.*
> *Enter a Ship-Master and a Boatswain.*

Non c'è bisogno di discorsi introduttivi. Le informazioni necessarie agli spettatori per localizzare l'azione cui assiste sono più che sufficientemente esplicitate da questa breve indicazione di scena. L'apparato sonoro e l'apparizione di due personaggi, definiti nel loro ruolo, offrono al pubblico lo spaventoso spettacolo di un mare in tempesta e di una nave in pericolo ove tutti, dal capitano ai marinai, si prodigano per evitare il naufragio.

La drammaticità della situazione viene sottolineata, nel testo, con l'introduzione nelle prime battute di grida affannate, dal suono impressivo, che incitano all'azione, al lavoro e al coraggio (« bestir, bestir. », « Heigh, my hearts! cheerly, cheerly, my hearts! yare, yare! », I, 1, 4-6); nella recitazione, il senso della drammaticità viene a essere naturalmente rafforzato dal tono concitato ed elevato cui gli attori sono costretti perché il pubblico possa udirli al di sopra degli effetti sonori.

Lo spavento iniziale degli spettatori sarà presto fugato. Nella scena successiva essi saranno informati che quella tempesta così drammaticamente rappresentata non è che la magica e innocua proiezione di un frammento della vita di Prospero riflesso come in uno specchio che rimanda l'immagine di una simile, remota tempesta che anni addietro aveva suggellato con il fragore delle onde la nefandezza dell'usurpazione subìta, la cacciata dal ducato e l'arrivo nel nuovo, improbabile regno. Quella stessa tempesta, con cipiglio vendicativo, Prospero la proietta sui traditori osservando, questa volta da tranquillo spettatore, la stessa angosciata disperazione da lui precedentemente sperimentata come primo attore e ora rifratta in molteplici frammenti di voci terrorizzate e imploranti.

L'esordio imprevisto e frastornante della tempesta, tuttavia, non è soltanto 'a effetto', bensì assolve — come ogni protasi — a una funzione di *incipit* e di presentazione dei personaggi; e questi sembrano quasi sfilare 'in passerella' sul ponte della nave, presentandosi al pubblico con battute che, nella loro brevità, sono emblematiche di aspetti fondamentali della personalità di ciascuno di essi.

Il primo a parlare è, forse per diritto sovrano, Alonso, re di Napoli. Il pubblico dovrebbe poterlo riconoscere immediatamente come tale dalle insegne della regalità che l'attore sicuramente indossa, mentre nel testo solo diverse righe più sotto Alonso viene identificato come re.

Seppure tutte le battute della prima scena vanno pronunciate con tono alterato a causa dei rumori di fondo e del terrore che pervade tutti, le parole con cui Alonso si rivolge al Nostromo sembrano pacate e, al contempo, di comando deciso:

Good Boatswain, have care. Where's the *Master*? *Play the men.*
(*Id.*, 9-10)

Questa è l'unica, brevissima battuta che Alonso pronuncia in tutta la prima scena. Le parole iniziali, dal tono quasi paterno, fanno riconoscere in lui il buon re, padre dei suoi sudditi; quelle finali sottolineano l'autorità del

padrone e il suo indiscutibile potere e diritto al comando; la richiesta del Capitano è, infine, espressione di una regalità che non può certamente sminuirsi nel discutere questioni importanti con chi gli è di tanto inferiore, laddove il Capitano — governatore della nave — ha in qualche modo un'autorità pari alla sua. Dopo questo sintetico intervento, Alonso ammutolisce lasciando la parola ai nobili del suo seguito.

Il primo a intervenire, dopo le proteste gentili ma ferme del Nostromo (« I pray now, keep below. », *Id.*, 11), è Antonio che sottolinea l'importanza delle gerarchie facendo eco alle parole di Alonso con il suo « Where is the Master, bos'un? » (*Id.*, 12). L'accento della domanda è diretto e scortese, quello di una persona rude e dura; l'uso della forma abbreviata di *boatswain* ha inoltre un intento palesemente dispregiativo che provoca la giusta replica del Nostromo, con parole ferme che hanno oramai abbandonato ogni parvenza di formale gentilezza (« Do you not hear him? », *Id.*, 13). Il tentativo di Gonzalo di ristabilire la calma con una frase accomodante (« Nay, good, be patient. », *Id.*, 15) giunge troppo tardi per poter sortire l'effetto sperato sul Nostromo. Questi, d'altro canto, non è tanto ferito o umiliato, quanto esasperato dalla difficoltà della situazione e dall'inopportunità di dibattiti e polemiche su ruoli e gerarchie in un momento tanto critico; perciò egli, in tono perentorio, replica impartendo ordini secchi ai suoi stessi superiori con l'autorità che quella particolare congiuntura gli conferisce (« When the sea is. Hence! What cares these roarers for the name of King? To cabin: silence! trouble us not. », *Id.*, 16-18) [7].

Gonzalo, che aveva precedentemente messo in luce la bonarietà e la pacatezza degne di un buon mediatore e di un abile consigliere, tenta ora di ristabilire l'ordine in modo

[7] Sulla valenza simbolica della tempesta come forza sovvertitrice dell'ordine sociale, nonché sulla polivalenza dei contenuti della prima sequenza drammatica, cfr. F. Ferrara, « *The Tempest* di Shakespeare come metateatro », in *Annali-Anglistica*, Napoli, I.U.O., XVII, 3, 1974, pp. 7-12.

più esplicito ma sempre controllato (« Good, yet remember whom thou hast aboard. », *Id.*, 19).

A questo punto, Shakespeare introduce una battuta più articolata rispetto alle precedenti, in cui è possibile rintracciare — seguendo le linee del discorso svolto all'interno delle protasi degli altri *romances* — l'*incipit* di ciò che di lì a poco seguirà, come predizione di uno dei piani di significato più interessanti del dramma.

È la voce del Nostromo — innocente vittima di una vendetta che lo coinvolge e di un gioco che, una volta avviato, lo lascerà poi dietro le quinte — a pronunciarla; e che la battuta, anche quantitativamente, abbia uno spessore particolarmente rilevante essendo la più lunga di tutta la prima scena, certamente non è casuale. Dopo aver seccamente replicato al rimprovero di Gonzalo, il Nostromo così gli si rivolge:

> You are a counsellor; if *you* can command these elements to silence, and work the *peace* of the present, we will not hand a rope more; use your *authority*: if *you* cannot, *give thanks* you have lived so long, and make yourself *ready* in your cabin for the mischance of the hour, if it so hap.
>
> (*Id.*, 20-26)

Ci pare quasi di vedere un Prospero ammiccante e sornione, suggeritore da dietro le quinte di un discorso che l'attore va un po' improvvisando, investito com'è di una parte che non era la sua e di un ruolo divinatorio inatteso. Se inizialmente la sua battuta può forse apparire soltanto un po' retorica, essa acquisterà ben presto i contorni dell'enigma rileggendola dopo appena qualche minuto, quando Prospero avrà rivelato di essere l'artefice della tempesta. Ciò che a prima vista appare come un comprensibile sfogo, a metà fra la sfida e la burla, dettato dall'irritazione, dall'ira e dalla tensione ma, al contempo, colorato di ironia, dopo la rivelazione di Prospero acquista un significato del tutto diverso e anche questo enigma può avere il suo scioglimento.

L'ipotesi alternativa proposta dal Nostromo non ha senso e risulta assolutamente retorica se riferita a Gonzalo. Il primo *you* non è Gonzalo ma, ovviamente, è Prospero il quale al termine della prima scena compirà esattamente l'impossibile impresa di placare gli elementi, da lui stesso scatenati, usando l'autorità dei propri poteri magici [8]; il secondo *you*, di nuovo, non va riferito a Gonzalo che, come il Nostromo, sta pagando per una colpa che non ha commesso e dalla quale si è, anzi, dissociato assicurandosi così la salvezza e l'eterna riconoscenza di Prospero (« O good Gonzalo,/My true preserver, ... I will pay thy graces/Home both in words and deeds. », V, 1, 68-71). *You* sono tutti i personaggi che si muovono e parlano in modo oramai inconsulto sulla nave sballottata dalle onde suscitate da Prospero, burattini completamente inermi di fronte a tanta potenza, cui non resta che pregare in attesa del compiersi del proprio destino e nella speranza di una impossibile, quanto improbabile, salvezza.

Come per *The Winter's Tale* si è potuto notare una analogia fra la battuta di Archidamus che costituisce l'enigmatico *incipit* del dramma e la profezia dell'oracolo di Apollo, anche in *The Tempest* le parole del Nostromo costituiscono una sorta di oscura prolessi che verrà riecheggiata ed esplicitata dalle parole accusatrici e profetiche di Ariel vestito per l'occasione con i mitici panni di un'Arpia [9]:

> But *remember*, —
> For that's my business to you, — that you three
> From Milan did supplant good Prospero:

---

[8] Cfr. D. Young, *The Heart's Forest*, New Haven, Yale U.P., 1972, p. 162: « ... as we discover in the following scene, ... there does exist someone whose name "these roares" care for, who can command the elements to silence. As the illusion of political power is stripped away, Prospero steps in to fill the vacancy, not only as ruler of the island, or, ultimately, restored Duke of Milan, but as a kind of meta-king whose power, based on knowledge, extends to nature and is, paradoxically, more real because it is grounded in illusion. »

[9] Il richiamo mitologico non è casuale, considerando che nei precedenti *romances* le predizioni e gli oracoli vengono sempre affidate a mitici dèi: Diana, Giove, Apollo.

Per questa scena, cfr. l'interessante paragone con il terzo libro dell'*Eneide* proposto da J. Kott nel saggio « L'*Eneide* e *La Tempesta* », in *Arcadia amara*, Milano, Edizioni il Formichiere, pp. 103-107.

Expos'd unto the sea, which hath requit it,
Him and his innocent child: for which foul deed
The powers, delaying, not forgetting, have
Incens'd the seas and shores, yea, all the creatures
Against your peace. Thee of thy son, Alonso,
They have bereft; and do pronounce by me
Ling'ring perdition — worse than any death
Can be at once — shall step by step attend
You and your ways; whose wraths to guard you from, —
Which here, in this most desolate isle, else falls
Upon your heads, — is nothing but heart-sorrow
And *a clear life ensuing.*

(III, 3, 68-82)

Il lungo discorso di Ariel si snoda per ben 29 versi (da 53 a 82) ed è, per estensione ininterrotta, la seconda battuta dell'intero dramma, la prima essendo quella che Prospero pronuncia indisturbato all'inizio dell'ultimo atto (V, 1, 33-87) [10].

La battuta di Ariel si configura come una sorta di breve sintesi che contiene:

a. il richiamo all'antefatto narrato da Prospero a Miranda nel primo atto;
b. la descrizione della tempesta con cui il dramma si apre;
c. l'enunciazione delle cause di tale punitivo infuriare degli elementi;
d. la minaccia di un proseguimento lento e doloroso della punizione;
e. l'indicazione della possibile via di salvezza.

[10] Prospero è qui padrone e protagonista incontrastato della scena nonostante la presenza di Alonso e dei personaggi della sua corte; i loro sensi sono stati infatti momentaneamente narcotizzati, una volta varcati gli ipotetici e metaforici limiti di un cerchio magico tracciato da Prospero — ulteriore, palese allusione alla struttura circolare del dramma, generato dalla magia e affollato dai suoi simboli che, notoriamente, spesso presentano forme sferiche e contorni circolari (cfr. sotto, par. 3).

Tranne il primo punto — che il pubblico, peraltro non poteva e non doveva conoscere per non disturbare l'effetto della sorpresa e della meraviglia e per non ridurre e sminuire il coinvolgimento emotivo — tutti gli altri elementi elencati erano già contenuti nelle parole apparentemente chiare e dirette del Nostromo:

b. la tempesta è lì, sotto gli occhi di tutti;
c. a suscitarla è stato qualcuno che ha autorità sugli elementi, seppure la sua identità sia ancora ignota;
d. chi non possiede simili poteri deve subire la situazione in attesa di ciò che potrà e vorrà accadere;
e. preparandosi a morire con il conforto della preghiera e nel pentimento dei propri peccati.

Nelle battute che seguono i toni divengono sempre più concitati e i dialoghi degradano fatalmente in una polemica alterata in cui i personaggi, abbandonata ogni formalità, lasciano emergere tratti insospettati della propria personalità — come Gonzalo, che reagisce con durezza predicendo al Nostromo un'improbabile morte per impiccagione (« He'll be hang'd yet,/Though every drop of water swear against it,/And gape at wid'st to glut him. », I, 1, 57-59) — e sottolineano aspetti essenziali del loro carattere — come Sebastian che fa udire la propria voce per la prima volta, lasciando subito trapelare la volgarità dell'animo (« A pox o' your throat, you bawling, blasphemous, incharitable dog! », *Id.*, 40-41) o come Antonio, che gli si affianca in perfetta sintonia mostrando quelle 'affinità elettive' che ben presto li accomuneranno in azioni nefande (« Hang, cur! hang, you whoreson, insolent noisemaker. », *Id.*, 43-44). Solo quando la situazione precipita velocemente in tragedia — e le voci disperate dei naufraghi senza volto ne testimoniano facendosi udire dall'interno dello *stage* (« "Mercy on us!" — "We split, we split!" — "Farewell, my wife and children!" — / "Farewell, brother!" — "We split, we split, we split!" », *Id.*, 60-61) — i due *villains* sembrano ricomporsi e, memori

finalmente della loro 'nobiltà' si avviano ad affrontare la morte con la dignità del proprio rango:

> *Ant.* Let's all sink wi' th' King.
> *Seb.* Let's take leave of him.
> (*Id.*, 62-63)

Gonzalo si attarda ancora un momento sulla scena per offrire a un pubblico che il testo esige commosso e impotente di fronte a tale sciagura, un barlume di speranza con la sua impossibile preghiera:

> Now would I give a thousand furlongs of sea for an acre of barren ground, long heath, broom, furze, anything. The wills above be done! but I would fain die a dry death.
> (*Id.*, 64-67)

L'implorazione di Gonzalo — che sembra quasi riecheggiare l'altrettanto assurda, celebre esclamazione di Riccardo III in punto di morte (« A horse! a horse! my kingdom for a horse! ») — non solo precorre per certi versi il suo successivo discorso utopico che disegna uno Stato ideale in cui tutto viene fatto *by contraries* (così come è in parte rovesciato il senso della battuta di Riccardo), ma è anche una oscura allusione a ciò che accadrà di lì a poco sulla scena. Quella terra Gonzalo la avrà e sarà esattamente come l'ha invocata, un'isola arida di cui solo un nativo può conoscere « all the qualities ... The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile » (I, 2, 339-340), la volontà superiore di Prospero sarà fatta e Gonzalo sarà ricompensato della sua lealtà con una presumibilmente molto lontana 'morte asciutta' [11].

[11] Anche *Richard III* — come del resto molti altri drammi shakespeariani — contiene una profezia, molto più scoperta ed esplicita rispetto a quelle rinvenibili nei *romances*; pronunciata da Margaret (I, 3) con i toni drammatici e terribili della maledizione, essa finisce per colpire un numero insolitamente consistente di personaggi: Queen Elisabeth, Rivers, Dorset, Lord Hastings, Buckingham e, naturalmente, Gloucester, futuro Richard III. Puntuale, la profezia si abbatterà sulle vittime designate e saranno esse stesse, nel momento in cui ne vengono colpite, a richiamare alla memoria degli spettatori che « poor Margaret was a prophetess » (*Id.*, 301); in alcuni casi sarà la stessa Margaret a rammentarlo, « commenting on what she had said, and what has since come to pass so that the later passage serves as a gloss on her earlier words. » (W. Clemen, *A Commentary on Shakespeare's 'Richard III'*, London, Methuen, 1968, p. 59). Anche Gonzalo, nel rivedere il Nostromo salvo come gli altri nel finale della vicenda, rammenterà: « I prophesied, if a gallows were on land, / This fellow could not drown. » (V, 1, 217-218). (Cfr. sotto, p. 197).

3. *Struttura lineare e struttura circolare: il gioco degli specchi*

Questa è, dunque, la sequenza protatica del dramma. Si può subito notare come in *The Tempest* Shakespeare recuperi solo parzialmente e in modo molto più intricato la scelta attuata in *Pericles* dove abbiamo visto un Gower che, dopo aver pronunziato doverosamente il Prologo classico di introduzione al dramma, interviene ripetutamente a dare l'*incipit* dei molteplici avvenimenti, man mano che le situazioni si vanno modificando e che i protagonisti si danno il cambio. Insomma, *Pericles* viene svolto in forma lineare, secondo una regolare successione cronologica e l'*incipit* non viene dato in un unico momento iniziale ma a gradi, seguendo i diversi stadi dello svolgimento della vicenda. In *Cymbeline* e in *The Winter's Tale* la vicenda procede anch'essa in modo lineare secondo le sequenze spaziali e temporali suggerite da un evolversi degli accadimenti sempre coerente e consequenziale.

Per *The Tempest* il discorso si complica notevolmente. La struttura lineare a blocchi della *fabula* in *Pericles*, o a segmenti in *Cymbeline* e in *The Winter's Tale*, viene qui sostituita da una struttura circolare in cui i vari blocchi e segmenti sono contenuti, in parte distinti, ma in parte sovrapponendosi o rispecchiandosi l'uno nell'altro, creando così un *plot* piuttosto complesso e problematico proprio perché scarsamente definibile nei suoi contorni.

Il gioco degli specchi è ancora abbastanza cauto in *Pericles*, ove le peregrinazioni di Marina sembrano ripercorrere in parte il destino paterno; piuttosto indistinto in *Cymbeline*, ove la riproduzione delle immagini si concentra più sui personaggi che sulle situazioni; più audace in *The Winter's Tale*, ove la pastorale della seconda parte sembra per molti versi riflettere la tragedia della prima parte come in uno specchio capovolto.

In *The Tempest* il gioco si espande e diventa quasi vorticoso; indiscusso protagonista, Prospero domina con la sua imponente statura la scena circolare della rappresentazione. Situato al centro del cerchio con uno specchio magico fra le mani, egli dà inizio al gioco della riproduzione infinita delle immagini e nello specchio rivive la propria vita. È ben la *sua* vicenda, infatti, che si riflette sugli altri personaggi e sulle situazioni in cui egli li costringe a recitare, vittime inconsapevoli del suo gioco perverso, beffardo o bonario, che costruisce frammenti di tragedia, che distorce nella farsa, che si compiace di una romantica storia d'amore.

Se questa basilare tripartizione viene esplicitamente riflessa nella strutturazione del dramma che divide i personaggi in tre gruppi e li disperde in tre zone diverse dell'isola — proiezione fisico-geografica e grafica di quella circolarità più complessa e simbolica cui si alludeva — d'altra parte le distinzioni di un blocco dall'altro non sono sempre nette.

È il caso, a esempio, di Ferdinand che, oltre a essere il protagonista maschile del gioco dell'amore, viene 'per gioco' accusato da Prospero di partecipare anche a quello del potere (« thou dost here usurp/The name thou ow'st not; and hast put thyself/Upon this island as a spy, to win it/From me, the lord on't. », I, 2, 456-458); l'accusa si rifrange immediatamente sul giovane che reagisce per un momento con la spada, per affermare poi — richiamato nella sua parte — di non poter e di non voler recitare altro che il ruolo che gli è consono (« Might I but through my prison once a day/Behold this maid: all corners else o' th' earth/Let liberty make use of; space enough/Have I

in such prison. », *Id.*, 492-496) dichiarandosi così non schiavo del potere ma schiavo dell'amore [12].

Questa strutturazione così intricata comporta analoghe complicazioni per una individuazione netta degli *incipit* riscontrabili nel dramma. Esempio ne sia il caso appena citato, ove la falsa accusa di Prospero a Ferdinand può ritenersi anticipazione dell'accusa che egli successivamente lancia ad Alonso, padre di Ferdinand, dapprima attraverso la voce di Ariel travestito da Arpia che lo appella come uno dei « three men of sin » (III, 3, 53), poi con la propria voce troppo afona perché Alonso riesca a udirla (« Most cruelly/Didst thou, Alonso, use me and my daughter: », V, 1, 71-72); l'accusa a Ferdinand, tuttavia, non necessariamente rappresenta l'effetto di una inevitabile nemesi ma può anche essere considerata come uno dei tanti riferimenti al gioco del potere nel suo aspetto bieco e feroce dell'usurpazione — e di questo tema, come è noto, la prima menzione è contenuta nel racconto di Prospero a Miranda sulle sue vicende passate e nel primo accenno al fratello usurpatore.

Ciò può forse dare un'idea sufficientemente chiara della problematicità di questo testo e delle tante interrelazioni, contiguità, sovrapposizioni, analogie che lo costellano: sono i riflessi e i bagliori dello specchio di Prospero che creano un gioco di luci multicolori talmente ricco da confondere gli spettatori.

---

[12] Il senso del 'gioco' viene discusso da D. Young alla luce del ruolo magico di Prospero: « The fact that Prospero's magicianship is a *role* he plays is emphasized by the special garment it requires, a costume which he dons and doffs, and by special props, his book and staff. With Ferdinand and Miranda he must play a calculated part, that of a jealous ruler and gruff father, and he keeps the audience informed of the fact that he is *acting.* » (*op. cit.*, p. 155).

Quanto a Ferdinand, il personaggio andrebbe analizzato molto più a fondo nella sua doppia veste di innamorato e di futuro re, ovvero come protagonista della *romantic comedy* o di una possibile nuova tragedia del potere.

4. *Proseguimento dell'« incipit » in 'The Tempest'*

La seconda scena di *The Tempest*, per quanto di natura completamente diversa, può considerarsi come un proseguimento della sequenza protatica in base alla sua palese funzione di antefatto e, conseguentemente, di ulteriore *incipit*. Colpisce, anzi, il ribaltamento che qui si può riscontrare sia rispetto a certe convenzioni teatrali, sia a paragone con i precedenti *romances* shakespeariani: in *The Tempest* all'azione si fa seguire la descrizione, di cui è evidentemente semiotizzata anche la funzione fàtica, per un destinatario/pubblico che era stato sconvolto da un impatto troppo brusco e drammatico e che aveva assistito attonito alla prima scena senza essere in grado di coglierne i segni premonitori. Col placarsi della tempesta si placano anche le emozioni degli spettatori, che possono così ascoltare tranquillamente la narrazione esplicativa di Prospero in una scena che appare, per contrasto, assolutamente statica[13].

Come nel caso della presentazione di *Cymbeline*, anche qui Shakespeare sceglie un personaggio da accostare a Prospero nella funzione precipua di ascoltatore/pubblico. Questa volta però, invece che di una comparsa, si tratta della 'prima donna' (e unica) del dramma, la figlia di Prospero, inconsapevole protagonista, insieme al padre, delle vicende del passato che stanno per essere narrate e ignara, quanto il pubblico, di ciò che sta accadendo.

Più che scendere nel dettaglio della lunga sequenza analettica di Prospero — ché troppo ci sarebbe da dire —

[13] « Il procedimento, seguito anche altrove da Shakespeare di dare inizio a un dramma con una scena breve e violenta onde assicurarsi l'attenzione del pubblico per seguire poi in tono più disteso, ... è tanto più funzionale in questo caso, in cui il contrasto con la tempesta vista dalla nave in apertura del prim'atto consente di presentare subito dopo l'isola come luogo di pace, dove i naufraghi troveranno sollievo e ristoro (e dove si placherà finalmente anche l'altra tempesta, quella del sopruso ricevuto da Prospero). » (M. D'Amico, *Scena e parola in Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1974, p. 141).

interessa qui proseguire in una lettura che tenda a individuare alcune funzioni drammatiche, nel testo e nella messa in scena, riscontrabili in personaggi, situazioni e singole battute, così come negli elementi strutturali che compongono il testo teatrale.

A Miranda è affidato, dunque, il compito di formulare quelle domande che il pubblico vorrebbe porre per sapere cosa sia accaduto e perché; la prima battuta, tuttavia, non è soltanto un enunciato illocutorio teso a ottenere le informazioni necessarie, ma assolve anche a diverse funzioni di ordine testuale e scenico, di collegamento e di *incipit*. L'importanza e la polivalenza di questa battuta trova ancora una volta un riscontro quantitativo, essendo l'intervento più lungo in assoluto affidato a questo personaggio (I, 2, 1-13); gli unici altri due discorsi di una certa consistenza che Miranda pronuncerà si riferiranno a quelle parti della vicenda che la vedono protagonista, prima come vergine perseguitata da Caliban (*Id.*, 351-362, versi sulla cui assegnazione, peraltro, la critica rimane tuttora incerta e che Shakespeare forse intendeva dovesse essere Prospero a pronunciare), poi come fanciulla innamorata — e anche un po' 'persecutrice' — di Ferdinand (III, 1, 49-59).

Tornando al testo — e alla scena — scomparse le onde tempestose e dissoltosi in lontananza il fragore dei tuoni, al pubblico si offre la visione di quella terra brulla che Gonzalo aveva appena invocato, un luogo e un mondo apparentemente lontani dall'infuriare degli elementi e ignari della tragedia che si è da poco compiuta sotto gli occhi degli spettatori. In scena, un vecchio e una fanciulla, presumibilmente padre e figlia, come le parole della ragazza prontamente specificano:

> If by your Art, my dearest father, you have
> Put the wild waters in this roar, allay them.
>
> (I, 2, 1-2)

L'accorato esordio di Miranda ripercorre, quasi alla lettera, quelle parole — « if you can command these elements to silence » — che la voce del Nostromo ha pre-

cedentemente pronunciato in tono di sfida contro il potere (« use your authority »). La durezza del primo, enigmatico riferimento ai poteri di Prospero si perde nei dolci accenti imploranti della voce della fanciulla che sgombra il campo da ogni sospetto di autorità dispotica e perversa e le azioni paterne le nobilita con i contorni dell'arte e con il fascino oscuro della magia — ché di arte, di magia e, infine, di creazione di un'artista qui si tratta.

Oltre a porgere al pubblico le poche informazioni di cui è a conoscenza, in questi primi due versi Miranda si fa anche ambasciatrice presso il padre di una preghiera che è nel cuore di tutti, usando peraltro una voce — *allay* — che va letta nella sua doppia valenza, concreta e metaforica, del placare le onde del mare insieme a quelle degli animi in subbuglio, tempestati come sono dalle forti emozioni che Prospero è riuscito a suscitare con i suoi trucchi misteriosi.

Miranda, dunque, come il pubblico, è stata spettatrice ignara e trepidante del tragico naufragio e con lui ha condiviso le angosce e la commozione. La sua esclamazione « O, I have suffered/With those that I saw suffer » (*Id.*, 5-6) sembra infatti riferirsi tanto alla disperazione dei naufraghi, quanto alle emozioni degli spettatori. Durante la rappresentazione della prima scena, Miranda è rimasta dietro le quinte e ha potuto agevolmente osservare sia gli attori che il pubblico. Da quella stessa postazione, inoltre, ha veduto ciò che il pubblico ha potuto solo figurarsi e perciò ella si fa avanti a descrivere ciò che non è stato mostrato sulla scena, confermando i timori degli spettatori:

a brave vessel,
(Who had, no doubt, some noble creature in her,)
Dash'd all to pieces. O, *the cry* did knock
Against my very heart! Poor souls, *they perish'd.*
Had I been any god of power, I would
Have sunk the sea within the earth, or ere
It should the good ship so *have swallow'd*, and
The fraughting souls within her.

(*Id.*, 6-13)

La descrizione di Miranda è frammentaria, spezzata com'è dai continui interventi del piano emotivo che sembrano voler suggerire un'ipotetica scena in cui la fanciulla fissa atterrita la tragica visione, a tratti nascondendo il volto, incapace di sopportare l'orrore e l'angoscia di quelle immagini. Il resoconto risulta perciò molto meno informato e dettagliato rispetto a quello fortemente icastico che poco più oltre Ariel offrirà agli spettatori (*Id.*, 196-214). Ma Ariel, si sa, è attore di quella scena non rappresentata e la sua natura gli permette di guizzare agevolmente da una postazione all'altra per meglio osservare e agire [14].

L'ultima funzione che può rintracciarsi nel complesso intervento di Miranda è quella, intrinseca e implicita, di presentare se stessa al pubblico, come personaggio: una fanciulla tenera e delicata, ingenua e senza malizia, piena di rispetto filiale per il potente Prospero il quale, subito dopo, sottolineerà ancor più la natura compassionevole del suo animo e l'emotività del suo carattere:

Be collected:
No more *amazement*: tell your *piteous heart*
There's no harm done.

(*Id.*, 13-14)

Prospero, eclettico e gigionesco protagonista del dramma, si presenta al pubblico innanzi tutto nelle vesti di padre amorevole e preoccupato del bene e del futuro della figlia (« I have done nothing but in care of thee,/Of thee, my dear one; thee, my daughter », *Id.*, 16-17) che, nella sua ingenuità e ignoranza delle cose (« who/Art ignorant

[14] La sua lunga battuta descrittiva risulterà opportunamente interrotta da un breve intervento di Prospero, che divide così il racconto di Ariel in due parti: nella prima, Ariel è attore e le sue azioni tendono a creare scompiglio e ad affrettare gli eventi; nella seconda, Ariel è spettatore delle reazioni disperate dei naufraghi.

Il ruolo di Miranda in I, 2, è stato analizzato nella doppia funzione di ascoltatore/parlante da K. Elam all'interno di un'interessante proposta di analisi segmentata avanzata in « "Narrativa" come Enunciazione: *The Tempest* », in AA.VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, il Formichiere, 1978, pp. 109-115.

of what thou art; naught knowing ... », *Id.*, 17-18) deve necessariamente essere guidata e istruita dal padre. Successivamente Prospero si riferisce esplicitamente al suo ruolo di ottimo maestro (« and here/Have I, thy schoolmaster, made thee more profit/Than other princess' can, that have more time/For vainer hours, and tutors not so careful. », *Id.*, 171-174) ma, in questo primo momento della narrazione, egli è soprattutto maestro degli spettatori cui si appresta a far lezione per fornire loro quegli elementi che li metteranno in grado di comprendere e di dare alla fine, con 'indulgenza', un giudizio di valore su quanto è stato loro insegnato.

Inizia qui il lunghissimo *récit* dell'antefatto in cui Prospero svela a Miranda e al pubblico gli eventi che anni addietro lo hanno condotto sull'isola e i motivi che lo hanno indotto a mettere in scena quella artificiosa e magica tempesta. Il discorso di Prospero copre, si può dire, circa 170 versi (vv. 16-186), inframmezzato e interrotto saltuariamente dai brevi interventi di Miranda che, oramai quasi esclusivamente nella funzione di pubblico, chiede delucidazioni su punti un po' oscuri del racconto (« Sir, are you not my father? », *Id.*, 55), pone le giuste domande che permettano a Prospero di proseguire in maniera consequenziale (« What foul play had we, that we came from thence? »; « Wherefore did they not/That hour destroy us? »; « How came we ashore? », *Id.*, 60, 139, 159), assentisce quando Prospero, preoccupato che il pubblico possa distrarsi nei momenti salienti del suo discorso, richiama esplicitamente ed en-faticamente l'attenzione di Miranda per sottolineare i passi cruciali di ciò che va narrando (« I pray thee, mark me, that a brother should / Be so perfidious! »; « I pray thee, mark me. / I, thus neglecting wordly ends, ... », *Id.*, 67-68; 88-89). Alle ripetute inquisizioni del padre (« Dost thou attend me? »; « Thou attend'st not? »; « Dost thou hear? », *Id.*, 78, 87, 105), Miranda replica diligentemente con brevi, rassicuranti asserzioni (« Sir, most heedfully. »; « O, good sir, I do. »; « Your tale, sir, would cure deafness. », *Id.*, 79, 88, 106), mentre il pubblico può solo fare un silenzioso cenno col capo.

Miranda viene così a conoscenza delle vicissitudini del padre, nate dal suo profondo amore per gli studi, cui si era dedicato con fervore tale da trascurare addirittura il governo del ducato; la natura infida del fratello Antonio, lusingata dal potere temporaneamente a lui delegato, giunge a progettare, in combutta con il re di Napoli, l'usurpazione del regno e la cacciata da Milano di Prospero e Miranda, « his only heir/And princess » (*Id.*, 58-59). Il pubblico non ha difficoltà a comprendere che si tratta degli stessi personaggi che ha veduto miseramente naufragare nella tempesta e comincia a essere meno affranto per la loro sorte, benché Prospero avesse già provveduto a rassicurarlo sulla loro salvezza e incolumità.

Il racconto di Prospero giunge gradualmente, con ricchezza di informazioni e dovizia di particolari, a narrare del fortunoso arrivo sull'isola, grazie alla divina provvidenza e all'aiuto del nobile Gonzalo che, insieme con le loro vite, non ha trascurato di salvare i preziosi libri il cui studio ha infine conferito a Prospero poteri magici. Dopo alcuni, fugaci riferimenti alla vita sull'isola per i trascorsi dodici anni, Prospero deve per un momento interrompersi. La presenza di Miranda e la sua funzione di ascoltatrice a questo punto divengono superflue in quanto sarebbe poco plausibile rivolgere ancora a lei la narrazione di eventi a lei già noti. Miranda aveva solo tre anni quando furono costretti alla fuga da Milano e non può ricordare una storia tanto remota quanto incomprensibile ai suoi occhi di bimba (e quei fatti il padre le aveva fino a quel momento taciuti); se quindi ella ha potuto seguire con partecipazione stupita la prima parte del racconto paterno, ciò che segue non potrebbe più incuriosirla: papà Prospero, preoccupato anche di averla affaticata con una storia così emozionante e commovente, provvede a prescriverle il magico farmaco di un sonno ipnotico e ristoratore (« Thou art inclin'd to sleep; 'tis a good dullness,/And give it way: I know thou canst not choose. », *Id.*, 185-186).

5. *Il peccato come matrice generativa: da Lear a Prospero*

Mentre negli altri *romances* Shakespeare si era limitato a pochi versi e a brevi dialoghi per presentare i personaggi e le loro storie, in questo dramma l'autore si concede lo spazio dell'intero primo atto. Prospero si fa presentatore e annuncia al pubblico:

> Come away, *servant*, come! I am ready now.
> Approach, *my Ariel*! come!
>
> (*Id.*, 187-188)

Prima ancora che compaia sulla scena, Ariel viene dunque definito nel suo ruolo di servo, anche se quel *my Ariel* ci fa intuire in Prospero un padrone bonario. Ubbidiente al richiamo, Ariel prontamente si materializza sulla scena e — come Miranda con il suo iniziale *my dearest father* aveva sottolineato la propria devozione filiale — si rivolge a Prospero con il doveroso rispetto e la servizievole premura di un suddito fedele:

> All hail, *great master*! grave sir, hail! I come
> To answer thy best pleasure; ... to thy strong *bidding task*
> Ariel and all his quality.
>
> (*Id.*, 189-193)

Queste parole, dal tono palesamente servile, ricevono il loro premio da Prospero che ora si rivolge a Ariel appellandolo non più come *servant* ma come *spirit*, a indicare al contempo la natura del personaggio. Per quanto, infatti, il suo nome abbia un potere evocativo di essenza aerea e spirituale, il pubblico ha di fronte a sé un attore in carne e ossa e la precisazione di Prospero non giunge quindi inopportuna. Prospero, tuttavia, per non mostrarsi troppo benevolo o debole, pronuncia al contempo parole che non lasciano dubbi sul suo ruolo di padrone indiscusso e intransigente:

> Hast thou, *spirit*,
> *Perform'd to point* the tempest that I *bade* thee?
>
> (*Id.*, 193-194)

Cosa significa questa insistenza così marcata sul ruolo di Prospero padrone? Perché reiterare in modo così retorico un concetto che è chiaro fin dal primo momento con l'uso del termine *servant* e rifrangerlo in tanti altri suoni diversi ma il cui senso è sempre lo stesso (« great master ... thy strong bidding ... perform'd to point ... I bade thee »)? Queste ripetizioni, tuttavia, sono tutt'altro che superflue ed esprimono il segno di un valore deittico e significativo molto importante che può non solo illuminare nell'interpretazione di questo dramma ma, attraverso *The Tempest*, far rileggere e reinterpretare quel modulo che Shakespeare, iniziando con *King Lear*, è andato poi sempre riproponendo nella sua scrittura romanzesca [15].

Il paradigma di questi tardi drammi shakespeariani prevede, dunque, un 'peccato originale' del protagonista come avvio al dramma (*motivo introduttore*); la conseguente separazione dai figli e il confronto con la furia degli elementi (*corpo della storia*); il ricongiungimento con i famigliari, dopo la punizione e l'espiazione (*risoluzione finale*) celebrato da una rituale agnizione e riconciliazione colma di pathos.

La colpa del vecchio re Lear — tragico padre dei più fortunati protagonisti dei *romances* — è doppia e riguarda sia la sua figura pubblica di sovrano che quella privata di padre. Lear compie l'errore politico di rinunciare al proprio potere e ai propri doveri regali rimettendoli in mani bramose e malefiche senza riuscire a percepire la verità dei sentimenti dietro le vesti ingannevoli delle parole; contemporaneamente e colpevolmente egli ripudia l'affetto puro e autentico dell'unica figlia a lui devota.

---

[15] Cfr. G. Melchiori, « Introduzione », in W. Shakespeare, *I drammi romanzeschi*, Milano, Mondadori, 1981; il confronto con *King Lear* viene riproposto da Melchiori più specificamente nei saggi introduttivi dedicati ai singoli drammi contenuti nel volume.

Cfr. anche G. Wickham, « From Tragedy to Tragi-Comedy: "King Lear" as Prologue », in *Shakespeare Survey*, 1973, n. 26, ove l'autore svolge un'analoga lettura della tragedia shakespeariana sulla base di considerazioni storico-politiche « associating the shift towards tragi-comedy in the theatre with the changed political outlook of monarch and Parliament » (p. 42).

Tale cecità — che trova una rappresentazione concreta nell'accecamento di Gloucester, personaggio creato grazie a un gioco quasi perfetto di specchi — sarà la causa di tutte le successive, tragiche peripezie e lo priverà da un lato di ogni parvenza di regalità, dall'altro del presunto affetto di Goneril e di Regan che lo rinnegheranno, sia come re, sia come padre. Il ricongiungimento con Cordelia e il suo perdono, non possono salvare Lear da una drammatica morte, in ubbidienza alle regole imposte dal genere tragico cui appartiene.

Le peripezie di Pericles hanno inizio nell'attimo in cui egli comprende l'incestuoso segreto che unisce il re Antiochus a sua figlia, dalla cui bellezza sensuale lo stesso Pericles rimane incantato senza coglierne subito il risvolto degradante e peccaminoso. Nel vederla, infatti, Pericles esclama: « Her face the book of praises, where is read/ Nothing but curious pleasures, » (I, 1, 16-17), facendosi così soprattutto attrarre da quella sensualità che prelude ai 'piaceri più squisiti'. Di fronte al fantasma del peccato, tuttavia, Pericles non solo non si ritrae, ma invoca l'aiuto degli dèi nella conquista di quel frutto proibito, riconoscendo in sé la fiamma del desiderio e ammettendo così la possibilità di essere preda di quei peccati dei sensi di cui la figlia di Antiochus è incantevole simbolo [16]:

> You gods, that made me man, and sway in love,
> That have inflam'd desire in my breast
> To taste the fruit of yon celestial tree
> Or die in the adventure, be my helps,
> As I am son and servant to your will,
> To compass such a boundless happiness!
>
> (*Id.*, 20-25)

[16] Ipotesi interpretative in tal senso sono state avanzate da alcuni critici, come G. Melchiori (cfr. *op. cit.*) e W. B. Thorne che, nel saggio significativamente intitolato « *Pericles* and the 'Incest-Fertility' Opposition », afferma: « Though the play does not on the surface discuss the extent of his involvement in the sin of Antiochus, the following action indicates that Pericles has been "tainted" by the incest with a stain which he must eradicate through his own behaviour. » (in *Shakespeare Quarterly*, vol. XXII, Winter 1971, 1, p. 47).

A questa invocazione gli dèi daranno ascolto aiutando Pericles nella risoluzione dell'enigma ma impedendogli di toccare quella 'felicità infinita' dei sensi che avrebbe significato l'eterna dannazione dell'anima. Pericles — rivisitando il mito picaresco? — comincerà così a peregrinare per i mari per salvare la sua vita dalla vendetta di Antiochus e per purificare la sua anima dalla colpa che lo insegue, quel primario errore che i sensi ingannevoli gli avevano suggerito facendolo innamorare del peccato.

Anche Cymbeline, come Lear, ha peccato come sovrano e come padre [17], lasciandosi ingannare dalla bellezza della sua regina e dalla dolcezza delle sue parole adulatrici, come sarà lui stesso a dover riconoscere (« Mine eyes/Were not in fault, for she was beautiful:/Mine ears that heard her flattery, nor my heart/That thought her like her seeming. », V, 5, 63-65). L'ombra di Lear sembra materializzarsi per un momento nella figura di Cymbeline che chiede perdono alla figlia ingiustamente colpita dalla sua debolezza e dalla sua follia.

Nel caso di questo dramma esistono però delle deviazioni rispetto al paradigma individuato. Il corpo della storia è costituito dalle vicissitudini di Imogen, protagonista indiscussa di una vicenda in cui Cymbeline — seppure primo motore — rimane decisamente in secondo piano insieme a una folla di altri personaggi. In ogni caso, anche il re Cymbeline, attraverso un lungo periodo di espiazione, conquista il diritto al perdono: venti anni prima il re aveva ingiustamente esiliato un suddito fedele e la sua ingratitudine era stata punita con il rapimento dei due figli maschi. Nella scena finale, Cymbeline avrà la gioia di ritrovare nuovamente tutti i suoi figli ed esprimerà la propria commozione in una poetica immagine pregna di speranza e del senso della rigenerazione:

> O, what am I
> A mother to the birth of three? Ne'er mother
> Rejoic'd deliverance more. Blest pray you be,

[17] Cfr. sopra, p. 157.

That, after this strange starting from your orbs,
You may reign in them now!
(*Id.*, 369-372)

Il protagonista di *The Winter's Tale*, Leontes re di Sicilia, è inizialmente vittima di una immotivata gelosia nei confronti della moglie Hermione e del suo comportamento affettuosamente amichevole verso il suo antico amico Polixenes, re di Bohemia. Sebbene senza fondamento, la gelosia di Leontes è reale e, pertanto, le azioni che egli è portato a compiere in preda al suo folle sentimento, sono ineccepibilmente logiche. Soltanto la punizione divina che si abbatterà su di lui nelle forme livide della morte, falciando la vita del figlioletto adorato e lasciandogli credere ugualmente perduta la moglie — così come perduta per sua volontà è stata la figlioletta appena nata — gli farà riconoscere la sua follia e il suo grave peccato di miscredenza nei confronti della giustizia divina e della lealtà di tutti coloro che onestamente e profondamente lo amavano. Sarà lo stesso Leontes a decidere le forme della propria espiazione e a pronunciare la propria dura condanna:

Prithee, bring me
To the dead bodies of my queen and son:
One grave shall be for both; upon them shall
The causes of their death appear, unto
Our shame perpetual. Once a day I'll visit
The chapel where they lie, and tears shed there
Shall be my recreation: so long as nature
Will bear up with this exercise, so long
I daily vow to use it. Come and lead me
To these sorrows.
(III, 2, 234-243)

Da ultimo, Prospero ripropone la colpa politica di Lear, trascurando i propri doveri di sovrano e affidando la conduzione del proprio ducato alle mani infide e voraci di Antonio:

And Prospero the prime duke, being so reputed
In dignity, and for the liberal Arts

Without a parallel; those being all my study,
The government I cast upon my brother,
And to my state *grew stranger*, being *transported*
And *rapt* in *secret* studies.
(I, 2, 72-77)

Nel racconto del suo passato e delle cause che lo hanno portato a vivere su quella 'nuda isola', Prospero fa emergere una chiara consapevolezza dell'errore originario esprimendosi con termini dall'inequivocabile connotazione negativa, una sorta di atto di accusa rispetto al suo trascorso, deprecabile comportamento di 'sovrano assente'. La punizione si è abbattuta su di lui nelle forme della destituzione e dell'esilio; l'espiazione è consistita nel dar prova di possedere quelle doti di sovrano che, precedentemente trascurate o carenti, ne avevano causato la caduta: nei dodici anni trascorsi Prospero ha riconquistato un regno e ha mostrato le sue capacità nell'esercizio del potere perfino su di un'isola popolata da strane creature, dando così una prova concreta e inconfutabile di essere oramai redento.

Pericles trascorre gran parte del periodo della sua espiazione nella fuga, alla ricerca di se stesso e della propria identità di cui ha in qualche modo paura e, in fondo, non fa altro che nascondersi al mondo e alle sue tentazioni barricandosi dietro uno sguardo assente, una capigliatura incolta, un udito insensibile. Perfino quando comincia a emergere dal suo lungo sonno, alla vista della figlia ancora non riconosciuta come tale, viene colpito prima di tutto dai suoi attributi fisici; ancora una volta, dunque, Pericles mostra di essere esposto al rischio inconsapevole del peccato dell'incesto:

My dearest wife
Was like this maid, and such a one
My daughter might have been: my queen's square brows;
Her stature to an inch; as wand-like straight;
As silver-voic'd; her eyes as jewel-like
And cas'd as richly; in pace another Juno;
(V, 1, 106-111)

Sarà l'innocenza di Marina a destarlo del tutto dal suo colpevole torpore per ricondurlo nel porto sicuro delle braccia pure di Thaisa, ritrovata non casualmente nel tempio della castità dedicato alla dea Diana. Pericles, dunque, vincitore di un torneo contro valorosi cavalieri, non è stato in grado di misurarsi nella battaglia della vita, non si è più confrontato con le possibili tentazioni dei sensi e non può dimostrare di esserne oramai immune; da peccatore ancora debole, egli non ha il diritto di giudicare le colpe altrui e viene così escluso dal diritto alla vendetta. I suoi nemici verranno, sì, puniti, ma dall'ira divina che colpisce Antiochus e la figlia con un fulmine e da quella del popolo di Tharsus che, venuto a conoscenza dei delittuosi disegni del governatore Cleon e di sua moglie Dionyza, ne incendia il palazzo facendoli perire tra le fiamme: in entrambi i casi si tratta di un fuoco purificatore che cancella i peccati più innominabili ma che Pericles, anch'egli peccatore, non può accendere.

Cymbeline non può che riconoscere la propria debolezza (incapacità) di sovrano succube (della regina) e ingiusto (nei confronti del fedele suddito Belarius prima, di Imogen e di Posthumus poi) e rinunciare così alla vittoria — peraltro ottenuta grazie all'eroismo delle vittime dei suoi errori — dichiarando la Britannia suddita del 'potente' Cesare e del suo impero:

> Although the victor, we submit to Caesar,
> And to the Roman empire; promising
> To pay our wonted tribute, from the which
> We were dissuaded by our wicked queen,
>
> (V, 5, 461-464)

La regina malvagia, a cui Cymbeline un po' debolmente attribuisce la colpa dei propri errori, è appena morta ed egli soltanto ora sta pronunciando il suo 'mea culpa'. Cymbeline è, peraltro, recidivo e, benché abbia espiato l'ingiustizia compiuta venti anni prima, le altre sue debolezze di sovrano sono troppo recenti per essere facilmente dimenticate e addirittura premiate con una immeritata vit-

toria sul grande Impero Romano. L'espiazione di Cymbeline sta forse appena cominciando e la rinuncia alla vittoria in nome della pace potrebbe essere l'inizio di questo processo sul cui felice esito si possono formulare soltanto ipotesi.

Il caso di Leontes è un po' anomalo, seppure per certi versi questo personaggio sembri rievocare il fantasma di Pericles quando nei suoi occhi si accende una fiamma un po' sospetta alla vista della bella Perdita, figlia ritrovata ma non ancora riconosciuta, così che la schietta Paulina non può fare a meno di commentare: « Sir, my liege,/Your eye hath too much youth in't; » (V, 1, 223). Leontes, al contrario degli altri eroi romanzeschi, è l'unico *villain* della vicenda che lo vede protagonista: egli è stato causa di morte e di sofferenza per altri e a questi non può che chiedere perdono e mostrare il suo pieno pentimento. Egli gioisce di un lieto fine di cui però non è stato artefice e può solo onestamente ammettere: « I saw her,/As I thought, dead; and have *in vain* said many/A prayer upon her grave. » (V, 3, 139-141). Le sue parole conclusive sono di riconoscimento della 'magia' risolutrice e risanatrice di Paulina che ha silenziosamente, ma saldamente, tenuto fra le mani i fili principali della vicenda e alla sua guida sapiente egli nuovamente si rimette:

> Good Paulina,
> *Lead* us from hence, where we may leisurely
> Each one demand, and answer to his part
> Perform'd in this wide gap of time, since first
> We were dissever'd: hastily *lead* away.
>
> (*Id.*, 151-155)

Prospero è, dunque, l'unico fra questi eroi che, dopo aver peccato e patito, abbia dato prova concreta di redenzione; egli è il solo che abbia giustamente meritato il nome che porta: « Of all, 'say'd yet, may'st thou *prove prosperous*! » aveva profeticamente augurato la figlia di Antiochus [18] a un eroe che avrebbe dovuto attendere di chiamarsi,

[18] Cfr. sopra, p. 152.

per l'appunto, *Prospero* per riuscire a condurre a termine l'impresa vittoriosamente.

La 'corona' del successo ottenuto, consente ora al generoso vincitore di rinunciare ad attuare la vendetta fino alle estreme conseguenze e di concedere il perdono, seppure immeritato, ai suoi nemici e persecutori:

> Though with their *high wrongs* I am struck to th' quick,
> Yet with my *nobler reason* 'gainst my fury
> Do I take part: the rarer action is
> In *virtue* than in vengeance: (V, 1, 25-28)

In Prospero, pienamente recuperato alle 'virtù' del sovrano, sembra quasi tornare in vita, rivendicato, quel King Lear la cui vicenda era volta troppo precipitosamente al termine, impedendogli di dar prova dell'avvenuta redenzione e di sottrarsi alla tragica conclusione. Ma le rigide convenzioni del genere entro il quale il personaggio di Lear aveva preso corpo e vita non potevano essere infrante. Prospero, più fortunata proiezione di quel drammatico personaggio, può non soltanto gioire del lieto fine, ma anche trastullarsi per l'intera durata della rappresentazione con quel potere che inizialmente, e colpevolmente, aveva ripudiato. Egli appare quasi come un bambino che voglia mostrare a tutti quanto bene abbia imparato la lezione, tanto da poterla addirittura insegnare, e così non fa che ripetere lo stesso ritornello, con poche varianti, talvolta cantandolo egli stesso, talaltra imponendo agli altri di farlo in sua vece.

Padrone indiscusso della sua isola incantata, 'globo' magico della sua rappresentazione, Prospero riflette l'immagine frantumata di sé e della sua vicenda attraverso un simbolico specchio in fondo al quale il pubblico può osservare una società degradata e corrotta, folle e utopica, comica e volgare, autoritaria e violenta [19].

[19] G. Wilson Knight, nel saggio « The Shakespearian Superman », pone il personaggio di Prospero in una visione ancor più ampia e complessiva, interpretandolo come la 'summa' di tutti gli eroi Shakespeariani e dell'intero mondo di Shakespeare: « ... if we recognize his [Prospero's] inclusiveness, his summing of nearly all Shakespeare's more eminent persons, shall we understand clearly what he is about. He ... is controlling our plot, composing it before our eyes; but, since the plot is ... so inclusive an interpretation of Shakespeare's life-work, Prospero is controlling, not merely a Shakespearian play, but the Shakespearian world. » (in *The Crown of Life*, London, Methuen, 1964, p. 208).

È la magia del potere nelle sue molteplici forme ricreata, per la gioia del pubblico, dal potere della magia di Prospero.

È, infine, la magia del teatro [20].

6. *Il gioco del potere: figure nello specchio di Prospero*

Lo specchio di Prospero viene puntato, quasi come una macchina da presa, sui vari personaggi, singoli o in gruppo, per raccontarne la storia, per mostrarne le vicende, secondo un'accurata regia che, infine, serve a far emer-

[20] Nel saggio « *La Tempesta* o la ripetizione », J. Kott giunge a conclusioni non del tutto convincenti: « Le tre ore che trascorrono sull'isola deserta si svolgono in un purgatorio, ma questo nuovo purgatorio del tardo Rinascimento è differente da quelli di Virgilio e di Dante: qui tutto si ripete, ma niente si purifica. La catarsi evocata nel codice mitico della *Tempesta* è illusoria quanto l'utopia attuata in una colonia o il ritorno all'età dell'oro in questo "brave new world". Le arti liberali non hanno insegnato a Prospero l'arte di governare. Questo avido lettore di libri ermetici non ha mai studiato Machiavelli: divenuto straniero nel suo stesso paese, ha perso il proprio ducato. » (in *Arcadia amara*, cit., p. 78).

Se è vero che Prospero non ha appreso alcunché quanto all'arte di governare, si trascura qui di spiegare come mai e grazie a quali arti egli non solo abbia governato quell'isola durante i dodici anni che precedono le tre ore della rappresentazione, ma riesca poi addirittura a riconquistare il governo del proprio ducato. La catarsi, inoltre, può essere forse considerata illusoria per i *villains* della vicenda cui viene concesso il troppo breve spazio di tre ore, non certo per il protagonista che nei lunghi anni di esilio e di regno sull'isola ha avuto l'opportunità di confrontare nella prassi quelle capacità acquisite proprio grazie agli studi, nonché agli errori commessi in precedenza.

gere l'onnipotenza di Prospero e la sua onnipresenza fuori e dentro lo specchio[21].

Già con il magico sonno di Miranda, Prospero rivela la potenza delle sue arti; ma è con i sudditi diretti che il gioco del potere emerge pienamente. La sequenza dei 'primi piani' ha inizio con Ariel.

Dopo aver ascoltato con attenzione il lungo resoconto su quella parte della tempesta cui il pubblico non ha potuto assistere[22], Prospero appare soddisfatto di come il suo progetto di vendetta vada attuandosi e compiaciuto della capace e pronta ubbidienza di Ariel: è la prima dimostrazione che la sua colpa originaria, rivelata al pubblico solo poco prima, appartiene a un 'antefatto' oramai remoto e che il periodo della penitenza non è trascorso invano. Di ciò, da questo momento in poi, Prospero non farà che offrire ulteriori e continue dimostrazioni, in modo ripetitivo e quasi ossessivo.

Non appena Ariel mostra un accenno di insofferenza e di ribellione chiedendo la libertà, Prospero replica con i toni minacciosi del padrone autoritario che sa usare il

[21] La metafora dello specchio è stata proposta da D. Young nelle conclusioni al suo discorso su *The Tempest*: « It is possible to see *The Tempest* as a sort of huge mirror held up to the audience, a giant metaphor for the value of art constructed by an artist who understood very thoroughly both the strengths and limitations of his craft. The metaphor is worth exploring: all the characters who are washed ashore at Prospero's bidding undergo an experience of self-knowledge, which may or may not change them. Any given audience is in a sense washed ashore too, to accompany the cast on their adventures. In both cases the experience will be illusory — the result of art, shadowy, an insubstantial pageant — but that will not make it less valuable. On the contrary, it will make possible events and recognitions not otherwise attainable. » (*op. cit.*, p. 190). L'impostazione di Young si differenzia alquanto da ciò che qui si propone, forse perché egli si riferisce a questa metafora soltanto nelle conclusioni e deve perciò adottare uno specchio che giustamente viene definito *huge*: il dramma è oramai terminato e lo specchio può rifletterlo solo dall'esterno, nella sua complessità, lasciando indistinti i contenuti specifici.

[22] Cfr. sopra, p. 175 e nota 14.

potere anche come arma di ricatto. Il bene supremo per uno spirito aereo quale, appunto, è Ariel, è la libertà dell'aria e Prospero non esita a prospettargli la peggiore delle punizioni:

> If thou more murmur'st, I will rend an oak,
> And peg thee in his knotty entrails, till
> Thou hast howl'd away twelve winters.
>
> (I, 2, 294-296)

La terribile minaccia ottiene l'effetto desiderato. Ariel viene gradualmente ridotto al silenzio dall'aggressività di Prospero e può solo replicare con monosillabi di assenso rispetto alle vicende del passato che Prospero va richiamando (« No ... I do not, sir ... No, sir ... Sir, in Argier ... Ay, sir ... Yes, Caliban her son »).

Anche in questo caso, il discorso di Prospero appare come un lungo monologo (vv. 250-296), interrotto opportunamente dalle brevi battute di Ariel perché risulti più agile e più facilmente fruibile. Solo così è possibile spiegare l'incongruenza di alcune domande che Prospero pone al suo servo su eventi passati che entrambi ben conoscono (« Where was she [Sycorax] born? speak; tell me. », *Id.*, 260), con il fine palese di introdurre un secondo antefatto riferito al personaggio di Ariel e, in parte, a quello di Caliban che entrerà in scena di lì a poco.

La funzionalità di questo discorso, tuttavia, va ben oltre le necessità della mera narrazione. Il fine reale è quello di asserire il potere di Prospero di fronte al quale Ariel, infine, non potrà che rispondere con un significativo « I thank thee, master » (*Id.*, 293): con la sostituzione dell'appellativo *sir*, ribadito più volte nelle precedenti risposte, con *master*, Ariel conferma ulteriormente la propria posizione di servo, all'interno di una battuta più articolata proprio perché si inserisce nei confini appropriati assegnatigli dal suo ruolo:

> Pardon, master:
> I will be correspondent to command,
> And do my spriting gently.
>
> (*Id.*, 297-298)

Visto così riconosciuto il proprio potere, Prospero può nuovamente indossare le vesti più leggere del padrone bonario e liberale, promettendo quella libertà che aveva appena negato (« Do so; and after two days/I will discharge thee. », *Id.*, 298-299) e che ora gli ottiene un riconoscimento della propria nobiltà d'animo (« That's my noble master! », *Id.*, 299).

La seconda inquadratura si sofferma su Caliban che, come nel caso di Ariel, viene subito definito da Prospero nel suo ruolo ancor più sottomesso di *slave* e la cui natura — vagamente richiamata da certe assonanze che il suo nome può evocare — viene pure subito palesata al pubblico in evidente contrasto con Ariel: « What, ho! slave! Caliban! Thou earth, thou! speak. » (*Id.*, 315-316).

La sequenza di queste parole è di per se stessa estremamente emblematica: essa contiene gli elementi essenziali che caratterizzano il personaggio in sé e in relazione al protagonista. Il richiamo di Prospero si apre con una imprecazione dal suono impressivo che pare doversi rivolgere a una creatura bestiale, non umana; segue l'asserzione dell'inferiorità sociale di Caliban e della sua appartenenza al grado più basso di una gerarchia di cui Prospero, si sa, è il vertice; quindi, finalmente, il nome che — si è detto — evoca l'immagine di una creatura primitiva e brutale; a ciò si aggiunge l'accostamento con la voce 'terra', che, oltre all'ovvio ed esplicito contrasto con l'aria raffigurata dall'altro suddito di Prospero, è qui pronunciato con un'indubbia connotazione negativa, nel senso di fango, di sporco, di basso e spregevole. La breve, allusiva introduzione del personaggio Caliban fatta dal regista e presentatore Prospero, viene di poco preceduta da un'esplicita allusione al ruolo di *villain* a lui affidato, contenuta nelle parole sprezzanti della prima donna, Miranda: « 'Tis a villain » (*Id.*, 311) [23]. Fin dal primo istante, dunque, nei

[23] Cfr. J. Kott, « *La Tempesta* o la ripetizione », cit., pp. 63-64: « "We'll visit Caliban, my slave" (I, 2) ... dice Prospero a Miranda.

confronti di Caliban non c'è ambiguità: egli è un essere immondo e bestiale e come tale va trattato. Prospero non deve neppure infilarsi il guanto di velluto e può giustificatamente apparire padrone duro e autoritario, contro chi come il rozzo e volgare Caliban osa addirittura rispondergli per le rime. La materialità di Caliban non può conoscere il significato e il piacere della libertà dell'aria ed è proprio in quella materialità e corporeità che Prospero minaccia di colpirlo promettendogli dolori insopportabili. Anche Caliban, specchio deformato dell'altro suddito, viene così ridotto all'ubbidienza e Prospero dimostra nuovamente la sua capacità politica nell'esercizio del potere, cui riesce a far assumere le forme e i modi più adeguati alle necessità di casi e di situazioni diverse.

Anche il discorso con Caliban serve a recuperare elementi molto importanti appartenenti all'antefatto, come il tentativo di violenza perpetrato da Caliban nei confronti di Miranda e che giustifica, sul piano della morale, ciò che sul piano politico significa anche rapina e usurpazione [24]. L'incolto Caliban leva il suo poetico lamento contro Prospero che gli ha sottratto l'isola di cui era precedentemente unico sovrano. Ma se il comportamento di Prospero nei confronti dell'indigeno può apparire per certi versi riprovevole e ingiusto, esso è d'altra parte strettamente funzionale alla sua vicenda di espiazione, di catarsi e di recupero.

La parola "schiavo" ("slave"), unita al nome Caliban nell'elenco dei personaggi della commedia, compare nella *Tempesta* ben nove volte. Ancor più caratteristici sono gli epiteti che l'accompagnano: "disgustoso" ("poisonous"), "estremamente bugiardo" ("most lying"), "aborrito" ("abhorred"). Persino la dolce Miranda lo tratta da "cosa assolutamente bestiale" ("thing most brutish", I, 2) e gli rinfaccia la sua "abietta natura" ("thy vile race"). ».

[24] Cfr P. Brockbank, « *The Tempest*: Conventions of Art and Empire »: « When Shakespeare confronts Prospero with Caliban he does not restrict the range of his implications in the theatre to the command that a colonial governor might seek by kindness and by torment to secure over a native. » (in J. R. Brown & B. Harris, eds., *Later Shakespeare*, London, Edward Arnold Ltd., 1966, p. 194).

Prospero giunge sull'isola da conquistatore e priva Caliban di quel potere che egli stesso, per incuria, si era lasciato usurpare. Accanto a Caliban, si intravede nello specchio il volto di Prospero e quello di Antonio in un gioco di riflessi che si sovrappongono a formare un'immagine unica i cui contorni sono quelli duri e ambigui della lotta per il potere. È su questa immagine — terminati i lunghi, necessari racconti di ciò che appartiene al passato ma che al pubblico deve pur essere esposto — che Prospero si concentra, riproducendola in forme varie e in personaggi diversi, ma la cui struttura permane sostanzialmente immutata, mantenendo di fatto un unico volto.

Questo volto apparirà, innanzi tutto, con i lineamenti spietati di Antonio e di Sebastian che tramano la loro folle cospirazione contro la vita del re di Napoli riproducendo esattamente quella congiura di cui nel passato Prospero era stato vittima grazie alla delittuosa alleanza fra Antonio e Alonso. Sebastian farà esplicito riferimento alla riproposizione della stessa vicenda e della medesima alleanza esclamando « Thy case, dear friend,/Shall be my precedent; as thou got'st Milan,/I'll come by Naples. » (II, 1, 285-287), preda oramai anch'egli dello stesso virus del potere che gli fa vagheggiare la corona di un regno che forse mai più rivedrà, naufrago quale è e senza una nave che possa ricondurlo in patria.

Il volto di Alonso che si riflette nello specchio di Prospero è quello segnato dagli anni e affranto dal dolore per la presunta perdita del figlio. Questo, assieme al suo essere inconsapevole bersaglio di una congiura che si trama alle sue spalle, potrebbe indurre il pubblico a considerarlo una vittima e a dimenticare i suoi colpevoli trascorsi; ma il copione attentamente preparato da Prospero provvede a ricordare al momento opportuno, al pubblico e allo stesso Alonso, il suo antico delitto e, immediatamente prima dell'apparizione di Ariel in forma di Arpia che pronunzierà l'atto di accusa e la sentenza decisa da Prospero, si udrà per la prima volta Alonso rivolgersi ad Antonio con le parole « Brother, my lord the duke » (III, 3, 51) attraverso le quali si rammenta la fratellanza che li unisce, non di sangue ma nel sangue;

una consanguineità che Prospero al contrario, perfino nel momento risolutore del perdono, ripudia recisamente (« For you, most wicked sir, whom to call brother/Would even infect my mouth », V, 1, 130-131).

Il potere, nel suo aspetto volgare e ridicolo, apparirà con i lineamenti del volto di Stephano accompagnato da quello comico e rubizzo di Trìnculo. Caliban si assocerà per completare lo sgangherato trio che metterà in scena una parodia della follia del potere, secondo modi che rasentano il surreale, per il divertimento di Prospero e del pubblico.

Perfino il saggio Gonzalo verrà infettato dalla pazzia generale che ha colto un po' tutti e anch'egli entra nel gioco degli specchi di Prospero per recitare la sua parte. Gonzalo è un personaggio troppo positivo per poter essere macchiato dal sospetto della congiura e del delitto; eppure il suo folle discorso su un utopico stato da fondare in quell'isola improbabile è forse il più distruttivo e pericoloso, il più irrispettoso delle regole del gioco: egli vorrebbe bandire la cultura, eliminare il lavoro, abolire ogni forma di sudditanza così come di sovranità e, sulle fondamenta inesistenti di uno Stato-fantasma, investire se stesso di una regalità perciò stesso spettrale.

Il discorso utopico di Gonzalo, tuttavia, assume un senso molto più ampio e funzionale se posto in relazione al personaggio che lo enuncia e al ruolo da lui ricoperto nell'arco di tutta la vicenda drammatica. In questa prospettiva, le parole di Gonzalo lasciano trapelare il fine di attirare l'attenzione del pubblico sulla follia che connota qualsiasi discorso sul potere, particolarmente in una situazione come quella che i naufraghi vivono sull'isola. Gonzalo presenta così al pubblico l'*incipit* di ciò che di lì a poco avrà luogo e suggerisce al contempo la chiave di lettura per interpretarne i risvolti paradossali che lo distinguono.

7. *L'« epilogo » di Gonzalo*

Anche in questo caso, dunque, Gonzalo assolve a quella funzione coreutica che fin dall'inizio gli è stata attribuita. Nella scena introduttiva del primo atto lo abbiamo ascoltato in una invocazione che si è rivelata poi profetica rispetto agli avvenimenti successivi; nel secondo atto, oltre alla battuta di presentazione del tema della follia del potere come argomento centrale della rappresentazione che seguirà, i suoi interventi di conforto al dolore del re Alonso suonano come vere e proprie massime morali (« When every grief is entertain'd that's offer'd,/Comes to th' entertainer —», II, 1, 16-17); la sua voce conclude il terzo atto a commentare gli effetti della sentenza di Prospero pronunciata contro i « three men of sin » da Ariel-Arpia e a predire l'insanità che coglierà le loro menti (« All three of them are desperate: their great guilt,/Like poison given to work a great time after,/Now 'gins to bite the spirits. I do beseech you,/That are of suppler joints, follow them swiftly,/And hinder them from what this ecstasy/May now provoke them to. », III, 3, 104-109).

Ma l'intervento che più esplicitamente rivela il senso reale del ruolo drammatico di Gonzalo giunge, come era prevedibile, nell'ultimo atto a commentare la conclusione della vicenda. Dopo i rituali ricongiungimenti, agnizioni e perdoni generali, Gonzalo si fa avanti sulla scena a riproporre sinteticamente i momenti fondamentali del dramma che è oramai al termine e a trarne la morale:

> Was Milan thrust from Milan, that his issue
> Should become Kings of Naples? O, rejoice
> Beyond a common joy! and set it down
> With gold on lasting pillars: in one voyage
> Did Claribel her husband find at Tunis,
> And Ferdinand, her brother, found a wife
> Where he himself was lost, Prospero his dukedom
> In a poor isle, and all of us ourselves
> When no man was his own.
>
> (V, 1, 205-213)

È noto che l'epilogo di *The Tempest* viene pronunciato da Prospero a conclusione della rappresentazione ed è così definito anche dalle indicazioni di scena; si sa, peraltro, che fra la battuta di Gonzalo e l'epilogo di Prospero il dramma prosegue per più di cento versi ancora. Eppure, che il tono e il senso delle parole di Gonzalo siano quelli di un epilogo è fuor di dubbio e gli epiloghi o le battute finali degli altri *romances* shakespeariani ce lo confermano ampiamente.

Gower, coro ufficiale di *Pericles*, nel suo *epilogue* passa in rassegna i vari personaggi enunciando per ciascuno il rispettivo significato simbolico e traendo la morale. Così Antiochus e la figlia rappresentano la « monstrous lust » che ha ricevuto la sua « just reward »; Pericles, Thaisa e Marina sono invece simbolo di « virtue preserv'd from fell destruction's blast,/Led on by heaven, and crown'd with joy at last »; Helicanus è « a figure of truth, of faith, of loyalty »; Cerimon incarna « learned charity »; infine, i « wicked » Cleon e Dionyza vengono puniti con la morte per il loro delitto « not done, but meant. » Certo, questo epilogo è molto più esteso e dettagliato della breve battuta di Gonzalo, ma il senso è lo stesso. La carrellata finale di Gower ha in effetti anche l'ulteriore scopo di sottolineare il ruolo e il significato di 'moralità' di personaggi anche minori, come Cerimon, o che sono presto scomparsi dalla vicenda, come Antiochus e la figlia. Il tutto secondo toni da 'gran finale' in cui, dopo la menzione di ciascun nome, è ben possibile immaginare delle pause che consentano di vedere gli interpreti tornare in scena per un momento e inchinarsi al pubblico per riceverne l'applauso.

Cymbeline, nella battuta che pronuncia a conclusione del dramma, non ha bisogno di ricordare al pubblico tutti i personaggi che nel finale sono lì e affollano la scena, né deve dare ulteriori spiegazioni essendo stato tutto appena chiarito dall'intervento dell'indovino. Il suo discorso conclusivo è una sorta di inno alla pace — e la voce *peace* ricorre ben tre volte nell'arco di soli otto versi — che sottolinea lo *happy ending* di una vicenda che ha rasentato spesso i limiti della tragedia, suggerendo inoltre agli

spettatori di farsi attori e di diffondere la lieta novella (« Publish we this peace to all our subjects. », V, 5, 479-480).

Anche Leontes, cui è affidato il compito di concludere *The Winter's Tale*, pronuncia un messaggio di pace suggellandolo con la sua richiesta di perdono e con il pieno consenso al matrimonio di Perdita con Florizel, simbolica unione dei due regni di Sicilia e di Bohemia, non già divisi da un conflitto militare come è stata appunto la guerra fra la Britannia e Roma in *Cymbeline*, ma dalla follia ugualmente perniciosa delle sue passioni. La valenza simbolica di pace attribuita al matrimonio viene rafforzata, nel discorso finale di Leontes, dal suo ricongiungimento in un nuovo matrimonio con la 'risorta' Hermione e dall'unione fra Camillo e Paulina. E a Paulina, come si è visto, sono rivolte le ultime parole di Leontes in segno di riconoscimento della sua ottima regia (« Good Paulina,/*Lead* us from hence, ... hastily *lead away.* »), esattamente come Pericles alla fine ringrazierà Cerimon per la sua arte risolutrice e a lui, grande artista seppure comparsa minore del dramma, il regale protagonista anche in questo caso chiede una saggia guida: « Lord Cerimon, we do our longing stay/To hear the rest untold: sir, *lead's the way.* » (V, 3, 82-83).

La battuta-epilogo di Gonzalo inizia con un riferimento al matrimonio tra Ferdinand e Miranda, simbolo di unione del regno di Napoli e del ducato di Milano, già delittuosamente uniti nel segno del potere e dell'usurpazione, ora ricongiunti nel nome dell'amore. E qui, forse più che altrove, viene sottolineata quella funzione rigeneratrice di solito affidata alla nuova generazione in questi *romances* shakespeariani.

Gonzalo mette anche in evidenza il valore catartico del *voyage* che ha portato ai due matrimoni 'giovani' della vicenda — includendo quello di Claribel, figlia di Alonso, con il re di Tunisi — ma soprattutto che ha premiato la lunga espiazione di Prospero, capace governatore di una *poor isle* e in diritto, quindi, di recuperare *his dukedom.* Il viaggio ha, infine, purificato un po' tutti facendo sì che

ciascuno ritrovasse se stesso laddove la follia delle proprie passioni e delle proprie ambizioni lo aveva fatto naufragare [25]. Non sembra esservi dubbio, dunque, che l'epilogo di *The Tempest* vada letto nelle parole e nei toni di questa battuta.

8. *L'« epilogue » di Prospero*

Eppure il dramma non si conclude qui. Condotti dalla magia di Ariel compaiono sulla scena il Nostromo e il Capitano della nave che ha portato tutti i personaggi sull'isola di Prospero. Gonzalo, nel vederli, ricorda le proprie profetiche parole durante la tempesta: « I prophesied, if a gallows were on land,/This fellow could not drown. » (V, 1, 217-218). Poco dopo, sempre guidato dall'instancabile Ariel, giunge il chiassoso e colorato trio formato da Caliban, Stephano e Trìnculo. La scena così si affolla all'improvviso di personaggi plebei e di sudditi laddove, fino a un momento prima, era stata dominata da prìncipi e da nobili. Il cambiamento non è senza significato. Gonzalo, che ha appena pronunciato l'epilogo del dramma, prosegue nel suo ruolo di coro e con questa battuta, che è anche l'ultima detta dalla sua voce, sembra voler pronunciare il prologo di un nuovo dramma che sta per iniziare.

---

[25] La battuta-epilogo di Gonzalo viene così commentata da D. Young: « This is very tidy indeed, perhaps a little too tidy. We have had no concern for Claribel finding a husband, and what Gonzalo seems to see as the operation of destiny we have come to recognize as largely the result of Prospero's theatrical magic. We appreciate the conciseness of it all, but we do not believe in it quite the way that Gonzalo appears to believe in it. Our sense of its total artifice is very much stronger. » (*op. cit.*, p. 158). Lo scetticismo di questo commento è comprensibile se non si consideri la battuta di Gonzalo come un epilogo. In ogni caso Prospero certamente non ha operato sul matrimonio di Claribel, né poteva inizialmente prevedere che su quell'isola — ove era giunto « by Providence divine » — avrebbe recuperato « his dukedom ».

Gonzalo è stato sempre strenuo difensore della regalità, prima nei confronti di Prospero, poi nei confronti di Alonso, ed è lo stesso Prospero a rammentarlo al pubblico nell'ultimo atto rivolgendosi a lui con le parole « O good Gonzalo,/My true preserver, and a loyal sir/To him thou follow'st! » (*Id.*, 68-70) [26]. Ma quei personaggi regali che hanno calcato le scene dei *romances* da protagonisti, stanno ora allontanandosi chetamente dietro le quinte e, come Pericles e Thaisa « will in that kingdom spend our following days. » (V, 3, 80), così Prospero, ancor più esplicitamente, quasi portavoce dei protagonisti che lo hanno preceduto, dirà: « And thence *retire* me to my Milan, where/Every third thought shall be my grave. » (V, 1, 310-311).

Il mondo aristocratico sta oramai scomparendo e il nuovo mondo che si affaccia sulle scene ha il volto rude dei marinai, quello un po' volgare di uomini senza cultura e senza rango. Quel *brave new world* che a Miranda sembra di scorgere nell'aspetto attraente e raffinato degli aristocratici della vicenda, senza peraltro intravedere cosa possa nascondersi dietro tanta nobiltà, non è affatto nuovo, come bonariamente sottolinea Prospero (« 'Tis new to thee. », *Id.*, 184). Il vero *new world* non è forse altrettanto *brave* all'apparenza, non si presenta con le fattezze nobili e regali del vecchio mondo, ma si mostra addirittura con il volto brutto e deforme di Caliban. E tuttavia Caliban, ignorante e volgare com'è, ha pure i suoi slanci poetici, le sue passioni immediate e profonde, sia di amore che di odio; il suo è un volto che esprime, senza troppe ipocrisie, la realtà dei propri bisogni, del proprio sentire, del proprio essere.

È questo, dunque, il senso che può leggersi dietro ciò che ancora accade sulla scena dopo le ultime parole di Gonzalo. Il mondo eroico, regale e aristocratico con i suoi ideali cavallereschi che fino a Shakespeare ha dominato in modo indiscusso il teatro e la letteratura è al suo tramonto. Quegli ideali vanno degradando sensibilmente, si capovolgono addirittura, senza il solido supporto di una struttura che sta oramai pericolosamente vacillando. Il nuovo mondo che comincia a emergere attraverso le crepe del vecchio è un mondo più ordinario, comune, che lascia minor spazio alla libertà della fantasia per rispecchiare con maggior realismo ideali e valori dei nuovi protagonisti di quel grande teatro messo in scena da un'intera società in trasformazione.

[26] Gonzalo è anche il salvatore della futura regalità, come suggerisce N. Frye attribuendogli « the role of preserver of the infant Miranda's life before the action of the play begins » (in *A Natural Perspective*, New York, Columbia U.P., 1965, p. 145).

Prospero, nell'epilogo, rinuncia ufficialmente ai fantastici incantesimi inventati e rappresentati per il godimento del pubblico:

> Now my charms are all o'erthrown,
> And what strength I have's mine own,
> Which is most faint:
>
> (*Epilogue*, 1-3)

Pericles, Cymbeline e Leontes, prima di Prospero, erano soltanto riusciti a compiere un cammino indicato da altri, partecipi, alla fine, di una risoluzione felice da altri determinata. Prospero è, al contrario, l'eroe attivo, il demiurgo che ha dominato e diretto ogni cosa, conquistando, dopo un faticoso cammino, la meritata vittoria (« I have my dukedom got,/And pardon'd the deceiver », *Id.*, 6-7).

Il palcoscenico — come la sua isola — si svuota: i personaggi che lo hanno ravvivato e popolato fino ad allora sono oramai usciti di scena lasciandolo solo e un velo di tristezza cala, insieme al sipario, con la fine del gioco e dello spettacolo (« And my ending is despair », *Id.*, 15). Prospero non ha più nulla da fare. Il suo compito è terminato e non gli resta che congedarsi dal pubblico (« Let your indulgence set me free. », *Id.*, 20).

L'epilogo di Prospero è inaspettato e lascia perplessi non essendo stato affidato alla sua voce, parallelamente, un prologo convenzionale di apertura. La sua battuta immediatamente precedente, del resto, richiama in modo inequivocabile le battute finali pronunciate da Pericles e da

Leontes[27] che preferiscono allontanarsi dalla scena per poter indugiare in racconti di eventi che il pubblico ben conosce. Quando alla richiesta di Alonso (« I long/To hear the story of your life », V, 1, 311-312) Prospero promette « I'll deliver all » (*Id.*, 313), ci si aspetterebbe, come nei casi precedenti, lo svuotamento della scena e il calar del sipario.

Allontanatisi gli altri personaggi dietro le quinte, invece, Prospero rimane solo di fronte al pubblico a cantare il suo poetico epilogo, un'epigrafica conclusione — si direbbe — a tutta la scrittura romanzesca shakespeariana. In apertura a *Pericles*, Gower aveva annunciato che il suo scopo era « To glad your ear, and please your eyes » per poi concludere, nell'epilogo, con la promessa di futuri, ulteriori piaceri (« So on your patience *evermore* attending,/*New* joy wait on you! », *Epilogue*, 17-18); Prospero, nell'epilogo, conferma di aver cercato di rispettare quella prima promessa di Gower (« my project ... was to please », *Epilogue*, 12-13), e traccia così una sorta di linea ininterrotta che va da *Pericles* a *The Tempest* racchiudendo i quattro *romances* in un unico circolo magico. In esso, per un magico gioco di specchi, Prospero si è mostrato dapprima nelle vesti dello sventurato pellegrino dei mari; poi ignaro e ingiusto persecutore, spettatore passivo di vicende recitate e dirette da altri; poi, ancora, vittima delle proprie passioni incontrollate; infine, assoluto e vittorioso protagonista, artefice e regista delle proprie e altrui vicende.

Umilmente, infine, Prospero confessa l'esaurimento della sua fantasia e l'impossibilità, per la sua arte, di evocare nello specchio e di far materializzare sul palcoscenico nuove immagini e visioni per il divertimento del pubblico (« Now I want/Spirits to enforce, Art to enchant », *Id.*, 13-14). Gli spettatori devono ora per un momento farsi attori: Prospero rivolge lo specchio magico sul pubblico perché con l'applauso (« But release me from my bands/With the

[27] Cfr. sopra, p. 185 e 196.

help of your good hands », *Id.*, 9-10) decreti il successo della sua fatica e della sua arte[28]. Lo specchio è oramai opaco, le luci si spengono e il mago esce di scena.

[28] Un'interpretazione per certi versi simile è stata avanzata da R. Egan: « ... the opening three lines lead us to expect a conventional declaration by an actor who is only an actor, the "charms" of his art "o'erthrown". Yet such an expectation is deliberately undercut: it is still Prospero who speaks — from the island, not from the stage — and the play has as yet to reach a conclusion. Moreover, its final event, the impending return to Naples, is charged to the members of the audience. It is their "spell" (Epilogue, 8) that holds him confined; their hands must release him and their "gentle breath" (Epilogue, 11) supply the "auspicious gales" which he has promised Alonso (V.1.314). In effect they are invited to enter the play-world and assume a role, through their applause, as a moving force in its culmination. » (« This Rough Magic: Perspectives of Art and Morality in *The Tempest* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. XXIII, Spring 1972, 2, p. 173).

CONOSCERE È VEDERE. ILLUSIONE SCENICA COME REALTÀ NELLO SPETTACOLO E NEL DRAMMA DEL CINQUECENTO

di
Laura Di Michele

What is all finished, and every man eased?
Is the pageant packed up, and all the parties pleased?
Has each Lord his Lady, and each Lady her loue?

(*Clyomon and Clamydes*, 2130-2132)

'If you think I come hither as a lion, it were pity of my life. No, I am no such thing; I am a man as other men are'. And there, indeed, let him name his name, and tell plainly he is Snug the joiner'.

(*Midsummer Night's Dream*, III, 1, 37-40)

That she is living,
Were it but told you, should be hooted at,
Like an old tale; but it appears she lives
Though yet she speaks not.

(*The Winter's Tale*, V, 3, 115-118)

0. Un problema importante che si pone a chi si accinga a studiare le pratiche teatrali del Cinquecento è quello, particolarmente sentito all'epoca e discusso in varie forme e modalità, delle relazioni che il teatro intrattiene con la sfera del reale, simulandola o negandola. Il problema diviene ancora più interessante e complicato se si guarda alla scena cinquecentesca dalla prospettiva di chi tiene in conto l'esistenza di un mondo teatrale «altro» che instaura con l'area dell'esperienza quotidiana un tipo di interazione che va oltre la simulazione e la rappresentazione. Le feste

popolari, i processi, le processioni reali e tutte le « drammatizzazioni sociali » di cui parla ad esempio Duvignaud nella sua fondamentale ricerca sulla messa in scena delle relazioni sociali e delle significazioni che formano il tessuto di una cultura mostrano, infatti, che il teatro può costituirsi in evento reale ed essere « produzione più che riproduzione, presentazione piuttosto che rappresentazione di un'azione, significazione *in praesentia* più che *in absentia* »[1]. Sia che si tratti del teatro di « rappresentazione » che di quello di « presentazione » sono in gioco fattori come la competenza teatrale del destinatario, la intenzionalità comunicativa dell'emittente e le sue strategie di seduzione e, infine, il rapporto che unisce attori e spettatori in una mutevole e continua ridefinizione dei loro ruoli.

La questione centrale sembra essere — nell'analisi dei campioni teatrali prescelti che vanno dal periodo elisabettiano fino ai primissimi anni del regno di Giacomo I e che includono resoconti di processioni e processi con esecuzioni capitali, drammi storici propriamente detti — quella di capire in che modo il fenomeno teatrale agisca sul pubblico, ne susciti le reazioni e lo trasformi in spettatore attivo, conferendogli il ruolo di soggetto reale dell'interazione teatrale; di capire in che modo il teatro ipotizzi un modello ideale di spettatore e lo inscriva all'interno dei suoi testi più svariati, aperti o chiusi che siano.

In questa prospettiva, i testi teatrali studiati nelle pagine che seguono offrono il destro per affrontare gran parte delle problematiche connesse con l'attività teatrale in quanto comunicazione[2]. Essi consentono, altresì, di in-

[1] C. De Marinis, *L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 176 e si veda anche tutto il capitolo secondo, intitolato a « Il testo spettacolare » (pp. 60-98), in cui si discutono le principali teorie novecentesche sullo spettacolo e si fanno interessanti proposte di definizione dello spettacolo come testo, sulla scorta dei suggerimenti di studiosi di microsociologia, etnometodologia e semiotica del teatro e del dramma.

[2] *Id.*, pp. 158-163 e le pagine che K. Elam dedica a questo problema nel suo *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980. Molto stimolanti sono altresì le pagine di M. Grande

dividuare un filo conduttore coerente che — attraversando testi teatrali assai diversi fra di loro e variamente disposti nel tempo e nello spazio — mette in luce la persistenza, per un cinquantennio e più, di un'unità culturale e sociale notevole, che si prospetta come espressione di una mentalità culturale collettiva la quale rinviene nella dinamica del rapporto fra spettacolo e vita (in tutte le sue analogie ed antinomie) una delle sue manifestazioni più significative. I testi, infine, si palesano nella loro qualità di indicazioni per la messa in scena di rapporti gerarchici, di esibizione spettacolare di strategie di dominio teatrale e sociale.

1. L'amore per lo spettacolo è forse l'aspetto più evidente della vita sociale cinquecentesca; l'arte del fare spettacolo si esprime sia nelle sue forme istituzionali e più propriamente teatrali che in generi e forme le più disparate. La magnificenza degli allestimenti scenici dei vari tipi di spettacolo e la proliferazione di modi teatrali assai variegati testimoniano ampiamente la diffusione del fenomeno in Inghilterra e fuori. Se si tralasciano dal prendere in esame le rappresentazioni teatrali vere e proprie, non possono tuttavia non venire alla mente la spettacolarità e la dimensione scenica delle sfarzose feste medicee, dei *Trionfi, Carri, Mascherate o Canti carnascialeschi* (1559) del Lasca, delle sontuose processioni organizzate dalle corporazioni cittadine in occasione dell'incoronazione di un nuovo sovrano o della nomina di un nuovo sindaco, delle *masques* e dei *pageants* allestiti dai nobili nelle loro residenze di campagna durante gli spostamenti estivi dei sovrani in Inghilterra, dei grandiosi divertimenti della corte dei Valois e degli Stuart.

È indubbio che tutto ciò reca prestigio alla corona, alla nobiltà e alle corporazioni cittadine: la solidità della

svolte intorno al tema « Simulazione e teatro », relazione al convegno « Testo, comunicazione e spettacolo / Il doppio teatrale », Cosenza, 13-16 settembre 1979, successivamente stampata in *La semiotica e il doppio teatrale*, a cura di G. Ferroni, Napoli, Liguori, 1981, pp. 161-186.

loro potenza è in gran parte commisurata allo splendore dei loro spettacoli. Inoltre, finita la rappresentazione, restano ancora in vita per un po' le tracce visibili delle decorazioni, delle impalcature e delle strutture mobili costruite per l'occasione: coloro che hanno preso parte alla rappresentazione — sia pure nel ruolo di spettatori — sono inevitabilmente sospinti a riflettere sul significato allegorico, divertente e persuasivo allo stesso tempo, della situazione teatrale appena trascorsa. Come osserva correttamente M. Grande:

> [...] l'interazione comunicazionale simulata sulla *scena* (che sia il palcoscenico di un teatro o un tavolo da gioco, un *set* televisivo o la scena di un corteggiamento, un dibattito pubblico o uno scambio di battute nella comunicazione ordinaria) costituisce il punto di partenza di una significazione sottratta al fluire della quotidianità e immessa in una dimensione spettacolare del senso che è irriducibile alla comunicazione pura e semplice. Si tratta di una « dimensione scenica » del senso e dei valori socioculturali che deforma la comunicazione, ne amputa i caratteri strumentali dello scambio di qualche cosa tra due (esperienze, punti di vista, oggetti, servizi, ruoli ecc.) e ne estende lo spazio simbolico di « gioco teatrale » in cui si mettono in scena i rapporti interpersonali [3].

Un esempio molto chiaro di ciò, accanto all'altrettanto evidente intenzione utilitaristica di colui che lo ha progettato su commissione di alcuni membri della Merchant Taylors' Company, è offerto da ogni singola pagina del riassunto del pageant ideato nel 1559 per l'incoronazione a regina di Elisabetta Tudor e intitolato *The Passage of our most dread Sovereign Lady, Queen Elizabeth, through the City of London to Westminster, the day before her coronation.* Il testo, nelle due edizioni [4] che ci sono pervenute, da un

[3] M. Grande, « Simulazione e teatro », cit., p. 164.

[4] Le edizioni del 1559 differiscono nel titolo: *The Quenes Majesties Passage through the Citie of London to Westminster the Day before her Coronacion* e *The Passage of our most dread Soveraigne Lady Quene Elyzabeth through the citie of London to Westminster the day before her coronacion.* Secondo J. M. Osborn

lato segna la fase iniziale del mecenatismo di Elisabetta che culminerà in seguito nelle produzioni drammatiche della compagnia dei Merchant Taylors' Boys [5], dall'altro esibisce — pur nella sua forma succinta — la sua qualità eminentemente persuasiva, di testo cioè che si presenta come qualcosa di più che un semplice intrattenimento popolare. È lo stesso autore del riassunto a sottolineare tale caratteristica anche nelle riflessioni finali con cui conclude il resoconto:

> As at her first Entrance, she, as it were, declared herself prepared to pass through a City that most entirely loved her: so she, at her last Departing, as it were, bound herself by promise to continue good Lady and Governor unto that City, which, by outward declaration, did open their love to their so loving and noble Prince, in such wise as she herself wondered thereat [6].

Nella sua introduzione all'edizione moderna di *The Passage* Sir John Neale fa delle osservazioni sull'autore tali da collocarlo con certezza fra coloro che desideravano una

— che ha curato l'edizione novecentesca del pamphlet (New Haven, Yale U. P., 1960 con introduzione scritta da Sir John Neale) — i due testi del 1559, entrambi stampati da Richard Tottel, presenterebbero delle varianti quasi del tutto irrilevanti. Nel 1604 uscì una ristampa del testo. L'edizione consultata in questo articolo è quella pubblicata su *An English Garner*, a cura di E. Arber, Birmingham, E. Arber, 1882, vol. IV, pp. 217-247 e basata sull'edizione intitolata *The Passage* ... È interessante notare che il riassunto dello spettacolo — perché tale è il testo in questione — fu stampato da Tottel a soli nove giorni di distanza dalla solenne cerimonia dell'incoronazione, quasi a voler dare ulteriore risonanza a un fenomeno popolare come doveva essere quello dell'ingresso in città di un nuovo governante (Cfr. E. Arber (ed.), *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London*, London, Arber, 1875, vol. I, p. 9).

[5] Per informazioni puntuali e documentate sulla Merchant Taylors' School e le sue attività, si rimanda in particolare a F. W. M. Draper, *Four Centuries of Merchant Taylor's School, 1561-1961*, London, O. U. P., 1962; molto utile anche il volume di R. T. D. Sayle, intitolato *Lord Mayor's Pageants of the Merchant Taylors' Company in the 15th, 16th and 17th Centuries*, London, The Eastern Press, 1931.

[6] *The Passage*, cit., p. 246.

riforma generale della società, nonché il ripristino completo del protestantesimo: è la lettura stessa del riassunto a convincere il Neale che l'autore doveva occupare — visto il tenore spudoratamente propagandistico della descrizione e l'angolazione da cui osserva e racconta la processione — una posizione privilegiata, durante la sfilata per le strade di Londra, accanto a Elisabetta.

> What can be said with assurance is that the passage concerning the Queen's unrehearsed actions and remarks must have come from someone close to her throughout the procession; and he must have been statesman or courtier... But who the gifted author was seems beyond speculation — save that he may have been one of the Marian exiles, returned to his homeland to share in the building of the New Jerusalem [7].

E Mulcaster — poiché è lui l'autore [8] del *Passage* — fa una rapida e brillante carriera sia all'interno della Merchant Taylors' Company che come scrittore di pageants, componimenti poetici e drammi a sfondo fortemente didattico, in linea con la sua professione di maestro e direttore di scuola, proprio a partire dalla data di stampa del testo in questione [9].

---

[7] « Introduction » a *The Quenes Maiesties Passage* ..., cit., p. 15.

[8] L'attribuzione a Richard Mulcaster fu stabilita da C. R. Baskervill in una lettera pubblicata sul *Times Literary Supplement* del 15 agosto 1935 (p. 513) e del resto è testimoniata da quanto è annotato sul registro del municipio di Londra alla data 5 aprile 1559. Vi si legge: « Item yt was orderyd and agreyd by the Court here this day that the Chamberlyn shall geue vnto Rychard Mulcaster for his reward for making of the boke counteynyinge and declaryng the historyes set furth in and by the Cyties pageauntes at the tyme of the Quenes highnes commyng thurrough the Cytye to her coronacion xls. which boke was geuyn vnto the Quenes grace » (Corporation Record Office, Guildhall, Repertory Book XIV, f. 143, cit. in D. M. Bergeron, *English Civic Pageantry 1558-1642*, London, E. Arnold, 1971, p. 13).

[9] Su Mulcaster si vedano in particolare i due ottimi saggi di R. De Molen, intitolati « Richard Mulcaster and Elizabethan Pageantry » (in *Studies in English Literature 1500-1900*, vol. XIV, n. 2,

Probabilmente il testo — che ha come suoi nuclei motori i sentimenti dell'adulazione, nei confronti della sovrana, e di persuasione-propaganda nei riguardi degli astanti e dei lettori contemporaneamente — è stato elaborato autonomamente da Richard Mulcaster e però deve essere stato ideato sotto l'ala protettrice del Parlamento, che sicuramente lo intendeva come strumento di persuasione per quei sudditi di Elisabetta che sarebbero stati presenti al passaggio della sovrana. Nel 1559 molti degli abitanti di Londra, culla del radicalesimo religioso, erano pronti ad accogliere un'auspicata restaurazione del protestantesimo. Fra costoro dovevano collocarsi gli esuli nelle città europee protestanti di Zurigo, Ginevra e Francoforte, non ultimi coloro che avevano incaricato Mulcaster di redigere un breve sommario dell'ingresso di Elisabetta Tudor a Londra, il giorno precedente la sua incoronazione. Richard Hilles era membro del Parlamento, mentre Lionell Duckett diventerà dopo alcuni anni (1572) sindaco di Londra e Richard Grafton, il cronachista, era anche lo stampatore della *English Bible*. Tutti comunque, incluso il merciaio Francis Robinson, appartenevano alla compagnia dei Merchant Taylors.

È evidente dunque che non si può pensare a un Mulcaster che non si conformi alla volontà di coloro che gli hanno commissionato la scrittura del *Passage*; tuttavia, il testo che ci resta sembra essere il testo prodotto indipendentemente da un commentatore attento, che non lesina interventi puntuali, notazioni personali su ogni episodio riferito. Nelle descrizioni della giornata della cerimoniale processione non mancano note di carattere molto individuale che arricchiscono di ulteriori dimensioni simboliche quella che, dopotutto, dovrebbe essere solo una forma convenzionale di benvenuto ad una nuova governante. Il suo resoconto orienta la formazione di un'opinione pubblica generale che autentichi la legittimità al trono della figlia

---

Spring 1974, pp. 208-221) e « Richard Mulcaster: An Elizabethan Savant » (in *Shakespeare Studies*, vol. VIII, 1975, pp. 29-82).

di Enrico VIII. Per conseguire tale finalità Mulcaster ricorda le emozioni di Elisabetta, rammenta l'affetto manifestato per tutto il tragitto dagli spettatori ed evoca le emozioni dei suoi lettori:

And entering the City, was of the people received marvellous entirely, as appeared by the assembly's prayers, wishes, welcomings, cries, tender words, and all other signs: which argue a wonderful earnest love of most obedient subjects towards their Sovereign. And, on the other side, Her Grace, by holding up her hands, and merry countenance to such as stood afar off, and most tender and gentle language to those that stood nigh to Her Grace, did declare herself no less thankfully to receive her people's good will, than they lovingly offered it unto her.

To all that « wished Her Grace well! » she gave « Hearty thanks! » and to such as bade « GOD save Her Grace! » she said again, « GOD save them all! » and thanked with all her heart. So that, on either side, there was nothing but gladness! nothing but prayer! nothing but comfort! [10].

Dopo gli oscuri anni mariani, Mulcaster avverte l'esigenza di enfatizzare l'atmosfera di riconciliazione che sembra caratterizzare, fin dall'inizio, il periodo di governo di Elisabetta; egli ritiene altresì indispensabile nobilitare la nuova sovrana, mettendo l'accento sulle sue virtù personali e sulle sue chiare tendenze al protestantesimo e ricordando la sua discendenza da un re della statura di Enrico VIII.

In Cheapside, Her Grace smiled; and being thereof demanded the cause, answered, « For that she had heard one say, *Remember old King HENRY VIII!* » A natural child! which at the very remembrance of her father's name took so great a joy; that all men may well think that as she rejoiced at his name whom this Realm doth hold of so worthy memory, so, in her doings, she will resemble the same [11].

Mulcaster si dispone così a divenire l'interprete di ogni aspetto dell'evento teatrale che viene quindi dissezionato e spiegato alla luce delle sue intenzioni, che sono per l'ap-

[10] *The Passage*, cit., pp. 219-220.
[11] *Idem*, p. 245.

punto quelle di ottenere adesione all'immagine, complessa e variamente articolata attraverso i simboli e le allegorie dei pageant, che la monarchia proietta di sé durante il tragitto dalla Torre a Westminster.

And Her Grace likewise, of her side, in all Her Grace's Passage, shewed herself generally an Image of a worthy Lady and Governor; but privately these especial points were noted in Her Grace, as signs of a most Prince-like courage, whereby her loving subjects may ground a sure hope for the rest of her gracious doings hereafter [12].

Lungo il percorso verso Westminster il corteo reale compie undici soste [13] durante le quali assiste ai cinque pageant [14]

[12] *Idem*, p. 244.
[13] Le tappe del corteo sono le seguenti: « Fanchurch » (*Idem*, p. 220), « Gracious Street » (*Idem*, p. 222), « Cornhill » (*Idem*, p. 227), « Soper Lane's End » (*Idem*, p. 229), « The Porch of Saint Peter's Church Door » (*Idem*, p. 231), « The High End of Cheap » (*Idem*, p. 232), « Paul's Churchyard » (*Idem*, p. 235), « Ludgate » (*Idem*, p. 238), « Fleet Street » (*Idem*, p. 238), « St. Dunstan's Hospital » (*Idem*, p. 240) e « Temple Bar » (*Idem*, p. 241).
[14] Il primo pageant, allestito nei pressi di Fanchurch, rappresenta emblematicamente l'unione delle due dinastie di York e Lancaster, unione e armonia che certamente saranno continuate sotto la nuova sovrana (cfr. *Idem*, pp. 220-226). Il commento del cronachista sembra particolarmente interessante ed è certamente rivelatore delle intenzioni persuasive che lo scritto doveva avere: « This pageant was grounded upon the Queen Majesty's name. For like as the long war between the two Houses of YORK and LANCASTER then ended, when ELIZABETH, daughter of EDWARD IV., matched in marriage with HENRY VII., heir to the House of LANCASTER; so since that the Queen's Majesty's name was ELIZABETH, and forasmuch as she is the only heir of HENRY VIII., which came of both Houses as the knitting up of concord: it was devised that like as ELIZABETH was the first occasion of concord; so She, another ELIZABETH, might maintain the same among her subjects. So that Unity was the end, whereat the whole device shot; as the Queen's Majesty's name moved the first ground (*Idem*, pp. 223-224). Il secondo pageant è intitolato *The Seat of Worthy Governance*: il buon governo è alimentato dalle virtù allegoriche di *Pure Religion, Love of Subjects, Wisdom* e *Justice* le quali hanno la meglio su *Ignorance* e *Superstition, Re-*

allestiti in punti strategici della città: essi, da un lato sono rivolti a Elisabetta e la invitano pertanto a schiacciare il Vizio e ad abbracciare la Virtù, mentre d'altro lato mirano a persuadere il pubblico che la nuova regina è già in pieno possesso di tutte le virtù che costituiscono i temi centrali dei cinque spettacoli.

Nel descrivere l'ingresso trionfale di Elisabetta a Londra alla vigilia della sua incoronazione Mulcaster s'indugia a illustrare con entusiasmo e aperto compiacimento l'evento teatrale che si costituisce attorno ai gesti, alle azioni e alle parole di Elisabetta lungo il percorso — scandito, per così dire, in cinque atti [15] disegnati da cinque rappresentazioni

bellion e *Insolency, Folly* e *Vainglory, Adulation* e *Bribery* (*Idem*, p. 227). La lezione è chiaramente rivolta a Elisabetta: « Upon the top or uppermost part of the said pageant stood the Arms of England, royally portraitured; with the proper beasts to uphold the same. One representing the Queen's Highness sat in this Seat, crowned with an imperial crown: and before her seat was a convenient place appointed for one child, which did interpret and apply the said pageant as hereafter shall be declared » (*Idem*, pp. 227-228). Il terzo pageant, allestito a Soper Lane's End, mostra una chiara impronta religiosa: « And on the forepart of the said pageant was written, in fair letters, the name of the said pageant, in this manner following. THE EIGHT BEATITUDES, EXPRESSED IN THE FIFTH CHAPTER OF THE GOSPEL OF SAINT MATTHEW, APPLIED TO OUR SOVEREIGN LADY QUEEN ELIZABETH » (*Idem*, pp. 229-230). Il quarto pageant, preparato presso il Little Conduit, illustra iconograficamente due forme di governo opposte fra di loro: RES PUBLICA BENE INSTITUTA. A FLOURISHING COMMON WEAL (*Idem*, pp. 234-236) e RUINOSA RESPUBLICA. A DECAYED COMMON WEAL (*Idem*, pp. 233-238). Il quinto ed ultimo pageant è preparato presso Fleet Street ed è intitolato DEBORAH, WITH HER ESTATES, CONSULTING FOR THE GOOD GOVERNMENT OF ISRAEL (*Idem*, pp. 238-244). Sulla entrata reale di Elisabetta alla vigilia della sua incoronazione e, in particolare sull'aspetto drammatico di una rappresentazione spettacolare, episodica, come certamente era questa entrata e, in sostanza, tutte le processioni rituali e i progress si rimanda a D. M. Bergeron, *English Civic Pageantry*, cit., pp. 9-124 e *passim* e L. A. Montrose, « 'Eliza, Queene of shepheardes', and the Pastoral of Power », in *English Literary Renaissance*, vol. 10, n. 2 (Spring 1980), pp. 153-154 e pp. 169-172.

[15] Formalmente, questo scritto non ha alcuno dei requisiti che si richiedevano a un'opera teatrale, però si ha l'impressione che i

teatrali, simboliche, e ripetutamente commentati dalla suadente voce fuori campo dell'autore — che la conduce verso il luogo simbolico del potere, Westminster. Esposti alla vista dei lettori di Mulcaster sono Elisabetta, la protagonista, e la gente che affolla le strade, il pubblico di questa solenne cerimonia sociale che Mulcaster non esita a presentare in termini di spettacolo teatrale, quasi a voler dare conferma a quel luogo comune assai diffuso all'epoca, secondo il quale il mondo altro non è che un palcoscenico e gli uomini niente altro che attori [16]. In fondo, è anche per tale suggerimento che le prime pagine di *The Passage* possono leggersi come coro o prologo con cui l'autore invita gli osservatori esterni a guardare alla città in cui si sviluppa la trama drammatica, come da una finestra aperta. Scrive Mulcaster:

> [...] she did not only shew her most gracious love towards the people in general; but also privately, if the baser personages had

cinque pageant, preordinati secondo un criterio narrativo che guida il dipanarsi dell'azione, svolgano la medesima funzione che cinque atti, in un discorso drammatico convenzionale, assolvono nel condurre allo sviluppo e scioglimento di una bene orchestrata azione drammatica. E Mulcaster, giunto ormai alla descrizione dell'ultima sequenza del *Passage*, interrompe il movimento dello spettacolo, interloquendo per osservare: « The matter of this pageant dependeth on them that went before » (*Idem*, p. 236).

[16] Si rimanda, qui di seguito, solo ad alcuni dei più significativi studi contemporanei sull'argomento: J. Jacquot, « Le théâtre du monde », in *Revue de Littérature comparée*, luglio-settembre 1957; H. B. Hawkins, « 'All the World's a Stage': Some Illustrations of the *Theatrum Mundi* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. XVII (1966), pp. 174-178; F. Yates, *The Theatre of the World*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969; A. Righter, *Shakespeare and the Illusion of Play*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962 e E. Jones, *The Origins of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1977. Per una discussione più ampia, non limitata soltanto allo studio di testi scritti e non unicamente alle produzioni cinquecentesche, si rimanda a E. H. J. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento* (Torino, Einaudi, 1978) e *A cavallo di un manico di scopa* (Torino, Einaudi, 1971).

either offered Her Grace any flowers or such like, as signification of their good will; or moved to her any suit, she most gently (to the common rejoicings of all lookers on, and private comfort of the party) stayed her chariot and heard their requests. So that, if a man would say well, he could not better term the City of London that time, than a Stage wherein was shewed the wonderful spectacle of a noble hearted Princess towards her most loving people; [...] [17].

L'autore, dunque, conferma l'analogia tra la realtà e l'illusione teatrale, suggerendo così ai lettori della sua cronaca un modo di vedere, e insieme di comprendere, il senso dell'immagine complessiva di quella rappresentazione, di quell'atmosfera di mutuo affetto e di complicità che lega intimamente, per tutta la sua durata almeno, coloro che partecipano al rituale collettivo che lì si celebra. La qualità di quello spettacolo sociale è analoga a quella di uno spettacolo teatrale formalizzato, che richiede fiducia reciproca ad attori e spettatori. « It is requir'd / You do awake your faith » (*The Winter's Tale*, V, 3, 94-95), direbbe Paulina rivolgendosi a Leontes. E non è forse la stessa richiesta che un testo teatrale avanza, interpellando il suo pubblico? Il dramma, così come il progress descritto da Mulcaster, consente di elaborare il collegamento indispensabile fra l'ordine simbolico e l'ordine naturale [18].

Pertanto, l'azione drammatica — che viene messa in scena sul grande palcoscenico della città di Londra e che potrebbe intitolarsi « The Wonderful Spectacle of a Noble Hearted Princess towards her most Loving People » — è destinata a coinvolgere ugualmente pubblico e attori, entrambi ugualmente consapevoli di star dando corpo a un tipo di manifestazione spettacolare, il Trionfo, che Holinshed definiva acutamente « the most important form of the

[17] *The Passage*, cit., p. 220.

[18] Il collegamento è illustrato, ad esempio, molto chiaramente dagli emblemi che accompagnano i versi di *The Theatre for Wordlings* (1569) di E. Spenser (in *The Works of Edmund Spenser*, A Variorum Edition, a cura di E. Greenlaw *et al.*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1958, vol. II).

British National Drama »[19] e che Dekker considerava « the most choice and daintiest fruit that spring from *Peace* and *Abundance* [20]. Il testo di Mulcaster sembrerebbe dare ragione a tali interpretazioni: infatti, intrecciando i fili di una trama fondata sulla storia nazionale coeva — la cui protagonista è un personaggio appartenente alla storia inglese contemporanea e i cui spettatori sono il popolo inglese vivente, riuniti insieme spazialmente e temporalmente in quel luogo ideale, fortemente simbolico, costituito dal teatro aperto delle strade di Londra — Mulcaster scrive una rappresentazione drammatica nazionale, una sorta di dramma eroico-storico; inoltre, egli sembra volersi impegnare ad alleviare ogni possibile tensione sociale, a cancellare ogni sensazione di incertezza e di disagio e ogni ricordo delle violente crisi, sociali e politico-religiose, registrate nel recente passato della nazione [21].

Il resoconto minuto dell'avvenimento è doppiamente articolato ed è tutto giocato sull'ambiguità del rapporto realtà / illusione scenica, che fa sì che il lettore veda davanti a sé il testo dell'azione drammatica nel suo farsi, codificato secondo le norme del genere cui appartiene, denso di implicazioni ideologiche e nettamente decifrabile in termini di spettacolo unificato in cui lo sguardo e la conoscenza sono strettamente interconnessi [22]. Mulcaster non sembra volersi accontentare, tuttavia, di tale possibilità di acquisizione della conoscenza nel dramma da lui raccontato e

[19] R. Holinshed, *The Chronicles*, London, J. Johnson, 1807, vol. IV, p. 466.

[20] T. Dekker, *London Triumphans* (1612), in *The Dramatic Works of Thomas Dekker*, ed. by F. Bowers, Cambridge, C. U. P., 1953-1961, vol. III, p. 230. Sul Trionfo, inteso come forma drammatica, si veda G. Kipling, « Triumphal Drama: Form in English Civic Pageantry », in *Renaissance Drama*, n. s. VIII (1977), pp. 3-56.

[21] R. De Molen, «Richard Mulcaster and Elizabethan Pageantry», cit., pp. 212 e segg.

[22] Cfr. S. Heath, « Narrative Space », in *Screen*, vol. 17, n. 3, pp. 68-112 e si veda anche A. C. Dessen, *Elizabethan Drama and the Viewer's Eye*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977.

così dissemina il suo scritto di osservazioni e puntuali commenti, aggiungendo anche — alla fine[23] — una dettagliata analisi, serrata e coerente, dell'evento. Per restare nell'ambito della metafora teatrale, si può dire che egli desidera aggiungere un lungo epilogo nel quale prospetta la *sua* personale visione che, per di più, mira ad inscrivere il testo da lui elaborato in altre dimensioni culturali e testuali. Vale a dire che egli ricompone il senso prodotto nel testo per tema che esso possa restare confusamente articolato nella mente dei suoi destinatari; è possibile, infatti, percepire nitidamente il processo simultaneo di costituzione del testo e di produzione del senso per l'enfasi che viene posta sulla circolazione fra testo, pratica sociale della rappresentazione, destinatari e canale di comunicazione. Per cui l'operazione di decodifica del significato richiesta ai lettori di Mulcaster non è paragonabile a un ascolto e lettura / visione meccanica di un testo già pronto, finito, in attesa di essere semplicemente tradotto: essa si configura invece come la elaborazione di un nuovo discorso, l'articolazione di un silenzio presente nel testo.

Cosa accade in *The Passage*? In poche parole e banalmente riducendo all'essenziale la trama, si può dire che viene agita — sebbene narrata dalla voce corale dell'autore — la storia della futura sovrana, la quale, durante il cammino (letterale e metaforico) verso la presa del potere, assiste ad una serie di pageant allestiti in suo onore e per sua istruzione ai quali fanno anche da spettatori (come funzione secondaria) i suoi sudditi, convenuti a Londra in primo luogo per renderle omaggio. Tale è lo spettacolo che il lettore di Mulcaster si trova a visualizzare ed è uno spettacolo molto più complesso di quanto non appaia a prima vista. Il testo che il lettore ha di fronte a sé è un testo fluido, che impone un continuo mutamento di ruoli e funzioni a coloro che vi sono implicati. Elisabetta è doppia-

[23] *The Passage*, cit., pp. 245-247. Il titolo dato a questa sezione è il seguente: *Certain Notes of the Queen's Majesty's great mercy, clemency, and wisdom used in this Passage.*

mente attrice, perché è lei che i sudditi sono venuti ad acclamare come regina e perché recita, prende parte alle simboliche rappresentazioni in forma di pageant, prendendo la parola, salendo sui palchi, facendo gesti altamente rituali, opportunamente calcolati e comunque facilmente comprensibili per tutti. Però, Elisabetta è anche spettatrice, privilegiata, di quegli spettacoli cui, pure, di tanto in tanto partecipa in veste di attrice. A sua volta, il pubblico degli astanti è doppiamente inglobato nel ruolo spettatoriale, passivo, in quanto doppiamente destinatario dello spettacolo pubblico recitato da Elisabetta come futura sovrana e delle brevi rappresentazioni allegoriche in cui la sovrana è anche attrice. La relazione fra sudditi e regina è pertanto molto complessa e ambiguamente articolata; infatti, non è mai nitida e definita, così che il testo presenta momenti di forte disordine e di estrema fluidità, tanto che sorge il dubbio che gli spettatori dimentichino la presenza della sovrana, presi come sono dal desiderio di vedere i pageant. È quanto accade, ad esempio, quando la carrozza di Elisabetta si avvicina al primo palco su cui è emblematicamente rappresentata *The Uniting of the Two Houses of York and Lancaster*:

> Now, the Queen's Majesty drew near unto the said pageant, and forasmuch as the noise was great, by reason of the press of the people, so that she could scarce hear the child which interpret the said pageant; and her chariot was passed so far forward that she could not well view the personages representing the Kings and Queens above named; she required to have the matter opened unto her, and what they signified, with the End of Unity, and Ground of her Name, according as is before expressed.
>
> For the sight whereof, Her Grace caused her chariot to be removed back; and yet hardly could she see, because the children were set somewhat with the farthest in[24].

Spesso, come in questa occasione, la visione della sovrana-spettatrice è offuscata e coperta, comunque impedita, dal pubblico che, dimentico della sua presenza, le vieta di go-

[24] *Idem*, p. 224.

dere della visione perfetta e, di conseguenza, della conoscenza di quanto è raffigurato. Il pubblico si interpone fra le figure che di volta in volta danno vita ai diversi spettacoli e che sono immagini simboliche, astratte raffigurazioni della sovranità, e quella della regina, del corpo fisico della sovranità. Ma non solo Elisabetta non riesce a portare a termine, senza soluzione di continuità, il suo compito di prima spettatrice; ella trova difficile anche ricongiungersi con le figure allegoriche che la rappresentano idealmente e simmetricamente. Per superare l'ostacolo materiale dei corpi dei suoi sudditi, Elisabetta deve assumere gli atteggiamenti che decretano pubblicamente il suo potere (« Her Grace *required* silence and *commanded* her chariot to be removed nigher that she might plainly hear ... »)[25] e deve proiettarsi nel ruolo di protagonista assoluta dello spettacolo cui *ella* dà senso: allo stesso modo in cui i sudditi si pongono fra la sovrana e le sue rappresentazioni, così Elisabetta dovrà interporsi fra il pubblico e le figure emblematiche che si susseguono serratamente sui palchi disposti lungo il suo percorso. La sua posizione dovrà concederle di assorbire tali immagini nella sua figura vera, nel suo splendore, per affermare con maggiore evidenza che esse altro non sono che il riflesso, la messa in discorso, la finzione della sua essenza di sovrana ideale ma autentica[26].

Mulcaster dimostra che Elisabetta, nella sua funzione pubblica e, simultaneamente, nel suo ruolo di attrice prin-

25 *Idem*, p. 239 e v. anche p. 226: « And ere the Queen's Majesty came within hearing of this pageant, as also at all the other pageants; she sent certain to require the people to be silent, for Her Majesty was disposed to hear all that should be said unto her. [...] And because she feared, for the people's noise, that she should not hear the child which did expound the same, she inquired what the pageant was, ere that she came to it ».

26 A illustrazione del pageant su *Deborah*, il fanciullo addetto alla interpretazione dello stesso, dice:

A worthy precedent, O worthy Queen! thou hast!
A worthy woman, Judge! a woman sent for Stay!
And that the like to us, endure always thou may'st;
Thy loving subjects will, with true hearts and tongues, pray!
(*Idem*, p. 239)

cipale, sa che deve e può penetrare nell'evento (e, quindi, nella Storia), organizzandolo e disperdendo la minaccia delle ombre fittizie, spazi vuoti, occupandoli e allontanando così il pericolo eventuale della loro presenza che potrebbe decretare la sua assenza. Quindi, oltre allo spazio designato per gli spettatori, ella controlla anche quello che spetta alle rappresentazioni monodimensionali della sostanza del suo corpo di regina. Elisabetta impone ordine e senso alla Storia nel suo farsi e, per fare ciò, ella riempie della sua presenza lo stesso spazio della pratica della rappresentazione, sanando così la rottura (messa in scena) fra significante e significato, fra le immagini di sé, rappresentata eppure assente, e il significato della sua rappresentazione inscritto nel *continuum* spazio-temporale dei pageant.

Se inteso in tale prospettiva, il testo di Mulcaster diviene ancor più interessante, perché svela i movimenti e il processo sociale attraverso cui si costituisce il testo. Pare oltremodo significativo, infatti, che Elisabetta — dopo aver assistito e preso parte ai primi tre pageant, disposti in una sequenza logico-narrativa (che reca con sé, come fa notare lo stesso autore, le impronte di un'autentica trama drammatica) e intitolati allusivamente *The Uniting of the Two Houses of York and Lancaster, The Seat of Worthy Governance* e *The Eight Beatitudes, Expressed in the Fifth Chapter of the Gospel of Saint Matthew, Applied to Our Sovereign Lady Queen Elizabeth* — si trovi ad affrontare il quarto e penultimo atto/pageant della rappresentazione, quello in cui di solito l'azione si complica ulteriormente ma già, in qualche modo, si avvia verso la risoluzione. Elisabetta, memore dell'esperienza appena trascorsa e dei suoi rapporti con gli altri spettatori, chiede di conoscere in anticipo che cosa viene rappresentato su quel palcoscenico:

And it was told Her Grace, that there was placed TIME. « TIME ». quoth she, « and Time hath brought me hither ». And so forth the whole matter was opened to Her Grace, as hereafter shall be declared in the description of the pageant. But when in the openeing, Her Grace understood that the *Bible* in English, should be delivered unto her by TRUTH (which was therein represented by

a child), she thanked the City for that gift, and said that she would oftentimes read over that book; commanding Sir John PARRAT, one of the knights which held up her canopy, to go before, and to receive it: but learning that it should be delivered unto Her Grace, down by a silken lace, she caused him to stay[27].

Il discorso sotterraneo, tacitamente presente in questo episodio, potrebbe affiorare ancora più francamente e recare imbarazzo alla nuova sovrana, giunta a Londra per assumere il comando. Il segnale giunge a segno ed Elisabetta è subito disposta a rispondere con un altrettanto chiaro segnale, onde appianare contrasti ed ottenere così una splendida armonia fra discorso, ordine del discorso e messa in discorso: la sua presenza e i suoi gesti testimoniano le sue intenzioni, ma anche la sua volontà. È evidente che, di fronte al discorso che la Bibbia pronuncia, lì in quell'istante in presenza dei sudditi del regno di Elisabetta, non c'è più l'attrice ma la sovrana in persona: la regina è di fronte a se stessa e alle sue responsabilità di governante e quindi è lei che deve improvvisare un canovaccio di discorso che si pone al di fuori della finzione scenica. È come se tutto l'apparato spettacolare fosse improvvisamente svanito, è come se tutti gli orpelli retorici dell'illusione fossero venuti a cadere per lasciare il posto al nocciolo della sostanza. Il significato è esposto nella sua più cruda realtà. E, naturalmente, il discorso che Elisabetta pronuncerà non potrà che raccogliere e annullare quello prodotto dalla Bibbia. Se le viene negato di inviare un suo legato a raccogliere quel testo è perché si esige una sua chiara manifestazione al riguardo: quel testo costituisce un ostacolo, pieno, simbolico, fra lei e i sudditi che attendono di vedere come si comporterà. Lei sa che deve prendere il sopravvento e, quindi, organizzare e controllare la parte che vorrebbero imporle. In primo luogo va vinta la diffidenza degli astanti:

I thank my Lord Mayor, his brethren, and you all. And whereas your request is, that I should continue your good Lady and Queen:

[27] *Idem*, p. 232.

be ye ensured that I will be as good unto you, as ever Queen was to her people! No will in me can lack! neither, do I trust, shall there lack any power! And persuade your selves that, for the safety and quietness of you all, I will not spare, if need be, to shed my blood! GOD thank you all[28]!

Le frasi pronunciate da Elisabetta hanno, paradossalmente, maggiore incisività in quanto esemplificative del retorico repertorio del rituale, iterativo, con cui la sovranità manifesta ed afferma il suo splendore e la sua potenza. È la monarchia in persona ad autenticare la sua magnificenza e a dar voce alla buona fede e alla generosa disponibilità verso il regno che delineano i tratti costitutivi dell'idea stessa di monarchia. Ma tale liturgia, perché abbia effetto, ha bisogno in prima istanza della presenza di un pubblico che è chiamato a prestar fede, come testimone, al cerimoniale che ha luogo[29]. Silenziosamente prende forma il patto che si stipula lì, in vista sul palcoscenico, fra la sovrana e coloro che — in quanto pubblico-sudditi — hanno delegato a lei l'iniziativa della parola. Solo che il patto sembra assumere sempre più la forma di un monologo, perché i connotati che determinano il dialogo, il rapporto fra un 'io' e un 'tu', tendono a scomparire. I sudditi, sulla scorta delle loro personali aspettative, fanno pervenire ad Elisabetta un messaggio collettivo in cui la invitano a dare sostanza a un testo in buona fede, evidentemente aperto ad ogni eventuale ri-testualizzazione suggerita da nuove, possibili, inscrizioni culturali e ideologiche. In questo primo stadio sudditi e sovrana si mettono vicendevolmente alla prova in un articolato gioco teatrale, ambiguo e polivalente, che sembrerebbe sancire una perfetta intesa ed equilibrio fra le parti; il fatto è che il rapporto si evolve fino al punto di cancellare le tracce (o almeno di renderle invisibili) dell'esistenza di uno spazio di conflitto.

È in questa fase di presunta maturità politica e di intelligenza delle strategie comunicative del discorso che

[28] *Idem*, p. 233.
[29] Cfr. E. Burns, *Theatricality*, London, Longman, 1972, pp. 28-40.

Mulcaster fa sì che Elisabetta riceva da *Truth* (o *Verity*), figlia di *Time*, il *Verbum Veritatis*, *The Word of Truth*, *La Parola*[30]. Ma la Bibbia è segno di una pratica discorsiva altra, che è lì, presente e minacciosa, su quello stesso spazio storico — topologico e temporale — in cui Elisabetta dovrà insediarsi; e allora la forza sovversiva della Bibbia dovrà essere distrutta secondo una liturgia contemporaneamente accettabile a pubblico e sovrana. « But she, as soon as she had received the book, kissed it; and with both her hands held up the same, and so laid it upon her

[30] *The Passage*, cit., p. 234: « In the middle, between the said hills, was made artificially, one hollow place or cave, with door and lock enclosed; out of which, a little before the Queen's Highness's coming thither, issued one personage, whose name was TIME (apparelled as an old man, with a scythe in his hands, having wings artificially made), leading a personage, of less stature than himself, which was finely and well apparelled, all clad in white silk; and directly over her head was set her name and title, in Latin and English, TEMPORIS FILIA, THE DAUGHTER OF TIME.

Which two, so appointed, went forward, towards the south side of the pageant.

And on her breast was written her proper name, VERITAS, TRUTH; who held a book in her hand, upon the which was written, *Verbum Veritatis*, *The Word of Truth*.

And out of the south side of the pageant, was cast a standing for a child, which should interpret the same pageant ». L'associazione fra *Time* e *Truth* è naturalmente molto tradizionale ed è presente quasi in tutti gli spettacoli ideati da T. Middleton per festeggiare l'elezione di un nuovo sindaco: è il caso di *The Triumphs of Truth* (Lord Mayor's Show del 1613); anche *London's Ius Honorarium* (1631) di T. Heywood tratta le due figure in modo analogo a quello che si trova nel *Passage* del 1559 (cfr. S. Williams, « Two Seventeenth Century Semi-Dramatic Allegories of Truth the Daughter of Time », in *The Guildhall Miscellany*, October 1963, vol. II, n. 5, pp. 218-220 e D. M. Bergeron, *English Civic Pageantry*, cit., pp. 294-295 e, dello stesso autore, l'interessantissimo saggio intitolato « The Emblematic Nature of English Civic Pageantry », in *Renaissance Drama*, n. s. I, 1968, pp. 167-198, in cui si rintracciano analoghe trattazioni, quanto alle figure di Time e Truth, negli emblemi di Whitney (*A Choice of Emblems*, 1586) e in *Minerva Britannica* (1612) di Henry Peacham.

breast; with great thanks to the City therefore »[31]. Ed è come la celebrazione della Messa, colta nel momento culminante, quando la comunità è raccolta attorno al sacerdote nella mistica atmosfera del luogo sacro. Come quelli dell'officiante il servizio sacro, così i gesti della sovrana, così densi di significati, possiedono una solennità che conferisce all'intera scena un che di magico e che sembra riempire di finzione la realtà. I gesti di Elisabetta non sono scevri di quelle intenzioni comunicative che gli spettatori si aspettano anche al di fuori della finzione drammatica. Perché, se è vero che Elisabetta assiste e prende parte a una teoria coerente di spettacoli dati in suo onore, è altresì innegabile che ella è a Londra — in quello stesso momento — per ricevere *coram populo* i segni del potere e del comando, sulla base di un presunto consenso da parte di un popolo che ha 'molto sofferto' sotto il governo d'altri. « Be ye ensured that I will be as good unto you, as ever Queen was to her people! »[32]: l'allusione questa volta è scoperta, come è palese che oramai Elisabetta occupa pienamente e domina lo spazio della pratica della rappresentazione. Analogamente a Riccardo di Gloucester, ella agisce da gran maestro delle cerimonie che fa la spola fra il pubblico e gli altri personaggi, interpretando l'azione per il pubblico, preparandolo ai successivi movimenti della trama e facendogli assaporare completamente il senso dei ruoli che ella ha appena finito di recitare. Elisabetta indossa gli abiti, le apparenze dei ruoli, che le vengono suggeriti dalla manipolazione di quelli degli altri.

Mulcaster, facendo eco all'entusiasmo generale da lui più volte enfatizzato nel corso di questo scritto, non può che lodare la teatralità degli atteggiamenti e l'acume politico di una sovrana la quale riesce a far rendere al massimo la funzionalità della metafora teatrale per cui la vita viene ad essere paragonata al teatro, mostrando ella stessa con la sua persona come i due ambiti si sovrappongano

[31] *The Passage*, cit., p. 235.
[32] *Idem*, p. 233.

perfettamente. Elisabetta penetra in quello spazio teatrale e vi imprime e ordina le tracce della *sua* storia. E, a questo punto, ella può anche ritrarsi nello sfondo, può sottrarsi allo sguardo del pubblico per riprendere la condizione di spettatrice ed assistere, anche lei, alla rappresentazione di se stessa, presente sulla scena pur nella sua assenza, nell'ultimo pageant intitolato *Deborah, with Her Estates, Consulting for the Good Government of Israel*, perché oramai la rottura fra significante e significato avviene fra due luoghi ugualmente significanti, quello della rappresentazione e quello della sua negazione. Infatti, cosa vede il lettore di Mulcaster? Egli perpepisce sul palcoscenico, assisa in trono, Elisabetta [33] che osserva una sua immagine speculare, Deborah seduta su un trono e circondata dal suo popolo, cioè *Nobility*, *Clergy* e *Communalty* [34]. Come dire che Elisabetta assorbe nel suo sguardo l'immagine che la raffigura; come dire che Deborah e il suo popolo altri non sono che Elisabetta e i suoi sudditi; come dire, infine, che gli spettatori del grandioso spettacolo « Of a Noble Hearted Princess towards her Most Loving People » vengono liberati dalla loro condizione di inferiore passività e, metaforicamente, vengono trasportati su quello stesso palco dal quale possono godere della medesima, superiore e completa, visione di Elisabetta. Il lettore accoglie tale illusoria circolazione di ruoli o di posizioni e, insieme a Mulcaster, può affermare: « Now, therefore, all English hearts and her natural people must needs praise GOD's mercy, which hath sent them so worthy a Prince; and pray for Her Grace's long continuance amongst us »[35]. Qualche pagina prima, a conclusione della processione, l'autore scriveva:

> And Her Grace likewise, of her side, in all Her Grace's Passage, shewed herself generally an image of a worthy Lady and Governor; but privately these especial points were noted in Her Grace, as

[33] *Idem*, pp. 239-240.
[34] *Idem*, p. 239.
[35] *Idem*, p. 247.

> signs of a most Prince-like courage, whereby her loving subjects may ground a sure hope for the rest of her gracious doings hereafter [36].

Si può certamente consentire con Foucault che lo stesso soggetto è stato eliso e che la rappresentazione può ora offrirsi come mera rappresentazione; vita drammatizzata e vita reale non si distinguono più nettamente.

2. L'occasione sociale descritta da Mulcaster si prospetta come emblema o proiezione vivente dell'organizzazione sociale vigente all'epoca: la polivalenza delle funzioni svolte dal pubblico e dagli attori crea la suggestiva illusione che niente, nella struttura del teatro e nella qualità dell'esperienza drammatica, distingue il comune spettatore (nobile aristocratico, mercante, artigiano o perdigiorno che sia) dalla sovrana. L'illusione è tanto più presente in quanto lo spazio in cui ha luogo l'evento teatrale non è circoscritto e, quindi, poiché non vi sono delimitazioni o barriere di sorta, realtà e finzione scenica possono agevolmente fluire l'una nell'altra, in modo non del tutto dissimile da quello illustrato nell'esempio di Mulcaster e con esiti non molto diversi da quelli indicati da Hakluyt trenta anni più tardi, nell'anno della sconfitta dell'*armada* spagnola. Anche qui si descrive epiditticamente un trionfo nazionale:

> [...] the Queenes Majestie herselfe, imitating the ancient Romans, rode into London in Triumph, in regard of her owne and her subjects glorious deliverance. For being attended upon very solemnely by all the principal estates and officers of the Realm, she was carried thorow her sayd City of London in a triumphant chariot, and in all robes of triumph, from her Palace unto the Cathedral Church of Saint Paul, out of the which the ensignes and valours of the vanquished Spaniards hung displayed. And all the Citizens of London in their Liveries stood on either side of the street, by their several Companies, with their ensignes and banners; and the streets were hanged on both sides with Blew cloth, which,

[36] *Idem*, p. 244.

together her Clergie and Nobles gave thanks unto God, and caused a publicke Sermon to be preached before her at Pauls crosse; wherein none other argument was handled, but that praise, honour, and glory might be rendered unto God, and that God's name might be extolled by thanksgiving [37].

Certo, non c'è alcun riferimento esplicito o allusione di sorta alla teatralità dell'evento; eppure, sembra ugualmente che esso sia costruito su una intelaiatura teatrale: la processione trionfale si evolve in un'atmosfera di comunione rituale, di fiducia e di contratto inevitabilmente stipulato fra coloro che fanno lo spettacolo, attori e pubblico insieme. Gli elementi necessari a che si realizzino le condizioni di uno spettacolo teatrale, « ceremonial, the polarization of settings and the selection of an individual marked out from others »[38], sono riconoscibili anche in questa rappresentazione, in cui Elisabetta — come gli antichi *triumphatores* romani [39] — è esposta allo sguardo degli astanti

[37] R. Hakluyt, *The Principal Navigations Voyages Traffiques and Discoveries of the English Nation*, Glasgow, James Maclehose, 1904, vol. IV, pp. 233-234.

Per una trasposizione drammatica di questo medesimo episodio si veda la parte conclusiva di *If You Know Not Me, You Know Nobodie* (1605), in cui Heywood mostra come Elisabetta — dopo aver ascoltato la pittoresca versione che Sir Francis Drake dà della sconfitta della flotta spagnola (1588) — ordina che venga celebrata la vittoria (T. Heywood, *The Dramatic Works*, London, John Pearson, 1874, vol. I, pp. 342-344).

[38] E. Burns, *Theatricality*, cit., p. 351 e si veda, inoltre, il capitolo che J. Duvignaud dedica all'analisi della relazione fra società e teatro nel suo *Sociologie du Théâtre* (Paris, Presses Universitaires de France, 1965, pp. 7-25).

[39] Sulla voga e funzione della « romanità » nel periodo elisabettiano si rimanda agli innumerevoli studi esistenti sull'uso della storia antica e romana in particolare, sulle origini del dramma storico e all'importante volume di G. Kipling su *The Triumph of Honour, Burgundian Origin of the Elizabethan Renaissance* (Leiden, U. P., 1977). Si vedano anche: l'utile discussione della dimensione politico/allegorica dei drammi di Lyly e di Peele condotte di recente dallo studioso R. Headlam Wells nel suo « Elizabethan Epideictic Drama: Praise and Blame in the Plays of Peele and Lyly », in *Cahiers Éli-*

in tutto il suo splendore, nella sua magnificenza ideale [40]. Qui, e in occasioni come questa altamente ritualizzate, così come negli *History Plays* inglesi degli ultimi venti anni del Cinquecento, si traccia il cammino — narrativo e ideologico —, si indica il processo sociale attraverso il quale si celebra e si consacra per il futuro la storia della nazione e la grandezza della monarchia Tudor.

Sembra dunque che è dal rapporto fra attori e pubblico, dalla posizione che essi occupano reciprocamente rispetto all'azione drammatica, dalla reazione dialettica fra l'universo spazio-temporale dell'osservatore e quello degli attori che scaturisce quella sensazione di sicura partecipazione che contribuisce a creare l'immagine di individui riuniti in gruppo, i quali autorizzano, per così dire, altri individui riuniti in gruppo ad esprimersi, a parlare, a met-

sabéthains, n. 23 (April 1983), pp. 15-33 e lo studio di S. Orgel su *The Illusion of Power. Political Theatre in the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1975.

[40] A Temple Bar la sovrana passa sotto l'ultimo arco trionfale che adorna il percorso; sui due lati dell'arco sono i due giganti mitici della storia britannica, Gotmagot the Albion e Corineus the Briton: « [...] two giants big in stature, furnished accordingly: which held in their hands, even above the gate, a tablet, wherein was written, in Latin verses, the effect of all the pageants which the City before had erected » (*The Passage*, cit., p. 241). Subito dopo, segue la descrizione in lingua inglese, dopo quella in lingua latina, del significato complessivo dei cinque archi di trionfo allestiti lungo il percorso regale. Le parole sono rivolte in prima istanza alla regina stessa:

. . . . . .

The first Arch, as true Heir unto thy Father dear,
Did set thee in thy Throne, where thy Grandfather sat!
The Second, did confirm thy Seat as Princess here;
Virtues now bearing sway, and Vices beat down flat!

The Third, if that thou wouldst go on as thou began,
Declareth thee to be blessed on every side!
The Fourth did open Truth, and also taught thee when
The Common Weal stood well, and when it did thence slide!

The Fifth, as Deborah, declared thee to be sent
From heaven, a long comfort to us thy subjects all!
Therefore, go on, O Queen! (on whom our hope is bent)
And take with thee, this wish of thy Town as final!

. . . . . .

(*The Passage*, cit., p. 242)

tere in discorso temi e argomenti che pertengono alla loro comune cultura. Di conseguenza, il luogo in cui si verifica lo spettacolo teatrale — sia esso l'edificio specifico, designato a raccogliere i molteplici modi delle pratiche della rappresentazione, sia esso costituito dalle strade di cui narra Mulcaster, dalla piazza del mercato e da altro luogo — non è soltanto spazio topologico, ma anche « setting for participation »[41], nel quale i due gruppi, separati eppure riuniti in una comune attività elaborano insieme una parte dell'esperienza che condividono con tutta la comunità cui entrambi appartengono. Il pubblico, in ultima istanza, non attende che di 'tradurre' in significato i segni offerti nella rappresentazione: per far ciò, per raggiungere cioè la comprensione completa dell'azione drammatica, il pubblico — in cambio dei segni che gli vengono proposti nella messinscena — deve prestar fede alla recitazione, deve concedere lo statuto di realtà alle figure dei personaggi che vivono la loro storia sul palcoscenico. Dallo scambio e dalla comunione di atteggiamenti di tal fatta la rappresentazione trae la sua esistenza: in caso contrario, essa cessa di essere rappresentazione.

Il problema, che è sentito molto acutamente nel Rinascimento[42] e che viene dibattuto ampiamente dai drammaturghi anche all'interno di un testo drammatico, spesso in modo ambiguo, facendo leva su atteggiamenti e punti di vista apertamente contrastanti, ironizzando e ammiccando allo spettatore, evidenzia che il teatro ha raggiunto un profondo grado di consapevolezza di sé come forma espressiva, che scopre gran parte della propria efficacia

[41] E. Burns, *op. cit.*, p. 41; ma su questo punto, si vedano anche K. Elam, *op. cit.*, pp. 87-97 e E. Goffman, *Frame Analysis*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974.

[42] Si rimanda, per un esempio che non è unicamente riferito alla cultura inglese, al bel saggio di C. Molinari su « Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVI e siècle » (in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, a cura di J. Jacquot, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, pp. 61-71).

comunicativa proprio in tale rapporto con la realtà. Il piano della realtà (quella che è comune ad attori e pubblico come individui che, pur appartenenti a strati sociali differenti, condividono una medesima esperienza culturale e sociale, storicamente determinata) e quello dell'illusione scenica (quella che prende vita sul palcoscenico, come esito delle capacità creative del drammaturgo in sintonia, anche inconscia, con le molte facce del mondo storico contemporaneo) possono coabitare, ma possono anche negarsi vicendevolmente nel complicato gioco del « dentro-e-fuori-il-dramma »[43].

La ricchezza e l'ambiguità di tale aspetto dello spettacolo teatrale costituisce il soggetto di tante discussioni critiche d'oggi, ma anche uno dei discorsi di natura teorica e pratica in cui erano indubbiamente impegnati gli autori del teatro nel Cinquecento. Per esempio, c'è un celebre episodio di *The Famous Victories of Henry V* (1586) in cui i due clown, Dericke e Iohn Cobler, intendono fare la parodia di una scena in cui il principe Enrico picchia il giudice perché s'è rifiutato di mettere in libertà un suo compagno di divertimenti. È noto che Tarlton, il celebre *jester*, recitava la parte di Dericke e nelle sue burle si legge di come egli si fosse divertito a recitare la parte di Dericke che fa la parte del principe e, in aggiunta, anche quella di Iohn Cobler che fa la parte del giudice.

At the Bull at Bishops-gate was a play of Henry the fift, wherein the judge was to take a box on the eare; and because he was absent that should take the blow, Tarlton himselfe, ever forward to please, tooke upon him to play the same judge, besides his owne parte of the clowne: and Knel then playing Henry the fift, hit Tarlton a sound boxe indeed, which, made the people laugh the more because it was he, but anon the judge goes in, and

[43] Si vedano, su questo problema, gli studi di J. L. Calderwood (*Shakespearean Metadrama*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971), di Jackson I. Cope (*The Theater and the Dream. From Metaphor to Form in Renaissance Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1973) e di N. Rabkin (*Shakespeare and the Common Understanding*, London, The Free Press, 1967).

immediately Tarlton in his clownes cloathes comes out, and askes the actors what newes; O saith one hadst thou been here, thou shouldest have seene Prince Henry hit the judge a terrible boxe on the eare: What, man, said Tarlton, strike a judge? It is true, yfaith, said the other. No other like, said Tarlton, and it could not be but terrible to the judge, when the report so terrifies me, that me thinkes the blow remaines still on my cheeke, that it burnes againe. The people laught at this mightily; and to this day I have heard it commended for rare; but no marvell, for he had many of these [...] [44].

L'episodio — che trae gran parte della sua comicità proprio da questo entrare e uscire dai panni della finzione che i due personaggi attuano a ritmi molto veloci nella scena sopra riportata — evidenzia anche il grado di consapevolezza che il pubblico acquisisce, tramite il divertito e ironico ammiccamento di Tarlton, circa l'effettiva presenza sul palcoscenico non solo del personaggio Dericke che si assume contemporaneamente i ruoli di Henry e del giudice, ma anche e soprattutto di Tarlton attore, della sua abilità cioè e della sua personalità di *jester*, di *clown* e di *player*. Le figure da lui impersonate sono pertanto trasparenti e dietro i volti del principe, del giudice e di Dericke esse lasciano vedere nitidamente il suo vero io, quello che appartiene a Tarlton e soltanto a Tarlton. Scoprendone l'identità extradrammatica, il pubblico si allontana dalla realtà della rappresentazione e apprende che quella è una finzione, diversa dalla realtà che è però conoscibile proprio grazie all'esplorazione della realtà, perseguita mediante la imitazione dell'imitazione. Come dimostrano Dericke e Iohn nelle *Famous Victories*, per l'appunto; Tarlton/Dericke mette in mostra che dietro la maschera del giudice si cela il volto di Iohn Cobler; basta che maschera e volto non coincidano, magari solo per un attimo, che la sostanza prenda il sopravvento sull'apparenza. Nell'episodio in questione Iohn Cobler, nei panni del giudice, interroga Dericke (che recita la parte del principe) per avere delucidazioni circa

[44] *Tarlton's Jests and News out of Purgatory*, a cura di J.O. Halliwell, London, Shakespeare Society, 1844, pp. 24-25.

la presunta colpa del compagno di divertimenti del principe, ingiustamente — così sembra — imprigionato.

Iohn. What hath he done?
Dericke. Marry, he hath robd Dericke.
Iohn. Why, then, I cannot let him go.
Dericke. I must needs haue my man.
Iohn. You shall not haue him!
Dericke. Shall I not haue my man? Say « no », and you dare!
Iohn. No, marry, shall you not [45].

È a questo punto che i due — dimentichi delle parti che stanno recitando — scivolano inavvertitamente nel loro mondo vero, quello popolaresco delle burle e degli scherzi cui appartengono. In questo movimento, provocato dallo spirito di iniziativa di Tarlton, si crea una spaccatura nella superficie della finzione e, anche se essa ha la durata e la profondità di un attimo — dura il tempo di recitare due battute brevissime —, pure, gli effetti sembrano oramai ripercuotersi molto più a lungo e permanere come un'eco.

Dericke. Shall I not, Iohn?
Iohn. No, Dericke [46].

La comicità dell'episodio a venire è garantita proprio nel momento in cui viene creata una sensazione di incertezza — sulla scena e nella platea —, perché ora non è più certo che a ricevere il pugno sia il giudice e non, invece, Iohn Cobler. E infatti:

Dericke. Why, then, take you that [*boxing his ears*] till more come. Sownes, shall I not haue him?
Iohn. Well, I am content to take this at your hand. But, I pray you, who am I? [47].

Nel chiedere la cooperazione del suo interlocutore per recuperare la conoscenza della propria identità (è il giudice,

[45] *The Famous Victories of Henry V*, ed. by J.Q. Adams, Boston, 1924, vv. 541-47.
[46] *Idem*, vv. 548-549.
[47] *Idem*, vv. 550-553.

oppure è Iohn Cobler?), il personaggio non fa altro che ampliare il suo grado di confusione, perché Dericke si fa beffe di lui:

Dericke. Who art thou? Sownds, doost not know thyself?
Iohn. No.
Dericke. Now away, simple fellow. Why, man, thou art Iohn the Cobler [48].

Le due battute di Dericke hanno il potere di risvegliare in Cobler il senso del dramma e del teatro; quindi, egli si rende conto che è necessario rivestirsi dell'identità drammatica, di attori che recitano un dramma all'interno dell'illusione scenica delle *Famous Victories*:

Iohn. No, I am my Lord Chiefe Iustice of England.
Dericke. Oh, Iohn; masse. Thou saist true, thou art indeed.
Iohn. Why, then, to teach you what prerogative mean,
I commit you to the Fleete [49].

È così che Iohn nega a se stesso e al suo interlocutore il suo vero io e lascia che la sua identità sia assorbita — fino ad esserne perfettamente coperta — da quella del personaggio che egli raffigura. Il pubblico apprende così che la finzione è nettamente separata dalla realtà, ma capisce anche che la realtà è esplorata attraverso l'imitazione dell'imitazione [50].

3. Va da sé che se non c'è pubblico non c'è neanche rappresentazione drammatica ed è noto che nell'epoca elisabettiana il problema del rapporto con il pubblico costituisce uno dei *topoi* classici, un luogo comune insomma, sia per gli autori che per gli spettatori. Né è improbabile che i testi

[48] *Idem*, vv. 554-557.
[49] *Idem*, vv. 558-561.
[50] Su questo punto specifico si vedano le interessanti pagine del volume in cui R. Weimann commenta l'episodio qui riferito: *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1978, pp. 178-190.

teatrali e gli scritti polemici dei detrattori e dei difensori dell'attività drammatica discutano — sia pure da diverse angolazioni, estetiche e ideologiche/etiche — del ruolo del pubblico a teatro, della posizione che esso occupa rispetto all'azione scenica, della prospettiva da cui guarda alla rappresentazione, della capacità immaginativa che gli permette di muoversi liberamente nel tempo e nello spazio, di individuare le differenze dell'*allora* e dell'*ora* del discorso drammatico e di capire come egli possa pervenire alla conoscenza del senso prodotto e riprodotto nel testo a teatro. È indubitabile che ciò cui lo spettatore assiste appartiene all'*ora*, al presente dei personaggi raffigurati sulla scena ed è altresì certo che, se vorrà concedere fiducia allo spettacolo teatrale, egli dovrà condividere il medesimo spazio temporale dei personaggi, a meno che non assuma atteggiamenti e prospettive come quelle di Tarlton: in tal caso egli non vedrà più questo o quello spettacolo, questo o quel personaggio, bensì questo o quell'attore che recita le parti di questo o quel personaggio. A seconda che si accentui o si neghi la coincidenza delle figure rappresentate con gli attori che le interpretano, e cioè a seconda che l'*ora* e l'*allora* della rappresentazione si sovrappongano fino a coincidere fra di loro o, al contrario, che si scollino e si separino, si propone allo spettatore una posizione prospettica e un approccio al testo che è di avvicinamento (nel senso che il presente temporale dei personaggi coincide con quello degli attori e del pubblico stesso) o di allontanamento (nel senso che il presente temporale dei personaggi è riconosciuto come diverso, appartenente ad un altro segmento temporale, da quello degli attori e del pubblico).

Se gli spazi temporali non coincidono, l'illusione scenica cessa di esistere e i segni non possono essere 'tradotti' nel loro significato: lo sa Bottom, ma lo sanno anche Theseus e Puck; ma, più di tutti, lo sanno personaggi/attori/drammaturghi come Oberon che, non visto, controlla e dirige tutti i ruoli e le situazioni, o come Riccardo di Gloucester che, all'insaputa degli altri personaggi, non dimentica mai di recitare i ruoli che di volta in volta gli tornano utili e comunque sempre rendendo partecipe, quasi com-

plice, il pubblico della molteplicità delle sue funzioni e delle parti che vorrà recitare. Lo sa Riccardo II, che tragicamente si lamenta sulla scomposizione dei suoi due corpi, pubblico e privato, e sull'impossibilità di trovare una perfetta corrispondenza fra il suo io e quello di re o di mendicante: il tempo viene ridotto al grado zero e così anche l'attore e i suoi personaggi (« But whate'er I be, / Nor I, nor any man that but man is, / With nothing shall be pleas'd till he be eas'd / With being nothing ») [51]. Lo sa, a sue spese, Claudius che ha la sfortuna di assistere alla rappresentazione di un evento di cui egli è già a conoscenza e del quale già conosce gli esiti, avendone egli stesso già recitato le conseguenze. E Claudius, forse un po' come il pubblico dei drammi storici, è spettatore di un passato (« This play / is the image of a murder done in Vienna ») [52] che è tuttavia agito al presente, lì nello stesso istante in cui gli attori si spogliano della loro identità per assumere i volti dei personaggi di quel lontano, ma terribilmente vicino, passato (« Begin, murderer ») [53]. La differenza è che la coscienza di Claudius viene intrappolata, mentre quella dello spettatore esterno del dramma, di un dramma storico ad esempio, è come quella che ironicamente Hamlet attribuisce a Claudius e a se stesso: « 'tis a knavish / piece of work; but what of that? Your Majesty, and we that / have free souls, it touches us not ») [54]. Al pubblico del dramma storico, al più, si richiede una posizione simile a quella occupata da Berowne, quando scopre che tutti coloro che appartengono all'Accademia di Navarra sono spergiuri (« 'All hid, all hid' — an old infant play. / Like a demigod here sit I in the sky, / And wretched fools' secrets heedfully o'er-eye ») [55], o come quelle di Don Andrea e Revenge [56] che

[51] *Richard II*, V, 5, vv. 37-40.
[52] *Hamlet*, III, 2, vv. 232-233.
[53] *Idem*, III, 2, v. 240.
[54] *Idem*, III, 2, vv. 233-235.
[55] *Love's Labour's Lost*, IV, 3, vv. 74-76.
[56] T. Kyd, *The Spanish Tragedy* (1592), ed. by J.R. Mulryne, London, Ernest Benn, 1978, in particolare I, 1, vv. 1-91 e IV, 5, vv. 1-

vedono e pre-vedono l'intrecciarsi e l'evolversi dell'azione, o ancora come quella occupata da Oseas in *A Looking-Glass for London and England* (ca. 1590). Oseas guarda alle scene deplorevoli che si svolgono davanti ai suoi occhi dalla medesima angolazione prospettica del pubblico: solo che, pur assolvendo a tale compito spettatoriale, è conscio di dover tenere conto del rapporto fra osservatori e osservati che si sviluppa fra palcoscenico e platea, un rapporto che coinvolge anche lui nelle vesti di pubblico (esterno a ciò che ha luogo fra i personaggi) e di attore (perché è evidente che egli appartiene alla struttura fittizia dell'azione drammatica). Oseas, insomma, sembra offrire al pubblico un'immagine di sé, perché egli — proprio come il pubblico — è seduto « fuori scena » a vedere cosa accade sul palcoscenico; ma, nello stesso tempo, egli si qualifica come personaggio, parte integrante, del dramma. Oseas è testimone di una serie di accadimenti reali che compaiono per la prima volta lì, sul palcoscenico, e di cui egli apprende il senso. Ma, una volta acquisita la conoscenza di tali eventi (fittiziamente spostati nel tempo e nello spazio), Oseas medita su di essi e li offre, a mo' di profezia e di pre-conoscenza, alla riflessione della generazione a venire, cioè agli occhi del pubblico autentico degli spettatori, che sono di Londra e appartengono alla nazione inglese. Oseas è deposto al centro del palcoscenico da un angelo, che si rivolge a lui e — per suo tramite — al pubblico che affolla il teatro:

> The rich and royall Citie of the World,
> Pampred in wealth, and ouergrowne with pride,
> As *Sodome* and *Gomorrah* full of sin,
> The Lord lookes downe, and cannot see one good,

48. Inoltre, si veda quanto osserva su questi due personaggi anche in relazione al *Richard III* di Shakespeare E. Jones in *The Origins of Shakespeare* (Oxford, Clarendon Press, 1978, pp. 198-200). Molto utile, al riguardo, è anche quanto scrive M. Hattaway sul dramma di Kyd e sulla funzione di Revenge e Don Andrea (*Popular Theatre. Plays in Performance*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 101-128).

Not one that couets to obey his will.
But wicked all, from cradle to the Cruch[57].

Stabilita la motivazione della discesa di Oseas come messo divino, l'angelo prosegue ad identificare il ruolo di osservatore della storia che verrà agita di lì a poco.

Note then *Oseas* all their greevous sinnes,
And see the wrath of God that paies reuenge.
And when the ripenesse of their Sin is full,
And thou hast written all this wicked through,
Ile carry thee to Iwry backe againe,
And seate thee in the great *Ierusalem*,
There shalt thou publish in her open streetes,
That God sends his fatefull wrath for sin,
On such as neuer heard his Prophets speake,
. . . . . .
Sit thee *Oseas* pondering in the spirit,
The mightinesse of these fond people sinnes[58].

Il linguaggio adottato dall'angelo sembra mettere in evidenza l'aspetto metateatrale di questo dramma nel rapporto fra testo (= personaggi) e spettatori (= Oseas e pubblico contemporaneamente); inoltre, Oseas dovrà liberarsi da questa funzione passiva, indicata dalle voci verbali *note* e *see*, di mero osservatore della realtà, per passare a quella intermedia, di colui che riflette ed elabora mentalmente su quanto ha visto fino a quel momento (*And thou hast written all their wickednesse through*) per rendere poi intellegibile e fruibile agli altri il significato di quanto è accaduto nel passato (*There shalt thou publish in her open streets*). In questo lungo monologo Oseas apprende quali sono gli elementi costitutivi dell'azione drammatica di cui sarà partecipe testimone. Oseas dà impulso al dinamismo del dramma che sembra presentarsi come scevro di azione: egli, infatti, organizza — con la sua presenza fisica e i suoi 'a parte' — in una sequenza coerente il susseguirsi di atti discreti, rappresentati in luoghi che sono connotati spazialmente (Ninive, Gerusalemme, Londra) e temporalmente (oggi; oggi-ieri; ieri-oggi-domani) e che coinvolgono gli attori di ogni atto più Oseas che, offrendo i suoi commenti sull'accaduto nel passato di Ninive e di Gerusalemme, si propone anche come agente dell'azione mirante ad ottenere la riforma dei costumi nel presente di Londra, presente che è così percepito come contenitore del passato di Ninive e Gerusalemme: il passato dei personaggi viene a proiettarsi nel presente degli spettatori e degli attori.

[57] T. Lodge and R. Greene, *A Looking-Glass for London and England*, in *The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene*, ed. by A. B. Grosart, New York, Russell and Russell, 1964, vol. XIV, vv. 170-180.

[58] *Idem*, vv. 181-194.

Il pubblico, grazie all'uso dei verbali deittici, dei dimostrativi e dei possessivi in particolare, dell'*hic et nunc* dell'evento (che relegano con un atto autoritario Oseas, in un rapporto unilaterale io/tu, nella posizione di spettatore) si vede quasi rappresentato in Oseas, che — come lui — non scambia alcuna battuta con gli altri personaggi defilandosi così dall'azione vera e propria. Oseas cerca un raccordo immediato con il suo interlocutore ideale che, come lui, è fuori-e-dentro il dramma. Così ad esempio, quando deve commentare la scena in cui Adam e il *clown* se ne vanno allegramente ad ubriacarsi, dopo aver decantato le gioie del vino e del bordello, Oseas non può che rivolgersi al pubblico londinese, quello che è *ora* a teatro;

Iniquitie seekes out companions still,
And mortall men are armed to do ill:
London looke on, this matter nibs thee neere,
Leaue off thy ryot, bride and sumptuous cheere.
Spend less at board, and spare not at the doore,
But aide the infant, and releeve the poore:
Else seeking mercy beeing mercilesse,
Thou be adiudged to endlesse heauinesse[59].

Sintomaticamente, Oseas ha ora preso il posto che prima occupava nei suoi riguardi l'angelo e il pubblico quello di

[59] *Idem*, vv. 310-317.

Oseas. Rivolgersi direttamente a *London* sta ad indicare il desiderio di rendere operativo quel rapporto fra il presente dei personaggi (gli abitanti di Ninive e Gerusalemme) e il presente degli spettatori: ciò che è accaduto nella storia trascorsa delle città di Ninive e Gerusalemme diviene il presente di un'azione condivisa ugualmente da attori e destinatari. Prima di essere trasportato fuori scena per sempre dall'angelo, Oseas così conclude il quarto atto:

Looke London, look, with inward eies behold,
what lessons the euents do here unfold.
Sinne growne to pride, to misery is thrall,
The warning bell is rung, beware to fall.
Ye wordly men whom wealth doth lift on hie,
Beware and feare, for wordly men must die[60].

Così Oseas — con un richiamo al conoscere se stessi (il che, almeno in parte, non può non ricondurre allo smarrimento di Iohn Cobler che non sa più chi e che cosa egli rappresenti) — si accolla la parte di spettatore, di agente e profeta di un mondo, quello della finzione teatrale, che si differenzia da quello reale nel mentre ne ribadisce le analogie.

Su tale ambigua relazione di analogia/differenza R. Edwards articola l'opera di *Damon and Pythias* (1565 ca.), che illustra la bellezza morale di un rapporto affettivo come quello che lega Damon a Pithias. All'inizio del dramma Damon spiega che lui e Pithias vorranno svolgere il ruolo di spettatori, visitatori della città di Siracusa, perché solo in tal modo potranno essere certi di conoscere i costumi di quel popolo e di riuscire a distinguere il bene dal male:

Stephano, because thou art careful of mee thy master, I do thee [praise
Yet, thinke this for a suertie, no state to displease:
By talke or otherwise, my friende and I entende, we wylle here
As men that coms to see this world was like a Stage,
Whereon many play their partes: the lookers on the sage

[60] *Idem*, vv. 1979-1983.

Philosophers are saith he, whose part is to learne
The maners of all Nations, and the good from the bad to discerne[61].

Ma né a lui né a Pithias sarà dato di restare a lungo nel ruolo di passivi osservatori di una realtà vissuta da altri, perché la realtà brutale e violenta irromperà nel loro mondo ideale, di spettatori di un universo che appartiene ad altri. Il tiranno di Siracusa — con la condanna a morte di Pithias — sconvolge drammaticamente la sicurezza di quell'atmosfera idilliaca in cui Pithias e Damon vivono e trasforma i due amici in principali attori di una terribile tragedia. Damon, ancora una volta facendo ricorso alla metafora teatrale del *theatrum mundi*, scopre che il teatro può mutare il corso degli eventi; egli entra in scena, ad un certo punto, nel momento più sensazionale, quando cioè il boia sta per calare un terribile, mortale, colpo sul collo di Pithias; è in questo atto che egli da « looker on » diviene di colpo « sage philosopher » e « player ». Ecco dunque che Damon interrompe l'atto del carnefice:

Stay, stay, stay, for the kinges advantage stay,
O mightie kyng, myne appointed time is not yet fully past,
Within the compasse of myne houre loe, here , I come at last:
A life I owne, a life I wyll you pay:
Oh my Pithias, my noble pledger, my constant friende,
Ah wo is me for Damons sake, how more were thou to thy ende:
Geue place to me, this rowme is myne, on this stage must I play,
Damon is the man, none ought but he to Dionisius his blood [to pay[62].

Il dramma autentico che Damon sta sperimentando da spettatore dell'esecuzione di Pithias è trasformato per così dire in esperienza estetica, al punto che la realtà della vita-morte (la vicenda biografica di Pithias sta per concludersi tragicamente con la sua morte) viene a coincidere con la recitazione della vita-morte (Damon si strapperà dalla sua posizione spettatoriale e si porterà sul palco per liberare

[61] R. Edwards, *Damon and Pythias*, ed. by J. C. Levinson, Oxford, U. P. (The Malone Society Reprints), 1957, vv. 319-400.
[62] *Idem*, vv. 2029-2038.

Pithias dal suo tragico destino, ma anche per recitare quella che egli pensa sarà la scena della sua morte). L'esperienza traumatica è ovviamente destinata ad incidere sui personaggi, e di riflesso sul pubblico, più profondamente di quanto non avrebbe potuto un viaggio topologico nella conoscenza, attraverso le strade di Siracusa.

Un problema della portata di quello affrontato da Edwards non poteva certo sfuggire all'attenzione professionale dei drammaturghi che, insieme ad A. Munday[63], collaborarono alla stesura del copione di *The Book of Sir Thomas More* (1592-93), un dramma storico-biografico 'alternativo' mai rappresentato in epoca elisabettiana, a causa della presunta sovversività dell'argomento ivi trattato. In effetti questo *history play* può essere agevolmente letto come un tentativo di approfondimento delle possibilità, in termini teatrali, offerte dalla drammatizzazione di tematiche appartenenti al patrimonio storico e culturale della vita recente della nazione inglese. Se inteso in tale prospettiva, questo testo — che drammaturgicamente si articola, nella classica struttura binaria ascesa/caduta, in tre se-

[63] Per una recente discussione — che peraltro non prescinde dalla ricerca di Pollard e altri noti studiosi del periodo elisabettiano (*Shakespeare's Hand in The Play of 'Sir Thomas More'*, Cambridge, U. P., 1923) — di tutti i problemi connessi con l'attribuzione, la datazione e i modi di composizione del testo, che si suppone sia un copione teatrale, si rimanda alle pagine introduttive della ineccepibile edizione moderna curata da V. Gabrieli e G. Melchiori: *The Book of Sir Thomas More*, Bari, Adriatica Editrice, 1981, pp. 11-86. È opportuno anche seguire la polemica che infuriò nel 1980, anno in cui la compagnia teatrale dei Poor Players dell'università di Bristol mise in scena, per la prima volta dopo molti anni, questo controverso testo teatrale, sulle pagine della *Shakespeare Newsletter* e, fra gli accademici schierati a favore di un'attribuzione a Shakespeare più che ad altri autori elisabettiani, in particolare si vedano N. Hawkes, « Computer Finds 'New' Play by Shakespeare », in *The Observer* (6 Iuly 1980), M. D'Amico, « Il computer riporta in scena Shakespeare », in *Tuttolibri*, VI, 27-29 luglio 1980. Per una posizione diversa, si rimanda invece a C. A. Chillington, « Playwrights at Work: Henslowe's, Not Shakespeare's 'Book of Sir Thomas More' », in *English Literary Renaissance*, vol. X (1980).

quenze in cui si dispone l'azione — può anche essere interpretato come una attenta discussione metateatrale, attraverso la quale gli autori, enfatizzando le doti recitative del personaggio More, dimostrano che se il dramma è, come infatti era, una sorta di ammonimento per coloro che occupavano posizioni di potere e, per di più, elaborato secondo gli esempi delle *tragedies*, è anche un'analisi delle possibilità di conoscenza che il personaggio vede aperte per sé attraverso l'assunzione di ruoli e che lo spettatore consegue vedendo il farsi della maturità del personaggio, come è delineata dall'evoluzione dell'azione drammatica. Così non può certamente essere una coincidenza se More recita l'atto finale della sua vita (= la sua morte) occupando il medesimo spazio (= palco e insieme palcoscenico) scenico che lo aveva visto protagonista, all'inizio della sua carriera e in apertura di dramma, placare la folla tumultuante nel primo calendimaggio[64]; ed è lo stesso spazio scenico nel quale (e questa volta quando ormai egli è un personaggio potente e a metà circa dell'azione drammatica) egli si pone a recitare la parte di 'Good Counsel' nell'interludio *The Marriage of Wit and Wisdom* allestito per onorare il sindaco di Londra[65]. La scena ha luogo, emblematicamente, nella casa di More, quasi ad indicare l'operazione di acquisizione della coscienza di sé come individuo che ricerca la propria, autentica, identità. In tale contesto è particolarmente significativo che il movimento dell'azione drammatica — dall'aperto della piazza al chiuso della casa di More e poi di nuovo all'aperto della piazza — segua l'andamento dell'evoluzione intellettuale del personaggio More. Nel corso del dramma More dimostra al pubblico — forse proprio grazie alle doti di attore che non evita mai di esibire — di possedere un equilibrio che gli consente di sconfiggere, sia pure solo spiritualmente, l'universo delle false appa-

[64] *The Book of Sir Thomas More*, ed. cit., pp. 134-146: Add. II, Fol. 8a [Hand D] - Fol. 10a.

[65] *Idem*, pp. 187-212: Add. V, Fol. 13* [Hand C] - Add. VI. Fol. 16b [Hand B].

renze di cui si costituisce il mondo. A differenza di altri personaggi tragici, in cui la divisione interiore del personaggio è espressa mediante l'assunzione di ruoli, per More la divisione fra se stesso come attore e se stesso come personaggio di volta in volta recitato sta anche a significare la drammatizzazione degli effetti salutari che la sua vita, intesa come ricerca estenuante della vera identità attraverso un susseguirsi di parti recitate in buona fede, può sortire su quella di altri, meno saggi e meno abili di lui.

Ed ecco come Munday, Shakespeare, Chettle e gli altri drammaturghi che presero parte alla stesura e revisione del copione fanno entrare in scena More poco prima della sua esecuzione capitale:

More Oh, is this the place?
I promise ye, it is a goodly scaffold.
In sooth, I am come about a headless errand,
For I have not much to say now I am now here.
Well, let's ascend a God's name.
In troth methinks your stair is somewhat weak;
I prithee honest friend, lend me thy hand
To help me up. As for my coming down,
Let me alone, I'll look to that myself [66].

Ed è come se More riconoscesse il luogo, sapesse di essere infine giunto alla fine del suo viaggio alla ricerca di se stesso e capisse quindi di dover dare, ora, anche un significato artistico alla propria morte recitando la scena della propria morte. Per far ciò ha bisogno di stabilire un ponte, un collegamento quasi mistico, con il pubblico di coloro che sono venuti a vederlo morire. Gli intermediari fra lui e gli spettatori sono gli amici Lord Surrey e Lord Shrewsbury, destinatari prediletti in quanto stabiliscono con lui anche un contatto fisico ed evidentemente simbolico:

More My Lords of Surrey and of Shrewsbury, give
me your hands yet before we [part]. Ye see, though
it pleaseth the king to raise me thus high, yet I

[66] *Idem*, pp. 261-262: Fol. 22a, 46-54.

am not proud, for the higher I mount, the better
I can see my friends about me. I am now [on a]
far voyage, and this strange wooden horse must
bear me thither. Yet I perceive by your looks you
like my bargain so ill, that there's not one
of ye all dare venture with me [67].

Così, dopo aver stipulato un patto di unione con la folla che circonda il patibolo, More può lasciarsi andare a riflettere sull'analogia fra il teatro e la vita:

Walking
Truly here's a most sweet gallery, I like the air
of it better than my garden at Chelsea. By your
patience good people, that have pressed thus into
my bedchamber, if you'll not trouble me, I'll take
a sound sleep here [68].

Dato questo attacco, More può quindi sviluppare la metafora teatrale che evidenzia la coscienza che More ha di sé come artista, forse ora, nel momento più tragico della propria vita, più che in altre occasioni:

I confess his Majesty hath been ever good to me,
and my offence to his Highness makes me of a state
pleader a stage player (though I am old, and have
a bad voice) to set this last scene of my tragedy [69].

Il linguaggio teatrale stabilisce immediatamente la dimensione spettacolare della scena: ora non è More, l'uomo di stato, a catturare la fantasia degli spettatori; colui che sta lì davanti a loro è More, il protagonista di un dramma tragico, l'arguto personaggio che dimostra con la sua arguzia la vacuità e l'impotenza delle ombre terrene. Un po' come Prospero, More usa la sua arte per mettere ordine e chiarezza nella vita e, un po' come Prospero, More ora

[67] *Idem*, p. 262: Fol. 22a, 55-63.
[68] *Idem*, p. 262: Fol. 22a, 64-68.
[69] *Idem*, p. 263: Fol. 22a, 73-76.

abbandona la sua arte e sceglie un nuovo, migliore, mondo oltre la vita.

Hangman To the east side my lord.
More Then to the East,
We go to sigh; that o'er, to sleep in rest.
Here More forsakes all mirth, good reason why;
The fool of flesh must with her frail life die.
No eye salute my trunk with a sad tear:
Our birth to heaven should be thus: void of fear [70].

Nella fase conclusiva, drammatica, della sua vita More mantiene quello stesso equilibrio che aveva acquisito attraverso la recitazione di ruoli sia negli scontri con gli impervi aspetti di una realtà sociale e pericolosa quale era quella del mondo del potere che nella partecipazione all'attività drammatica delle compagnie di attori. Come osservano giustamente due studiosi, « his attraction to the players — even to the extent of participating in their craft — has much to do, as in Hamlet's case, with their simultaneous reflection of and detachment from the confusing tangles of diurnal experience »[71].

Ma un testo come *The Book of Sir Thomas More* — che sceglie come suo discorso centrale la biografia di un personaggio ancora troppo presente nella memoria popolare e che suggerisce una fin troppo facile traduzione dei segni di quel passato recente in significati del presente e per il presente — non poteva essere portato sulla scena, neanche dopo i tagli imposti dalla censura e la revisione e riscrittura di intere parti cui dovettero consentire gli autori.

Se nel caso del dramma intitolato alla figura di More e nello spettacolo descritto da Mulcaster il potere interviene a sorvegliare gli eventuali effetti negativi che mani-

[70] *Idem*, p. 266: Fol. 22a, 118-124.

[71] C.R. Forker and J. Candido, « Wit, Wisdom and Theatricality in *The Book of Sir Thomas More* », in *Shakespeare Studies*, vol. XIII (1980), p. 94. V., anche, quanto osserva R. Mullini in proposito nel suo *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare* (Bologna, CLUEB, 1983, p. 76).

festazioni di quel tipo possono sortire sulla mente e sulle future azioni degli astanti, in altre occasioni esso interviene in senso contrario. Lo spettacolo, finzione teatrale, esecuzione capitale o punizione di minore conto, deve spaventare coloro che vi prendono parte. Ma, nell'uno come nell'altro caso, accade che nella memoria individuale degli osservatori si sedimentino immagini visive, i ricordi esemplari di quanto hanno sperimentato in prima persona in veste di spettatori [72]. I ricordi dell'esibizione della magnificenza regale o dell'esposizione degli splendidi supplizi, cristallizzati in immagini visive nel repertorio mnemonico, tornano in vita dietro lo stimolo di accadimenti esterni, che si agganciano alle immagini memorizzate della società e producono così altre risposte, profondamente radicate (a volte egemoniche, a volte eccezionali) nella pratica sociale. Da tale punto di vista, la descrizione degli ultimi istanti della vita di Sir Walter Ralegh, messi in scena sotto forma di rappresentazione drammatica come tutti i cosiddetti *stage trials*, sono di gran lunga più significativi di qualunque altra consimile manifestazione, perché consentono di seguire il processo di formazione e rielaborazione di una pratica discorsiva particolare e perché sono strettamente correlati agli effetti che provocano negli astanti. Quasi in esplicito contrasto con i farseschi episodi dell'interruzione, all'ultimo istante, dell'esecuzione dei tre correi di Ralegh, la fine di Ralegh precipita melodrammaticamente verso l'atmosfera lugubre e ineluttabile della tragedia [73]. Quando

[72] Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976.

[73] « Farce after Tragedy, — A Court 'Bespeak' Enacted on the Scaffold at Winchester » è il titolo del capitolo XX del volume che E. Edwards dedicò alla descrizione, minuta e aneddotica, della vita di Ralegh (*The Life of Sir Walter Ralegh*, London, Macmillan, 1868, vol. I, pp. 440-456). Il capitolo è particolarmente interessante ai fini del nostro discorso, sia perché si sofferma con dovizia di dettagli sulla violenza e sulla crudeltà delle pene capitali (v. la descrizione dell'uccisione e squartamento dei due preti Watson e Clerke, pp. 440-441), sia perché punta sulla teatralità di quegli eventi cruenti. Commentando sulla scena delle esecuzioni di Grey, Markham e Cobham,

il boia esita a compiere il suo dovere, Ralegh lo rimprovera e lo esorta a compiere quanto gli è stato ordinato:

« What dost thou fear? » said Raleigh. « Strike, man, strike ». So he spake; but it was noticed that his prostrate body remained as motionless as a statue. His lips were seen to move in prayer. And then the head fell. There were two blows, but the first was mortal. The head was then shown to the people, on both sides of the scaffold. The crowd had long stood in breathless silence. And its general shudder was perceptible [74].

Questa volta la tragedia ha avuto luogo davvero, e davanti agli occhi di tutti coloro che si sono riuniti lì, convocati (non ufficialmente, se si vuole), a prendere visione dello spettacolo atroce, a divertirsi e a conoscere. Come riferisce Aubrey:

The time of his execution was contrived to be on my Lord Mayors day (viz. the day after S. Simon and St. Jude) 1618, that the pageants and fine showes might draw away the people from beholding the Tragedie of one of the gallants worthies that ever England bred [75].

Edwards riferisce: « Ralegh could not see the arrival of the messenger, though he could see all that passed on the scaffold. He must have had 'hammers working in his head', says Dudley Carleton, 'to beat out the meaning of the stratagem'. M. de Beaumont as afterwards told that Sir Walter 'beheld the comedy played out by his companion with a smiling face;' but the smiles are improbable, and were seen, I believe, by nobody besides De Beaumont's anonymous informant. Nor is there, it is likely, any better foundation for the ambassador's conjecture that Cobham also had learnt of 'the comedy' » (p. 450).

[74] *Idem*, cap. XXVIII, p. 705.

[75] J. Aubrey, *Brief Lives*, ed. by O. Lawson Dick, London, Secker and Warburg, 1949, p. 259. È interessante notare come lo stesso Ralegh aveva percepito la vita dell'uomo in termini strettamente teatrali. In un suo componimento in versi, intitolato DE MORTE, così scriveva:

Man's Life's a tragedy; his mother's womb
From which he enters is the tiring room;
This spacious earth the Theatre; and the Stage
That country which he lives in: Passions, Rage,

La recitazione di una morte vera può sostituire egregiamente la rappresentazione drammatica di una morte fittizia: infatti, lo spettacolo cruento — con la teatralità degli apparati, con la recitazione del discorso dal patibolo del condannato a morte, con la usuale richiesta di perdono da parte del carnefice, con il rapporto di intima simpatia che viene ad instaurarsi sadomasochisticamente fra la vittima e gli spettatori delle sue orribili sofferenze psichiche e fisiche — sprigiona in tutta la sua ambiguità la funzione catartica di natura politica. Ed è qui che la vita attinge a piene mani dal retorico repertorio del dramma, tanto che gli atteggiamenti di Ralegh sembrano attuare puntualmente i suggerimenti di una sceneggiatura già ampiamente collaudata, nella vita teatrale come nel mondo sociale. Pochi anni prima della sua esecuzione Sir Walter Ralegh aveva assistito alle mancate esecuzioni di Markham, Grey e Cobham, nel modo seguente: « Conspicuous amongst them was Sir Walter Ralegh, the window of whose room in the Castle commanded a view of the scaffold » [76]. Ora è giunto il suo turno ed egli si dispone a prendere il posto dei personaggi della « comedy played out by his companions », ma recitando una parte tragica; e così prende commiato dagli amici secondo movimenti e gesti che rassomigliano a gesti e movimenti risultanti, per così dire, più da indicazioni di scena che dal discorso teatrale vero e proprio:

On the scaffold, Ralegh looked around and up, smiled and greeted his friends and acquaintances in the crowd. The Earls of Arundel and Oxford, and Viscount Doncaster, were at an upstairs balcony window of Sir Randall Carew's house overlooking the

---

Folly, and Vice are Actors; the first ory
The Prologue to the ensuing Tragedy.
The former act consisteth of dumb shows;
The second he to more perfection grows;
I' th' third he is a man and doth begin
To nurture vice, and act the deeds of sin;
I' th' fourth declines; i' th' fifth diseases clog
And trouble him; then Death's his Epilogue.
[da W. Ralegh, *Selections from His Writings in Prose and Verse*, ed. by W. R. Macklin, London, Dent, s. d., p. 26].

[76] E. Edwards, *The Life of Sir Walter Ralegh*, cit., p. 449.

yard. Lord Sheffield and Lord Percy were there, on horseback, Sir Hugh Beeston had found a place after all, with Sir Edward Sackville, Colonel Cecil, and Sir Henry Rich. Many of the noblemen had brought their ladies. Most of them were members of the old aristocracy of the Tudors, who had come to pay their respects to their last champion. But also in that crowd were men of the future, such as John Pyne, the great Parliamentarian, and Sir John Eliot, who was himself to die in the Tower under Charles I [77].

Composto lo scenario, ora Ralegh può anche aver diritto alla parola, il che gli consente di ottenere un primo, visibile, significativo risultato: i suoi amici e sostenitori, quelli a lui più vicini, si raccolgono intorno a lui sul palco e lo incoraggiano con la loro presenza, moralmente ed ideologicamente, ad esporre le proprie ragioni [78]. Protetto da tale scudo umano, Ralegh proclama — a differenza di Essex [79] — la propria innocenza, soffermandosi però puntualmente su ogni capo d'accusa imputatogli, quasi a voler esser certo che l'uditorio non dimentichi neanche una delle imputazioni che gli sono state rivolte [80]. È palese che il suo discorso mira a gettare ombre — se non discredito — sull'operato di chi ha deciso del destino della sua vita. Il rapporto che egli sta intrecciando con gli spettatori si arricchisce di un altro elemento di grande effetto e di grande risonanza simbolica: « He walked to one side of the scaffold and asked everyone if they would pray to God to help and strengthen him. He then walked to the other side of the scaffold and made the same request »[81]. Il patto di comunione — che si era prima stretto fra lui e gli altri perso-

[77] *Idem*, p. 450.

[78] J. Winton, *Sir Walter Ralegh*, London, Michael Joseph, 1975, p. 338 e cfr. anche E. Edwards, *The Life of Sir Walter Ralegh*, cit., pp. 698-699.

[79] Il mercoledì delle Ceneri, il 25 febbraio 1610, Essex — prima di essere giustiziato — si dichiara colpevole (cfr. G. B. Harrison, *The Elizabethan Journals*, London, Routledge & Kegan Paul, 1955, vol. III, pp. 162-164).

[80] J. Winton, *op. cit.*, p. 338.

[81] E. Edwards, *op. cit.*, p. 342.

naggi (poi assenti) sul patibolo — si trasmette ora dal palco alla platea ed è sulla fiducia su cui si fonda quella transazione che Ralegh gioca: egli vuole assicurarsi che al pubblico degli spettatori pervenga, accanto al chiaro e inevitabile messaggio dell'autorità offesa, anche la *sua* interpretazione del dramma nel quale è coinvolto a titolo di protagonista. A tale muto appello il pubblico non può che rispondere con un'altra richiesta:

> The executioner spread his own gown on the boards for Ralegh to knell on. He knelt first with his head to the West. When somebody pointed it out, and found fault with it, Ralegh said: « So the heart be right, it is no great which way the head lieth ». But to satisfy them, he stood up and knelt down again with his head to the East [82].

Gli spettatori hanno compreso e, non appena la testa di Ralegh cade dalle sue spalle, dalla folla si leva una voce anonima: « We have not such another head to be cut off »[83]. Questa frase, nella sua ambiguità, sottolinea in un certo senso che, sul palco accanto a Ralegh c'è anche l'ombra dell'autorità che ha ordinato quella punizione esemplare. Ralegh, dopotutto, « is not some one who simply is executed, but one who dies for an idea and is sentenced to death by the tyrant who holds power »[84].

Ralegh sa tutto questo, lo sa anche perché ha preso parte — in veste di testimone — al più celebre e grandioso processo del periodo elisabettiano, quello che costò la vita a Essex. Ralegh conosce le eventuali reazioni degli astanti, avendole egli osservate e sperimentate di persona durante il processo e l'esecuzione di Essex. Chiamato a

[82] *Ibidem*.

[83] *Ibidem*.

[84] H. Lindenberger, *Historical Drama. The Relation of Literature and Reality*, Chicago, U. P., 1975, p. 40 e cfr. tutto il capitolo in cui l'autore esplora a fondo i tipi di relazioni che si costituiscono fra il tiranno e la sua vittima sia nel dramma storico che nella tragedia. V. anche lo studio di W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.

testimoniare contro Essex, egli non può che suscitarne il sarcasmo: « Sir Walter Ralegh was then called and his oath given him, at which the Earl of Essex said, 'What booteth it to swear the fox?' Sir Walter spoke of his words with Sir Ferdinando Gorges on the Thames, upon the Sunday morning of the rising »[85]. Ma, appunto, Ralegh è furbo come la volpe e durante l'esecuzione di Essex dà ulteriore prova della sua abilità e, forse, anche del timore di essere tradito:

> Sir Walter Ralegh also was present, as he said to make answer if anything should be objected against him by the Earl; but others, believing that he came to feed his eyes with a sight of the Earl's blood, admonished him not to press upon the Earl at his death. He therefore withdrew himself, and looked on from out the Armoury [86].

Durante la propria esecuzione, memore di quanto ha appreso da quella degli altri 'traditori', Ralegh santifica la propria persona nel modo consueto, comune a tale tipo di rappresentazione spettacolare:

> [...] he addressed himself to prayer, and, in a very earnest manner, begged for the prayers of all who heard him. [...] 'I die [...] in the faith professed by the Church of England. I hope to be saved, and to have my sins washed away, by the precious blood and merits of our Saviour Christ' [87].

Tuttavia, egli aggiunge una possibilità di lettura, diversa, della sua morte. Il tempo della durata della rappresentazione — durante il quale il passato viene recuperato ugualmente dalla memoria di Ralegh personaggio e da quella collettiva della folla degli spettatori e viene fatto rivivere sulla scena davanti agli occhi di coloro che già lo conoscono — coincide con il tempo dell'evento drammatizzato,

[85] G. B. Harrison, *The Elizabethan Journals*, cit., p. 156 e si veda come Ralegh si difende da tale accusa (cfr. E. Edwards, *The Life of Sir Walter Ralegh*, cit., pp. 703-704).
[86] E. Edwards, *The Life* ..., cit., p. 704.
[87] *Ibidem*.

è il tempo al presente anche del pubblico, che non può fare a meno di muoversi indietro e in avanti nello spazio temporale: il ricordo di un vicino passato evocato dalle parole e dai gesti di Ralegh in quello spazio circoscritto (il palco posto al centro della piazza, effettivamente esistente nel momento dell'esecuzione capitale) sposta indietro nel tempo lo spettatore, il quale quindi porta al presente, con grande sforzo di immaginazione, un tempo e gli eventi verificatisi allora e che ora sono, per così dire, fuori scena. Ma, mentre compie tale operazione, lo spettatore adempie ad un compito analogo a quello profetico di Oseas: egli concettualizza e astrae da quei fatti rappresentati e proietta se stesso nel futuro. In tal modo, egli afferra il senso complessivo della drammatizzazione dell'evento storico che viene ri-costruito da Ralegh quasi come un dramma storico. E Ralegh era, dopotutto, anche uno storico. Forse, la differenza fra questo tipo di spettacolo e il *history play* cinquecentesco risiede nel fatto che, nel primo caso, il drammaturgo e il pubblico (= Ralegh e i suoi spettatori, cioè) vivono insieme e vedono/capiscono la storia nel suo compiersi; nel secondo caso, il drammaturgo e il pubblico che è a teatro ri-vivono insieme la storia trascorsa, partecipano insomma alla recitazione della storia trascorsa, della quale già conoscono le conclusioni e le conseguenze.

4. È probabile che uno dei motivi per cui gli autori di teatro, che si impegnarono in una serrata battaglia cartacea contro le accuse di immoralità del teatro in quanto corruttore dei costumi, articolassero le loro difese intorno ai personaggi della Storia e, di più, della Storia della nazione inglese (che implica una relazione complessa con gli spazi temporali, culturali e conoscitivi in genere del pubblico e con gli argomenti da mettere in scena) con la realtà esterna (con le pratiche sociali e istituzionali in cui sono ugualmente coinvolti destinatari e destinatori). Ad esempio, T. Nashe — nel suo celebre scritto intitolato a *Pierce Penilesse His Supplication to the Diuell* (1592) — dimostra di vedere il problema nella direzione sopra indicata. Fingendo di accettare senza riserve il punto di vista dei

puritani, ne rigetta le imputazioni di immoralità accogliendo come esempi utili a controbattere tale posizione quelli che rientrano nella categoria dei *chronicle plays*:

To this effect, the pollicie of Playes is very necessay, howsoever some shallow-brained censurers (not the deepest searchers into the secrets of gouernment) mightily oppugne them. For whereas the after-noone being the idelest time of the day; wherein men that are their owne masters (as Gentlemen of the Court, the Innes of the Courte, and the number of Captaines and Souldiers about *London*) do wholy bestow themselues vpon pleasure, and that pleasure they deuide (howe vertuously it skils not) either into gameing, following of harlots, drinking, or seeing a Playe: is it not then better (since of foure extreames all the world cannot keepe them but they will choose one) that they should betake them to the least, which is Playes? [88].

Le ragioni addotte per spiegare un atteggiamento di tal fatta, favorevole alle rappresentazioni teatrali, portano Nashe ad identificare un particolare genere drammatico — quello basato sulle nobili gesta dei cavalieri nazionali, quello dei drammi storici, per l'appunto, su cui nessuno potrà sollevare obiezioni di sorta.

Nay, what If I proue Playes to be no extreame; but a rare exercise of virtue? First, for the subject of them (for the most part) it is borrowed out of our English Chronicles, wherein our forefathers valiant acts (that haue line long buried in rustic brasse and wormeeaten bookes) are reuived, and they themselves raise from the Graue of Obliuion, and brought to pleade their aged Honours in open presence: than which, what can be a sharper reproofe to these degenerate effeminate dayes of ours? [89].

Anzi, Nashe rivendica al teatro una funzione culturale centrale per la rigenerazione morale del paese; egli sostiene, infatti, che la maggior parte dei drammi dati a teatro, ispirati come sono al materiale sigillato delle cronache, salvano dall'oblio la vita trascorsa della nazione. Le cronache, presentate come accessibili a pochi, privilegiati, lettori, sono viste come sarcofagi preziosi che preservano la conoscenza del passato, pur nascondendola alla vista dei più. È solo quando esse vengono esposte « in open presence » che possono far sì che le virtù di cui sono depositarie emergano alla ribalta del palcoscenico, quando personaggi e pubblico rivivono, nell'*hic et nunc* della rappresentazione, il passato; il che significa anche accentuare, se si vuole, la differenza tra due modi narrativi diversi, quello del racconto e quello della drammatizzazione a vantaggio di quest'ultima. Dice Nashe:

[88] In *The Dramatic Works of Thomas Nashe*, a cura di R. B. McKerrow, Oxford, Blackwell, 1958, vol. I, p. 211.

[89] *Ibidem*.

How would it haue joyed braue *Talbot* (the terror of the Frenche) to thinke that after he had lyne two hundred yeares in his Tombe, hee should triumph againe on the Stage, and haue his bones neue embalmed with the teares of ten thousand spectators at least (at seueral times), who, in the Tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding [90].

Talbot esce con successo dalla tomba delle cronache e si conquista l'ammirazione e la pietà del pubblico che s'illude di vedere lì, sul palcoscenico, davanti ai suoi occhi, non l'attore che recita la parte di Talbot ma Talbot in persona, il personaggio Talbot. Ma qui non c'è nessun Tarlton pronto a strizzare l'occhio allo spettatore; qui viene invece ribadita l'idea che l'attore e il personaggio da lui impersonato costituiscono un'unità inscindibile. L'illusione che viene così a prodursi è che Talbot, uscendo allo scoperto dalle righe della narrazione cronachistica e passando all'azione del dramma storico, spinge il pubblico a credere che la sua vicenda si stia verificando allora, e, meglio, si stia riarticolando allora: l'immortalità di Talbot e la durata nel tempo dei valori e delle virtù nazionali che egli rappresenta, la validità dell'immagine di questo eroe — consacrato nelle cronache — devono trovare conferma e risonanza nel teatro, nel rapporto con il pubblico, nella raffi-

[90] *Ibidem* e v. A. C. Dessen, *op. cit.*, pp. 10-11 sull'efficacia maggiore dell'azione drammatica rispetto alla narrazione di un evento.

gurazione dell'idea stessa di onore e di eroismo incarnata nel passato da Henry V e fatta rivivere attraverso Talbot. Un teatro di tal genere non può che essere bene accetto ai censori e non può che avere un'influenza morale, estremamente positiva, sugli spettatori.

All Artes to them are vanitie: and, if you tell them what a glorious thing it is to haue *Henrie* the fifth represented on the stage, leading the French king prisoner, and forcing both him and the Dolphin to sweare fealty, i, but (will they say) what do we get by it? Respecting neither the right of Fame that is due to true Nobilitie deceased, nor what hopes of eternitie are to be proposed to aduentrous mindes, to encourage them forward, but only their execrable luker, and filthie vnquenchable auarice [91].

Heywood la pensava come Nashe circa il problema dell'esplorazione della realtà attraverso la recitazione che doveva celare l'identità dell'attore, tutto coperto dal volto del personaggio rappresentato. Nella sua celebre difesa degli attori, pubblicata nel 1612, Heywood infatti osservava e, anche qui, il riferimento è al dramma storico: « If wee present a forreigne History, the subject is so intended, that in the liues of *Romans*, *Grecians*, or others, either the vertues of our Country-men are extolled, or their vices reproued »[92]. Ma, se è noto che la storia di altri popoli era intesa come specchio, come ammonimento, per il presente, era più che ovvio che la storia nazionale poteva ottenere risultati più soddisfacenti, anche perché giocava più agilmente sulla conoscenza diretta, o comunque più immediata, che il pubblico poteva averne, facilitando la decifrazione che la vicenda agita sul palcoscenico poteva avere fra gli spettatori. Come scrive Heywood:

To turne to our domesticke hystories, what English blood seeing the person of any bold English man presented and doth not hugge his fame, and hunnye at his valor, pursuing him in his enterprise

[91] *Idem*, p. 213.

[92] T. Heywood, *An Apology for Actors containing three briefe Treatises*, London, Nicholas Okes, 1612, F 3v.

with his best wishes, and as being wrapt in contemplation, offers to him in his hart all prosperous performance, as if the Personater were the man Personated, so bewitching a thing is liuely and spirited action, that it hath power to new mold the harts of the spectators and fashion them to the shape of any noble and notable attempt [93].

Confondendo l'attore con il personaggio, il pubblico sembra più pronto a subire la suggestiva influenza del testo che si costituisce sul palcoscenico. Ma, forse, non è invece la consapevolezza che il pubblico ha di assistere a una recitazione che si basa su ciò che egli già sa a dargli la sicurezza e, in certa misura, anche il piacere di trovarsi di fronte a un *re-enactment* più che a un *enactment* dell'azione? Non è forse anche tale certezza che incoraggia la produzione di drammi storici, ispirati al passato piuttosto che al presente? La biografia di Richard III — come emerge dal testo drammatico shakespeariano, e anche a dispetto di una lettura non ortodossa che di esso si può dare — si rivela come un sentiero già percorso e già noto anche alle autorità preposte al controllo della censura. Così *Richard II*, ma non più tanto *Sir Thomas More* o *Henry VIII*. Nella misura in cui è già noto l'evolversi dell'azione, se ne conoscono le tappe principali e la conclusione, sembra che il dramma storico si costituisca in testo chiuso, pre-conosciuto [94]. Un atteggiamento questo che dovette avere buon gioco sulle opinioni di gente come Gosson, il quale riteneva, come si sa, che le azioni drammatiche erano composte di « straunge consortes of melody, to tickle the eare; costly apparel, to flatter the sight; effeminate gesture, to ravish the sense, and wanton speache, to what desire too inordinate lust »[95].

[93] *Idem*, B 3v.

[94] Per il concetto di « dicibilità », implicato sopra, si rimanda a W. Labov, *Language in the Inner City*, University Park, University of Pennsylvania Press, 1972.

[95] S. Gosson, *The Schoole of Abuse*, London, Thomas Woodcocke, 1579, B 6v; si veda anche il bel saggio di S.S. Hilliard su « Stephen Gosson and the Elisabethan Distrust of the Effects of Drama », in *English Literary Renaissance*, vol. IX, n. 2 (Spring 1979), pp. 225-239.

Un atteggiamento, quello del dramma storico, che ristabilisce una certa separazione fra testo rappresentato e fruitore della rappresentazione.

Eppure la relazione fra testo e realtà sociale (che appartiene ad attori, drammaturghi e spettatori) è talmente densa che il dramma storico non può restare limitato — almeno nelle apparenze —, circoscritto in quella condizione di testo che non concede spazio alle libertà immaginative di autori e pubblico: allora, la realtà teatrale (e quella dell'esperienza quotidiana analogamente) verrà esplorata non più unicamente attraverso l'imitazione dell'imitazione ma scavando nella dimensione psicologica dei suoi protagonisti.

IL « PRELUDE »: IL TEATRO E LA SUA IMMAGINE

di
Nella Morace

Il teatro del Settecento, i cui testi non sempre si distinguono per meriti letterari, presenta una notevole varietà di nuove forme minori di spettacolo [1] il cui esame può fornire molti elementi utili per la comprensione e la valutazione di un periodo in cui l'istituzione teatrale vedeva coesistere nel suo interno vecchie consuetudini — dovute principalmente al suo essere posto, alla ripresa dell'attività dopo l'interregno puritano, su basi monopolistiche e elitarie — e nuove aspirazioni, dovute ai cambiamenti che si erano verificati nel tempo sia a livello di amministrazione che di fruizione.

Anche se la possibilità di allestire spettacoli di prosa era di nuovo soggetta al monopolio istituito da Carlo II al suo ritorno dalla Francia, le 'Patent Letters' erano passate dalle mani degli eredi dei due gentiluomini di corte designati dal re [2] a quelle meno nobili di gente di teatro e di

[1] Le forme minori di spettacolo più in voga erano la pantomima introdotta nel teatro di corte da Tiberio Fiorelli nel 1675, la *ballad-opera*, versione burlesca dell'opera lirica italiana, l'arlecchinata, la burletta e il *vaudeville* che, insieme alla *ballad-opera*, può essere considerato il precursore della moderna commedia musicale. Queste forme di spettacolo affiancavano le rappresentazioni di drammi seri e raccoglievano invariabilmente il consenso del pubblico che poteva assistervi pagando metà prezzo (half price) dopo l'inizio del terzo atto del lavoro principale. Tale prassi con il tempo divenne uno dei motivi di controversia fra impresari e pubblico.

[2] Thomas Killigrew e Sir William Davenant, i due gentiluomini che erano stati ricompensati con le Patent Letters per la lealtà dimo-

imprenditori il cui principale interesse era di far fruttare al massimo il capitale investito nell'acquisto del documento che li abilitava, in piena legalità, ad operare nel campo teatrale [3]. Non solo alla direzione dei teatri vi erano stati cambiamenti, ma soprattutto le diversità si notavano nella composizione del pubblico, nei rapporti fra quest'ultimo e gli attori, fra gli attori e il manager.

Uno dei generi minori, che permette di registrare con più fedeltà i mutamenti che si andavano verificando in un campo della cultura settecentesca inglese, è costituito dal *prelude* [4], un atto unico di una o due scene che veniva presentato ad apertura di sipario.

L'argomento di queste commediole pur variando secondo la contingenza si riferiva costantemente alla pratica teatrale e la loro funzione era di informare il pubblico — con il fine di orientarne le possibili reazioni — su quanto avveniva nell'ambiente a sipario calato nel tentativo, ci sembra di poter affermare, di ricreare quell'atmosfera di intimità e di intesa tipica di quando pubblico, attori e drammaturghi erano membri dello stesso ambiente elitario, la corte di Carlo II Stuart.

strata alla monarchia, godevano del privilegio di essere i soli a poter allestire spettacoli. Con la salita al trono di Guglielmo d'Orange il regime di monopolio non fu più rispettato tanto che negli anni che precedettero lo Stage Licensing Act del 1737 a Londra recitavano per lo meno cinque compagnie (cfr. *The Revels History of Drama in English 1660-1750*, a cura di T. W. Craik, London, Methuen, 1976, vol. V, pp. 26-32).

[3] Dopo vari passaggi che videro tra l'altro alla direzione dei teatri gli attori Colley Cibber, Christopher e John Rich, abbiamo al Drury Lane David Garrick e James Lacy, e al Covent Garden Thomas Harris, un borghese che si era arricchito con la fabbricazione del sapone e era il classico uomo d'affari.

[4] Salvo rare eccezioni tutti i *preludes* sono reperibili in manoscritto nella Larpent Collection presso la Huntington Library, San Marino, California. John Larpent, che aveva svolto con severità e puntigliosità il compito di revisore dal 1778 al 1824 presso l'ufficio di censura, aveva conservato tutte le copie manoscritte dei drammi sottoposti a quell'ufficio per ottenere il permesso di rappresentazione.

Spesso ignorate o più raramente assimilate ai prologhi negli studi sul teatro del periodo [5], queste rappresentazioni, che furono numerose solo nella seconda metà del secolo, godettero del favore incondizionato di quegli spettatori che affollavano il loggione e la seconda o terza galleria dei tre teatri ufficiali della Londra settecentesca, il Drury Lane, il Covent Garden e lo Haymarket. Solo di recente il *prelude* è stato analizzato in quanto genere a sé stante anche se nell'ambito del più vasto panorama di drammi che hanno per argomento la pratica teatrale nella seconda metà del secolo [6]. Come giustamente fanno notare gli autori di *Plays about the Theatre in England* il *prelude* ha molti degli elementi della paràbasi del dramma greco e del prologo del dramma latino nonché della *induction* che a volte apriva il dramma elisabettiano e giacomiano [7]. Senza risalire agli esempi del teatro classico, ci sembra opportuno discutere gli antecedenti inglesi del genere in esame per le analogie che presentano a livello delle forme dell'epressione e del contenuto.

Una delle *induction* certamente più nota del teatro elisabettiano è quella che apre la commedia shakespeariana *The Taming of the Shrew*; essa si presenta come espediente farsesco per introdurre la rappresentazione delle vicende di Kate e Petruchio e non come commento al dramma stesso; i personaggi dell'*induction* — l'ostessa, l'ubriacone Christopher Sly, il nobile signore e i suoi domestici — escono tutti di scena ad eccezione di Sly, l'oggetto della burla dell'aristocratico in vena di scherzare. La presenza di co-

[5] Menzione dei *preludes* si possono trovare in: A. Nicoll, *History of English Drama 1660-1900*, Cambridge, C.U.P., 1952-59, vol. III, pp. 210-212; M. E. Knapp, *Prologues and Epilogues of the Eighteenth Century*, New Haven, Yale U.P., 1961; *The London Stage*, a cura di C. B. Hogan, Carbondale, Southern Illinois U.P., 1968, parti 4 e 5.

[6] D. F. Smith, *Plays about the Theatre in England 1737-1800; or, The Selfconscious Stage from Foote to Sheridan*, a cura di M. L. Lawhon, Lewisburg, Bucknell U.P., 1979.

[7] *Id.*, pp. 34-35; per la derivazione dell'*induction* dalla tradizione popolare medievale cfr. anche P. Davison, *Popular Appeal in English Drama to 1850*, London, MacMillan, 1982, pp. 12-33.

stui sul palcoscenico in veste di spettatore si fa sentire soltanto alla fine della prima scena e serve a sottolineare l'invito del drammaturgo a seguire con attenzione l'evolversi degli accadimenti:

1st Servant — My lord, you nod; you do not mind the play
Sly — Yes, by Saint Anne do I. A good matter, surely; comes there any more of it?
Page — My lord, 'Tis but begun.
Sly — 'Tis a very excellent piece of work, madam lady. Would 'twere done! (I, 1, 242-46).

Non dello stesso tipo sono le introduzioni ai drammi del periodo giacomiano che, a differenza di quelle shakespeariane [8] hanno come scena il palcoscenico: come personaggi gli attori o i rappresentanti del pubblico: i dialoghi servivano ad introdurre l'argomento del dramma, a criticare i generi letterari nuovi presentati dai rivali del drammaturgo, o ancora a riferire fatti contingenti come rivalità fra autori, controversie, fra le compagnie teatrali [9], gelosie fra gli attori. Una delle prime *inductions* che presenta queste caratteristiche apre il dramma di Ben Jonson *Cynthia's Revels* rappresentato per la prima volta nel 1601 dalla compagnia della Queen Elizabeth's Chapel al Blackfriars. Sul palcoscenico appaiono tre attori fanciulli, i quali litigano per chi debba recitare il prologo: non riuscendo a mettersi d'accordo decidono di affidarsi alla fortuna: vincerà chi prenderà la stecchetta più corta contrariamente alle regole del gioco che volevano vincitore chi prendeva la bacchetta più lunga e perdente proprio il

[8] Secondo P. Davison l'« Induction » a *The Taming of the Shrew* non si esauriva nelle due scene di apertura al dramma, ma il personaggio di Sly interferiva nel corso dell'azione con commenti che furono eliminati nella stesura del 1594 (*op. cit.*, p. 21 e p. 89).

[9] Le compagnie teatrali dell'età giacomiana erano: The King's Men (già The Lord Chamberlain's Men), Prince Henry's Men (già The Admiral's Men), Queen Anne's Men (già Worchester's Men) e The Children of the Queen's Revels (già The Children of Queen Elizabeth's Chapel).

possessore della più corta. I perdenti indispettiti rivelano la trama della commedia che sta per essere recitata. Con questo espediente Jonson sottolinea lo stato dell'istituzione teatrale al tempo, la qualità scadente della produzione dei suoi rivali, i gusti e i comportamenti del pubblico, l'argomento del suo dramma.

Altro esempio di *induction* dello stesso tipo è quella che precede *The Malcontent* di John Marston (1604) scritta da John Webster in occasione della prima produzione di questa commedia da parte della compagnia dei King's Men [10]. Personaggi sono: William Slye e John Sinklo nella parte di frequentatori assidui del teatro, tre attori della compagnia (la stessa per cui scriveva Shakespeare), Richard Burbage, Henry Condell, John Lowin, che recitano se stessi, e un inserviente del teatro. Il dialogo fra i due spettatori e gli attori fornisce notizie sulla situazione del momento. Particolarmente interessante è il riferimento all'occasione che era alla base della composizione di questa scena introduttiva da parte di Webster. Infatti *The Malcontent* era stata scritta per la Children of the Queen's Revels, ma poiché questa compagnia aveva messo in scena *The Spanish Tragedy* di Thomas Kyd, dramma del repertorio dei King's Men, come ritorsione questi ultimi si erano impossessati del dramma in questione:

Sly — [...] I would know how you came by this play?
Cun. — Faith sir the booke was lost, and because 'twas pittie so good a play should be lost, we found it and play it.
Sly — I wonder you would play it, another company having interest in it?
Cun. Why not Malevole in folio with us, as Ieronimo in Decimo sexto with them. They taught us a name for our play, we call it *One for another*.
Sly — What are your additions?

[10] Marston aveva scritto *The Malcontent* per la compagnia dei Children of the Queen's Revels i quali occupavano illegalmente il Blackfriars, teatro dei King's Men. Questi ultimi erano stati costretti ad allestire i loro spettacoli al vecchio Globe.

Bur. — Sooth not greatly needefull, only as your sallet to your greate feast, to entertaine a little more time, and to abridge the not received custome of musicke in our Theatre [...] [11].

L'aggiunta dell'*induction* serviva da giustificazione per la rivalsa che i King's Men intendevano prendersi. Nel dialogo riportato risulta evidente come l'atto di pirateria a cui il pubblico stava assistendo era stato dettato solo dalla condotta sleale della compagnia rivale che per prima aveva rotto le regole di comportamento stabilite da una lunga tradizione. Il principio dell' « occhio per occhio, dente per dente » è chiaramente espresso dal titolo scherzoso *One for another*, suggerito da uno degli attori in prima persona, e dal fatto che lo sketch introduttivo viene presentato come sostitutivo dell'accompagnamento musicale in uso solo nei « private theatres » del tardo Cinquecento.

Gli esempi citati sono tutti anteriori alla più nota *induction* che apre la famosa commedia burlesca *The Knight of the Burning Pestle* (1607) di Francis Beaumont [12]. In questo caso però i personaggi della scena introduttiva non esauriscono il loro ruolo con l'inizio del dramma, ma permanendo sul palcoscenico, interrompono lo svolgimento dell'azione inserendosi con osservazioni e commenti che sottolineano il carattere parodico del dramma rappresentato [13]. Negli anni che precedettero la chiusura definitiva dei teatri da parte dell'autorità municipale di Londra molti dei drammi prodotti si aprono con delle *inductions* i cui autori si propongono di recuperare un rapporto organico

[11] J. Webster, 'Induction' to *The Malcontent* (a cura di H. Harvey Hood), Edinburgh, Oliver & Boyd, 1934, vol. I, pp. 141-144.

[12] J.L. Styan, *Drama, Stage and Audience*, Cambridge, C.U.P., 1975, p. 191; cfr. anche P. Davison, *op. cit.*, pp. 89-91.

[13] Tale espediente non era nuovo. Era stato già utilizzato da H. Medwall in *Fulgens and Lucrece*, allestito in occasione della visita degli ambasciatori di Spagna e di Fiandra al Cardinale Morton nel Natale del 1497; cfr. J.L. Styan, *op. cit.*, p. 190 e sgg.; nonché P. Davison, *op. cit.*, pp. 20-30.

con il pubblico informandolo delle controversie nell'ambiente teatrale e tentando di orientarne i gusti [14].

Quando nel 1662 gli spettacoli teatrali ripresero sotto l'ala protettrice della corona, era di norma far precedere il dramma in cartellone, sia che fosse commedia o tragedia, dalla recitazione di un prologo in versi: famosi sono in questo senso i prologhi di Dryden e dei drammaturghi suoi contemporanei in cui erano discussi i criteri e i princìpi sui quali si basavano le loro opere. Ma la tradizione stabilita dalla *induction* giacomiana non era del tutto scomparsa e tracce se ne ritrovano, prima ancora che in *The Rehearsal* di Buckingham (1671), in una delle prime opere che Davenant scrisse dopo la riapertura dei teatri. *The Play-House to be Let* (1663) è in effetti un dramma in cinque atti, ma il primo atto si presenta come introduzione degli altri quattro. La scena è il palcoscenico del teatro che si vuole dare in affitto; i personaggi: un inserviente e una donna delle pulizie (che non essendoci rappresentazioni, non hanno molto da fare), un attore della compagnia, il manager e quattro aspiranti affittuari (un maestro di scherma francese, un musicista, un ballerino e un poeta). Ma prima di decidere a chi dare in affitto il teatro l'attore e il manager assistono, da spettatori, alle rappresentazioni che i quattro intendono allestire nel teatro. Seguono i quattro atti ciascuno dedicato rispettivamente ad una farsa francese, ad un'opera musicale, ad un balletto, ad una parodia della storia di Giulio Cesare e di Antonio e di Cleopatra [15].

Se durante il periodo della Restaurazione il prologo aveva una relativa autonomia rispetto alla produzione drammatica che introduceva, rimaneva pur sempre vincolato a questioni che si riferivano alla pratica teatrale.

[14] Molto significative per lo studio del *prelude* sono le *inductions* dei drammi di B. Jonson fra cui: *Bartholomew Fair* (1614), *The Staple of News* (1625), *The Magnetic Lady; or, Humours Reconciled* (1633).

[15] W. Davenant, « The Play-House to be Let » in S. Trussler (ed.), *Burlesque Plays of the Eighteenth Century*, Oxford, O.U.P., 1969, p. IX. Per ulteriori informazioni vedere anche P. Davison, *op. cit.*, p. 113.

Con la caduta degli Stuart e il disinteresse per il teatro dei nuovi monarchi, Guglielmo e Maria d'Orange, il prologo raggiunge una completa autonomia e diventa veicolo di satira e di attacchi più o meno aperti fra le due fazioni politiche dei Whig e dei Tory. *The Beggar's Opera*, che John Gay presentò al Covent Garden nel 1728, pur travestendosi da parodia dell'opera lirica italiana nel dialogo fra i due personaggi dell'*induction*, il mendicante/poeta e l'attore, è principalmente una satira della classe politica georgiana e del governo nella persona del primo ministro Robert Walpole [16]. Non bisogna però dimenticare che specialmente le pasquinate di Henry Fielding, famose per le frecciate politiche che contenevano, erano introdotte da dialoghi fra gente di teatro, quasi sempre attori, manager e drammaturgo, che portavano a conoscenza del pubblico i piccoli incidenti che spesso intralciavano il lavoro di routine di una compagnia teatrale [17].

Il prologo 'politicizzato' scomparve quando, a causa dello Stage Licensing Act del 1737 [18], ogni testo prima di poter essere rappresentata doveva essere sottoposto all'aval-

[16] In questa occasione si era ritenuto più prudente non prendere drastiche misure. Non così avvenne quando la compagnia dello Haymarket, diretta da H. Fielding, mise in scena farse, burlette e arlecchinate il cui bersaglio preferenziale erano il governo e lo stesso Primo Ministro Walpole; cfr. E. L. Avery, « Fielding's Last Season with the Haymarket Theatre », in *Modern Philology*, XXXVI (Feb. 1939), pp. 283-292.

[17] P. Davison, *op. cit.*, pp. 137-138.

[18] Lo Stage Licensing Act non solo imponeva la censura preventiva, ma riportava in vigore il monopolio stabilito da Carlo II. Per questo motivo i teatri Lincoln's Inn Fields, Goodman's Fields in Ayliffe e il Little Theatre in Haymarket dovettero sospendere i loro spettacoli di prosa. C'era però qualcuno che aggirava la legge ricorrendo ad espedienti vari come nel caso del debutto di Garrick al Goodman's Fields in *Richard III* il 19 ottobre 1741. In quell'occasione lo spettacolo fu allestito nell'intervallo fra la prima e la seconda parte di un concerto e fu pubblicizzato con la dicitura: « gratis by persons for their diversions » (Cfr. H. W. Pedicord, *The Theatrical Public in the Time of Garrick*, London, Feffer & Simons, 1954, p. VIII).

lo dell'ufficio del Lord Chamberlain. Per non incorrere nella rigida severità o ancor più di frequente nell'ottusità del censore di turno gli autori evitarono accuratamente ogni allusione che potesse anche alla lontana riferirsi a persone e ad accadimenti della sfera politica; inoltre venne limitata la scrittura di nuovi prologhi o di nuovi epiloghi ad occasioni particolari quali l'inaugurazione di un teatro ristrutturato, il cambiamento di guardia alla direzione di un teatro, la presentazione di attori e attrici debuttanti, la riproposta di un dramma non rappresentato da molti anni. Anche la funzione di questi prologhi — che, facendo nostra la terminologia delle locandine e delle recensioni coeve, definiamo 'occasionali' — era di informare il pubblico delle intenzioni programmatiche dei manager, delle rivalità fra gli attori e fra le attrici e di propagandare la preoccupazione costante dei proprietari del teatro che, per soddisfare le attese del loro pubblico, non badavano a sacrifici pecuniari. Era uno dei tre modi di farsi pubblicità [19], ma era soprattutto un espediente per accattivarsi il consenso degli spettatori, rendendoli partecipi della vita del mondo teatrale, svelando i retroscena e annullando in parte l'illusione drammatica.

Uno degli esempi più noti di prologo occasionale degli anni Quaranta è quello scritto da Samuel Johnson per la serata inaugurale della stagione teatrale 1747-1748 al Drury Lane che vedeva alla direzione del teatro accanto a James Lacy, il già famoso attore David Garrick [20].

Johnson, mentore e ammiratore del suo pupillo, infor-

[19] Gli altri due modi con cui il teatro si faceva pubblicità erano: l'inserzione dei programmi sui giornali (consuetudine iniziata nel 1705) e le recensioni mendaci scritte dagli stessi interessati o da persone fidate e amiche.

[20] David Garrick che aveva accompagnato a Londra Samuel Johnson nel marzo 1737 — pochi mesi prima dell'emanazione del Licensing Act (nel giugno) — era riuscito ad imporsi ai londinesi nel 1741. James Lacy, che aveva comprato il Drury Lane nel 1744 da Charles Fleetwood, era un esperto uomo di teatro e aveva anche collaborato, con John Rich al Covent Garden, quindi sapeva come amministrare un'impresa teatrale.

mava il pubblico dei programmi ambiziosi che avrebbero caratterizzato la sua politica manageriale. Era infatti intenzione del grande attore proporre al pubblico del suo teatro i drammi di Shakespare nella loro forma originale[21]. Garrick — che iniziò la sua attività di impresario mettendo in scena *The Merchant of Venice* — proponendosi di far conoscere Shakespeare in originale intendeva sia rendere la dovuta giustizia al « Cigno dell'Avon », sia riportare il Drury Lane al suo ruolo di teatro di élite, escludendo dal suo repertorio pantomime e arlecchinate che invariabilmente attiravano un pubblico meno colto e meno selezionato.

Già da diversi anni, la maggior parte dei membri dell'aristocrazia di sangue e di denaro, tendeva a disertare il teatro di prosa[22]: la loro preferenza andava al teatro lirico, l'*Opera House*, un po' per seguire una moda, ma ancor più per non condividere le ore di evasione con il bottegaio e l'impiegato, che invadevano il teatro trascinandosi dietro tutta la famiglia, e con i cosiddetti *gods* che facevano rumorosamente sentire la loro presenza nel loggione, imponendo il proprio gusto in modi non sempre urbani.

Johnson, che approvava incondizionatamente i propositi del nuovo manager del Drury Lane, nel suo prologo, dopo aver ricordato in breve il cammino del dramma da Shakespeare ai suoi giorni, pur non sottovalutando le difficoltà che avrebbe incontrato, esortava David Garrick a mantener fede al suo programma e a tenere sempre presente la sua missione che era quella di servire il pubblico, suo unico signore e padrone. Nello stesso tempo a questo

[21] Fin dalla ripresa degli spettacoli dopo l'interregno repubblicano, i drammi elisabettiani venivano riproposti dopo essere stati sottoposti a drastiche e molto spesso arbitrarie revisioni fra cui le più famose sono: *King Lear and his Three Daughters* di Nahum Tate, *Macbeth* di William Davenant, *All for Love* (*Antony and Cleopatra*) e *Troilus and Cressida* di John Dryen, *Richard III* di Colley Cibber, *History of Timon of Athens* di Thomas Shadwell, *Caius Marius* (*Romeo and Juliet*) di Thomas Otway.

[22] L'opera lirica italiana aveva attirato il pubblico aristocratico fin dagli inizi del secolo. Tale predilezione si era trasformata in una vera mania che fu stigmatizzata da J. Gay nella sua *Beggar's Opera*.

pubblico — individuato come « the drama's patron », il solo in grado di dettare « the drama's Laws » — egli ricordava che, essendo giudice supremo delle fatiche e degli sforzi dell'attore, dell'impresario e del drammaturgo, con il suo assenso o dissenso poteva determinare la riuscita o meno dell'ambizioso progetto di colui che:

> . . . . . here by fortune plac'd,
> . . . . . .
> With ev'ry meteor of caprice must play,
> . . . . . .
> 'Tis yours this night to bid the reign commence
> Of rescu'd nature and reviving sense[23]

Il prologo conteneva riferimenti precisi alla situazione del dramma dell'epoca, al programma della nuova direzione artistica, più un appello adulatorio al buon gusto e alla cultura del pubblico presente in sala al quale spettava la responsabilità di decretare l'inizio di una nuova era o il perdurare di una situazione degradante che vedeva il palcoscenico del Drury Lane, su cui « Lear has rav'd and Hamlet di'd », infestato da « new sorcerers on flying cars »[24].

Era un tentativo di avvicinare e coinvolgere un pubblico che pur frequentando il teatro si manteneva distaccato da quanto avveniva in esso, ma ancor più era un modo di corresponsabilizzarlo nella riuscita o nel fallimento di un programma che intendeva rompere una linea di tendenza già fortemente radicata.

Ma la scelta del prologo come mezzo di coinvolgimento e di convincimento, limitava di molto l'efficacia dell'operazione che si intendeva attuare, e ciò per due motivi fonda-

[23] S. Johnson, *Poems* (a cura di N. Smith e E.L. McAdam), Oxford, Clarendon, 1941, pp. 51-53.

[24] È esplicito il riferimento alla spettacolarità delle pantomime e delle arlecchinate messe in scena al Drury Lane. Fra le più note sono appunto *Harlequin Doctor Faustus*, e *Harlequin the Sorcerer* che, stagione dopo stagione, godevano del favore incondizionato del pubblico (cfr. V. Papetti, *Arlecchino a Londra*, Napoli, AION, 1977).

mentali che la rendevano artificiosa; la recitazione e la forma in rima. Entrambe stabilivano un diaframma difficilmente eliminabile fra l'attore e il pubblico che senza partecipazione si vedeva travolto da una valanga di belle parole, di bei versi (è questo il caso del prologo di Johnson, ma non sempre era così) che la voce declamante spandeva per la sala.

Molto più efficaci, perché instauravano un rapporto meno artificiale fra attori e pubblico si dimostrarono i *preludes* fin dal loro primo apparire verso la metà del secolo. A differenza dei prologhi — in cui un solo personaggio pronunciava un monologo, di non più di 70 o 80 versi, denso di informazioni e di sottintesi — la nuova forma riusciva a stabilire una corrente di intesa fra pubblico e attori presentando il più naturalmente possibile una situazione che vedeva coinvolti gente di teatro e personaggi in cui il pubblico si poteva facilmente identificare.

Scritti anch'essi per particolari occasioni — all'inizio venivano annunziati come *New Occasional Preludes* e solo successivamente ebbero dei titoli con allusioni all'avvenimento che ne determinava la scrittura — avevano come scena il palcoscenico, le quinte, i camerini o il foyer del teatro; e come personaggi la gente di teatro, dal manager alle donne delle pulizie, al drammaturgo e al critico, o ad alcuni rappresentanti del pubblico. Come si può notare i personaggi dei *preludes* ad eccezione del manager e del critico di professione — figure che proprio nel Settecento assumono un ruolo più incisivo — non si differenziano di molto dai personaggi tipici delle *inductions* seicentesche. L'elemento discriminante è invece il carattere di completa autonomia del *prelude* rispetto ai drammi programmati per la serata in quanto non sono mai intesi come introduzione o cornice ad un particolare dramma.

Sebbene essi presentino componenti non trascurabili per una definizione dei rapporti e delle tensioni nella istituzione teatrale dell'epoca non sono molti gli storici del teatro che hanno prestato attenzione a questa che, fra le forme minori di spettacolo fiorite nel Settecento inglese, può considerarsi forse la più effimera poiché la sua natura contin-

gente — riferimenti a particolari eventi e a specifiche situazioni — ne limitava la vita a due o al massimo tre repliche salvo naturalmente alcune eccezioni costituite da quei *preludes* che, trattando di argomenti più generali, conservavano intatta la loro attualità anche con il passar del tempo.

Elaborati per lo più dagli stessi manager — come nel caso di Samuel Foote, David Garrick e dei due Colman, padre e figlio — o da autori molto legati alla direzione del teatro, i *preludes* sono densi di allusione argute che denunciano rapporti non sempre idillici fra i membri del mondo teatrale; la faziosità della critica, il malcostume del ricorso alla *claque* da parte di concorrenti gelosi, ecc. Essendo poi la loro funzione primaria quella di informare divertendo, importante era che il dialogo si avvicinasse il più possibile ad una conversazione informale e familiare che aiutasse a coinvolgere gli spettatori rendendoli partecipi del lavoro quotidiano di tutti coloro che erano impegnati nella realizzazione degli spettacoli in programma. La naturalezza dei dialoghi e delle azioni era tale che il pubblico, a volte, non riusciva a discriminare fra finzione e realtà dando origine ad uno *happening* non previsto dall'autore. Altra caratteristica piuttosto importante era la qualità del tono che anche nei casi scabrosi si manteneva sempre sul bonario e lo scherzoso senza mai giungere alla satira pungente e aperta. L'ironia doveva servire a stabilire rapporti corretti fra gli avversari non ad esacerbare gli animi, come afferma Dapperwit, uno dei personaggi di un *prelude*[25] di George Colman padre:

> ... My friend Pasquin has infinite humour; but his pleasantries are exceedingly harmless, and I believe he wishes they should be so. — The scandal of others is mere dirt — throw a great deal, and some of it will stick. But the satire of Pasquin is like fuller's earth — it daubs your coat indeed for a time, but it soon grows dry; and when it rubs off, your coat is so much the cleaner (*P*, p. 229).

[25] G. Colman the Elder, « Prelude » (1769), in *Dramatic Works*, New York, Georg Olms, 1976, vol. II, pp. 227-231 (nel corso dell'articolo è indicato con la sigla *P*).

In una lista di drammi recitati fra il 1750 e il 1800 nei teatri di Londra [26] sono registrati quarantotto *preludes* di cui però solo un terzo risulta scritto per la serata di apertura di una particolare stagione. Le occasioni che sono alla base della scrittura degli altri sono l'inaugurazione di un teatro in provincia, il commiato dal pubblico di un noto attore o di una famosa attrice, o anche la presentazione di un interprete nuovo per i palcoscenici londinesi [27].

Il primo ad iniziare quella che poi divenne una consuetudine nella vita del teatro inglese del Settecento fu Samuel Foote il 29 maggio del 1767. Era questa una data memorabile nella carriera artistica dell'arguto attor comico nonché proprietario del piccolo teatro in Haymarket. In seguito ad un incidente capitatogli l'estate precedente nella tenuta di Lord Mexborough e in cui aveva perso una gamba, Foote, per intercessione del Duca di York, aveva ottenuto dal sovrano una concessione che lo abilitava ad allestire nel suo teatro spettacoli di prosa dal 15 maggio al 15 settembre. Per la prima volta da quando gestiva lo Haymarket il popolare attore non doveva travestire i suoi spettacoli da lezioni di oratoria, da riunioni conviviali o da pantomime [28]; il piccolo teatro poteva fregiarsi del titolo di Royal Theatre al pari del Drury Lane e del Covent Garden, e perché fosse degno di tale denominazione il suo proprietario e impresario lo fece ristrutturare e rinnovare completamente. Inoltre per rendere più manifesta la volontà di fare del suo

[26] A. Nicoll, *op. cit.*, p. 231 e sgg.

[27] G. Colman the Elder, « An Occasional Prelude » in *Dramatick Works*, cit., vol. IV, pp. 245-262 (indicato con la sigla *OP2*): e W. Finney, *The Geen Room* (1783), Larpent Collection, MS n. 635.

[28] S. Foote, proprietario dello Haymarket dal 1760 era riuscito sempre ad evitare la chiusura del teatro sia per la sua inventiva e intraprendenza che per le sue amicizie altolocate. Il repertorio dello Haymarket era costituito da farse e da commedie scritte e recitate dallo stesso Foote e venivano rappresentate mentre gli spettatori prendevano il thè, o come nel caso di *The Orators*, la rappresentazione era data sotto forma di lezione di oratoria o di recitazione o ancora con l'impiego di pupazzi di cartapesta come in *The Primitive Puppet-Shew* (cfr. D. F. Smith, *op. cit.*, pp. 21 e sgg).

teatro un luogo di ritrovo piacevole e confortevole per quanti non lasciavano la città durante l'estate e per quanti dalla provincia andavano a Londra durante le vacanze, Foote fece precedere la commedia in programma dalla rappresentazione di un atto unico che venne annunciato come *An Occasional Prelude* [29].

L'idea di sottolineare un particolare evento teatrale con uno scritto occasionale sia esso *induction* o prologo non era nuova. Nuova era la formula comunicativa scelta da Foote e da lui denominata *prelude* per differenziarla dal prologo — che in versi o in prosa era pur sempre un discorso in forma diretta e a senso unico — e dalla *induction* seicentesca che era essenzialmente una introduzione alla tematica svolta nel dramma. Il *prelude* di Foote aveva un carattere di assoluta indipendenza; non si limitava ad informare su quanto era accaduto nel periodo della lunga assenza dell'attore dal palcoscenico, ma dava anche anticipazioni sui propositi del manager per quella particolare stagione. La novità più importante — che rimase come convenzione primaria del genere — era la presenza, fra i personaggi, del manager (cioè lo stesso Foote) che comunicava di persona al pubblico le ragioni delle sue scelte e le sue intenzioni programmatiche. In questo modo egli ristabiliva, anche nel nuovo ruolo di proprietario di un teatro legittimo, quel rapporto di intesa che c'era sempre stato fra l'attore e il suo pubblico.

Personaggi di *An Occasional Prelude* sono Snarl e Laconic, due scrittorucoli molto critici nei confronti di chi aveva successo: Foote nella sua qualità di manager/attore/drammaturgo; Scaffold, il capo carpentiere del teatro, che ha sorvegliato e fatto eseguire i lavori di ammodernamento per trasformare il Little Theatre nel Theatre Royal in Haymarket.

[29] S. Foote, « An Occasional Prelude » in *The Monthly Mirror*, vol. XVII (1804) p. 44 e sgg. (indicato con la sigla *OP1*). Per la serata di inaugurazione Foote ripropose *The Minor*, una commedia del 1760 in cui imitava il predicatore metodista George Whitefield.

La scena è la strada dove è ubicato il teatro; Snarl e Laconic, provenienti da diverse direzioni, si incontrano. I due affettano grande rispetto e stima reciproca, ma in realtà si detestano cordialmente come è facilmente intuibile dalle frecciate che si lanciano. Benché il fine di Laconic sia di dilettare con la sua poesia e quello di Snarl sia di riformare con la sua censura, nella loro mediocrità, l'uno vede nell'altro un rivale potenziale nel raggiungimento di quello che è il proprio unico vero scopo, procacciarsi di che vivere. Ciò è dichiarato a tutte lettere proprio da Laconic che incita Snarl a smetterla di fingere anche quando sono soli:

Laconic — [...] Let us understand one another a little: like other actors, before the public, indeed, we ought to preserve the masque as well as we can, but when the curtain drops, the deception should end; my poetical flights are no more inspired by one of the nine, than your prose animadversions are dictated by public spirit.
Snarl — Nay, but Laconic —
Laconic — The inducement with both is the same — eating — (*OP1*, p. 44).

Infatti la loro mèta comune è il nuovo teatro di Foote, la cui inaugurazione avrebbe costituito un evento di grande interesse per i loro lettori abituali:

Laconic — I think it hard if I don't find food for my muse
Snarl — And the devil is in it, if a new playhouse won't furnish a paper (*OP1*, p. 44).

I due riescono ad entrare nel teatro con la scusa di consegnare all'impresario una lettera in cui si raccomandava una giovane attrice. Una volta ammessi alla presenza di Foote in palcoscenico (seconda scena) chiedono di dare uno sguardo in giro. Mentre Foote si apparta per leggere la missiva, il pubblico viene intrattenuto dai commenti, non certo benevoli, dei due ficcanaso:

Laconic — Ah! pretty enough! hark'ee, Snarl, this architecture? What order do you call it?

Snarl — Chinese.
Laconic — I thought so, it looks like a pagoda
Snarl — Exactly, damn'd absurd, and quite out of nature
Laconic — Why, the pit's in the cellar
Snarl — And the gods in the clouds; and as to the boxes —
Laconic — They are pushed into the street; then the stage — hold: what have we here?
Snarl — As I live, a couple of ladies (*OP1*, p. 45).

Come si può notare le novità sono enumerate con pignoleria: in platea si sono aggiunte tre file di panche eliminando il dislivello fra la prima e l'ultima fila e riducendo lo spazio riservato all'orchestra; si è aggiunto un piano per ricavare un'altra fila di palchi; nei palchi decorati di fresco le sedie sono imbottite e ricoperte di velluto come al Drury Lane e al Covent Garden; ai lati del palcoscenico sono state sistemate due statue rappresentanti la commedia antica e la commedia moderna.

Le osservazioni e i commenti maligni di questi personaggi oltre ad indurre lo spettatore più distratto a notare le trasformazioni operate avevano anche lo scopo di neutralizzare quelle stroncature che avevano già colpito Foote quando si era saputo della licenza governativa concessagli:

Snarl — This Foote has given you good food in his time: I remember how brilliant you was upon his misfortune about a twelve-month ago
Laconic — True, true
Snarl — Ah! how sweetly you rung the chimes upon foot and leg, and leg and foot. — Ah!
Laconic — Yes, that accident was lucky enough; it furnished our paper in clenches and slings for more than a month — (*OP1*, p. 45).

Snarl e Laconic con la loro malignità, la loro ignoranza e prosopopea possono a buon diritto essere considerati i capostipiti dei vari Puff, Sneer, Dangle, personaggi tipici dei drammi sul teatro che, nella seconda metà del diciottesimo secolo, furono molto numerosi [30].

[30] D. F. Smith, *op. cit.*, p. 212.

Quando i due, oramai esaurita la loro perlustrazione, escono di scena, sopraggiunge Scaffold che, dopo i convenevoli di rito, viene al sodo:

Scaffold — [...] Well, Master Foote, let us now talk a little of business.
Foote — Oh! the deuce!
Scaffold — A pretty long account — here it is
(*Shews the bill*) (*OP1*, p. 46).

La schermaglia verbale fra i due è resa con molta naturalezza; da una parte l'imprenditore edile ansioso di recuperare il denaro anticipato per i lavori e di incassare il suo utile, dall'altra Samuel Foote, che si mostra molto meravigliato nel vedersi presentare una fattura piuttosto lunga e consistente ad inizio di stagione, dopo che un lungo periodo di inattività aveva reso ancora più precaria la sua già traballante situazione finanziaria:

Foote — Very well; but why do you bring it to me?
Scaffold — To you! to be paid, to be sure.
Foote — I pay you!
Scaffold — Without doubt (*OP1*, p. 46).

Il dialogo serrato anticipa quello che sarà un altro elemento costante dei *preludes* che seguiranno, l'appello adulatorio alla generosità del pubblico che si è certi non mancherà di apprezzare quanto è stato fatto per accoglierlo degnamente:

Foote — No, there you are mistaken, my good Master Scaffold, you are much better off; it is these ladies and gentlemen who are to be your paymasters.
Scaffold — What the gentlefolks above and below?
Foote — Aye, the whole public; for if they don't, I am sure it is out of my pover. [...] I consider myself as a trustee for the public, and what their generosity bestows upon me, I will most justly assign over to you (*OP1*, p. 46).

L'ottimismo e la sicurezza del manager non sono condivisi da Scaffold che, non riuscendo a riportare alla ragione Foote, introduce con la domanda successiva il discorso sulle intenzioni programmatiche della direzione:

Scaffold — Aye, why then, since that is the case, let us hear a little of how and about it: Well now, and what scheme, what plan have you got, to give a jog to the generous?
Foote — Why, I have some things they have lik'd, and others that I hope they will like.
Scaffold — Ah! pox! that will ne'r do; could you not give 'em a christening, or funeral? or hey! or, aye, that is the best of 'em all; zooks, let 'em have a *crownation*,
Foote — No,
Scaffold — No, why not? why then we shall have 'em crowd hither in shoals.
Foote — No, no, no, Scaffold:
No long processions crowd my narrow scenes,
Lamp-lighting peers, and mantua-making queens
(*OP1*, p. 47).

Scaffold non è più solo il creditore proccupato, ma lo spettatore che esprime le sue preferenze e ciò è confermato quando suggerisce di mettere in scena '*pantomine*' poiché aggiunge: « I *likes* to see that little patch-coated feller slap one, and kick t'other, and then pop he is out of the window » (*OP1*, p. 47). Rispondendo a Scaffold, Foote assume un tono di sufficienza quando rifiuta di rappresentare nel suo teatro arlecchinate e altri spettacoli del genere poiché avendo ora la possibilità di agire in tutta legalità ha intenzione di mettere in scena solo spettacoli di vera prosa e non altro. Questa asserzione falsamente categorica è annullata poche battute oltre quando Foote si dichiara sempre disposto a soddisfare le richieste che gli verranno dal pubblico:

Foote — Well, well, we'll feel a little the taste of the town; [...] for we, Mr Scaffold, may assume what airs of reforming we please, the stage is at best but an echo of the public voice; [...] or, as a modern bard more happily says,
« The drama's laws, the drama's patrons give;
For we that live to please, must please to live »
(*OP1*, p. 48).

L'imitazione del tono solenne del prologo di Johnson, le citazioni da esso e il riferimento a quanto era accaduto a Garrick che aveva dovuto rinunciare al suo programma

ambizioso[31], sottolineano l'intento ironico dell'autore nei confronti di quanti si ergevano a 'riformatori' del teatro.

Nel confortare e rassicurare l'avvilito Scaffold, che oramai vede in serio pericolo il recupero del denaro anticipato, Foote non manca di ricordare, a quanti avevano l'intenzione di criticare e stroncare la sua iniziativa, che così facendo avrebbero colpito non lui ma lo stesso sovrano per la cui munificenza gli era stata concessa la licenza governativa:

Foote — [...] come, hope for the best [...]
Stay and see the result of this evening:
Consult with care each countenance around,
Not one malignant aspect can be found,
To check the Royal Hand that raised me from the ground
(*OP1*, p. 48).

Con questa battuta e l'annuncio da parte del suggeritore che tutto è pronto per andare in scena, lo spettacolo ha inizio.

L'accoglienza del pubblico alla trovata di Foote fu entusiastica e questo pezzo occasionale, inteso solo per la serata di inaugurazione del Royal Theatre estivo, ebbe ben diciotto repliche. I 'gods' nelle serate successive chiedevano a granvoce *The Builder's Prologue*[32] anche quando non era

[31] Il successo delle arlecchinate che si rappresentavano al Covent Garden obbligò David Garrick a rivedere la sua politica manageriale. Un principio di cedimento lo si può riscontrare nel prologo recitato per l'apertura della stagione 1750-1751. A pochi mesi di distanza, in occasione del periodo natalizio il Drury Lane mise in scena la pantomima *Queen Mab* scritta e recitata da Henry Woodwards. Da quella data, come si può notare consultando le locandine, il Drury Lane non fu inferiore al Covent Garden nell'allestire arlecchinate, pantomime, balletti, opere musicali e altri spettacoli i cui elementi predominanti erano lo sfarzo e la spettacolarità. Per ulteriori notizie cfr. E. P. Stein, *David Garrick Dramatist*, New York, Benjamin Blom, 1971 (1938), pp. 109-110.

[32] Così il *prelude* di Foote era stato battezzato dagli habitué del loggione secondo quanto viene riportato nel diario di S. Neville (cfr. *The London Stage*, parte 4, vol. 2, p. 1257).

in programma e si quietavano sono allorché John Palmer e Thomas Weston, gli attori che impersonavano Snarl e Laconic, apparivano sul proscenio. Fu chiaro che la formula proposta da Foote, con l'intento di farsi pubblicità era molto efficace anche per stabilire con il pubblico un rapporto più solidale mostrandogli quali fossero i retroscena, le concorrenze, le gelosie e gli intrighi che molto spesso intralciavano ingiustamente brillanti carriere nell'ambiente teatrale.

A distanza di due anni e precisamente il 7 ottobre 1769, George Colman padre riprese l'idea di Foote e fece precedere la sua commedia *Man and Wife; or, the Shakespeare Jubilee* da uno sketch che definì *Prelude*. La commedia era stata scritta da Colman in meno di quindici giorni quando aveva capito che David Garrick intendeva proporre al pubblico londinese del Drury Lane lo spettacolo che aveva allestito per il Festival tenutosi a Stratford-on-Avon nell'ambito delle manifestazioni indette dalla municipalità per onorare il più famoso figlio di quella cittadina[33]. In *Man and Wife* si narrano le disavventure di quanti da Londra e da tutta l'Inghilterra si erano precipitati a Stratford per non perdersi il grande evento dell'anno. Disavventure dovute in massima parte ai difetti organizzativi ma anche all'inospitalità degli abitanti che vedevano le loro strade, le loro locande invase da tanti forestieri non graditi. Per attenuare il tono polemico della commedia e per non essere accusato di voler infierire su un rivale sfortunato — poiché il Festival si era risolto per Garrick in un disastro economico — Colman sente il bisogno di giustificare la scelta dell'argomento. Infatti il *prelude* si presenta non autonomo rispetto al dramma principale e per la sua brevità si distingue da quello di Foote e da quelli che saranno scritti in seguito dallo stesso Colman.

[33] Sul programma del 30 settembre, come *afterpiece*, si annunciava la recita con accompagnamento musicale composto da Thomas Augustine Arne di *The Ode upon Dedicating a Building and Erecting a Statue to Shakespeare at Stratford*. Era la stessa ode recitata da Garrick in quella cittadina agli inizi di settembre.

Il sipario si apre sul palcoscenico del Covent Garden, il cui manager è appunto Colman; i personaggi sono Jenkins un gentiluomo amante del teatro e grande amico del manager,Townly un borghese anche lui assiduo del Covent Garden, e Dapperwit l'impresario/drammaturgo. Jenkins, che è appena tornato dalla campagna essendo finita la stagione della caccia, chiede a Townly come mai c'è tanta eccitazione nell'aria in una serata che nel calendario teatrale dovrebbe essere di normale routine: ma Townly informatissimo gli dice che quella sera è in programma una nuova commedia del loro comune amico Dapperwit. In quel momento entra in scena Dapperwit il cui comportamento è alquanto dimesso come si apprende dalla battuta di saluto di Jenkins:

Jenkins — Ha, George! How do you do? — Well — but you need not look so melancholy. What! in mourning? Another annuity, I suppose: Ha, George? (*P*, p. 228).

L'identificazione Colman/Dapperwit è subito esplicitata dal riferimento alla bassa statura di Colman (little Dapperwit) e dall'accenno alla quota annuale che egli come comproprietario del Covent Garden era tenuto a versare anche quando era alle prese con difficoltà economiche. Ma la tristezza di Dapperwit è dovuta alla morte di un caro e stimato amico, l'attore e socio William Powell [34], la cui perdita sarà risentita da tutto il pubblico di Londra; allora Jenkins mostrandosi non del tutto all'oscuro di quanto stava accadendo nel mondo teatrale londinese, ricorda a Dapperwit che neanche per il Covent Garden si prospettano giorni allegri:

[34] William Powell, attore e proprietario del Covent Garden insieme a G. Colman, T. Harris e J. Rutherford, si era sempre mostrato solidale con Colman e aveva sempre sostenuto le sue scelte manageriali contro il parere degli altri due soci (cfr. R. B. Peake, *Memoirs of the Colman Family*, New York, Benjamin Blom, 1972 (1841), vol. 1, p. 211).

Jenkins — Well, but, George, now you have put on mourning for your friend, I am afraid you will be obliged to continue to wear it for Covent Garden theatre (*P*, p. 228).

Senza far nessun chiaro riferimento al proposito di Garrick di produrre al Drury Lane gli spettacoli preparati per il Festival di Stratford, George Colman padre informa il suo pubblico delle manovre della concorrenza per danneggiare la stagione teatrale del Covent Garden; Dapperwit nella sua risposta fa intendere che ha molto fiducia negli spettatori e di non essere stato colto di sorpresa poiché è pur sempre un manager « attentive and industrious »: alla domanda di Townly se con il suo nuovo dramma egli vuole infliggere « a stroke to the Jubilee », Colman/Dapperwit minimizza tutta l'operazione e dichiara che non è per invidia o per timore che ha scritto *Man and Wife*, ma solo perché spinto dal desiderio di offrire al suo pubblico affezionato qualcosa di divertente e nuovo:

Dapperwit — An innocent laugh, Sir; raised out of an adventure, which, I have taken the liberty to suppose, happened during that period. As to the Jubilee itself, or the design and conduct of it, I cannot consider them as objects of satire (*P*, pp. 228-229).

E quando Townly gli fa osservare che sia l'ideazione che l'organizzazione del Festival « have been roundly attacked », Dapperwit/Colman prende le distanze da tutti coloro che non avevano risparmiato le critiche più feroci a Garrick anche se non manca di mettere in evidenza, in modo indiretto, le assurdità e i difetti di tutta l'impresa del rivale:

Dapperwit — [...] after all, gentlemen, if a building be erected for a particular purpose, is not it natural to pull it down again, when that purpose is answered? A great number of people cannot be assembled without creating a crowd — a rainy day will prevent the exhibition of a pageant — and heavy showers destroy the effect of a firework (*P*, p. 229).

Il tono condiscendente della battuta sicuramente non dovette ingannare gli spettatori ben informati di quanto era successo a Stratford ai primi di settembre. In occasione dell'inaugurazione del nuovo Palazzo del Municipio, alcuni notabili di Stratford avevano invitato David Garrick a contribuire con una recita gratuita alla raccolta di una somma che doveva servire a fare scolpire una statua del grande drammaturgo da collocare nel salone centrale del municipio. L'attore si era entusiasmato tanto alla proposta e si era precipitato ad inviare a Stratford una statua di Shakespeare, la stessa che fa ora bella mostra di sé sul lato nord dell'ingresso del palazzo municipale. Inoltre aveva chiesto il permesso agli organizzatori di partecipare alle celebrazioni con spettacoli che avevano l'intento di onorare l'opera del grande maestro. Il permesso era stato concesso dai notabili senza che l'intera cittadinanza ne sapesse nulla. Le cause dell'insuccesso del Festival vanno quindi ricercate nell'ostilità palese degli abitanti di Stratford che dimostrarono scarso senso di ospitalità durante i giorni delle manifestazioni e che si affrettarono a far demolire l'edificio fatto costruire da Garrick per avere uno spazio adatto dove immagazzinare i costumi e allestire gli spettacoli in programma; nelle strutture inadeguate ad accogliere il gran numero di visitatori che da Londra e da altre parti d'Inghilterra si erano riversati nella cittadina culla del grande genio drammatico inglese; e da un clima inclemente che aveva ostacolato i festeggiamenti all'aperto, una processione dei più noti personaggi shakespeariani e i fuochi di artificio che avrebbero dovuto suggellare la chiusura della celebrazione [35].

Il tono delle battute di Dapperwit diventa più graffiante quando Townly accenna all'ode che Garrick aveva scritto per l'occasione e che aveva declamato a Stratford:

Dapperwit — As to the ode — it had one capital fault, I must confess. I understood every word of it. Now, an ode, they say — an ode — to be very good, should be wholly unintelligible.

Jenkins — Well — but you intend to give it us here, I suppose?

Dapperwit — No [...] it was so happily calculated for the time and place, for which it was originally intended, and the speaker so truly felt a noble enthusiasm on the occasion, that you have lost a very exquisite pleasure (never to be retrived) by not hearing it at Stratford-upon-Avon (*P*, pp. 229-230).

[35] Per ulteriori informazioni sulle celebrazioni shakespeariane a Stratford dal 6 al 9 settembre 1769, cfr. E. P. Stein, *op. cit.*, pp. 126-132.

Chiaramente si ironizza su Garrick che non si accontenta di essere attore e manager, ma si improvvisa anche poeta e lo si avverte che non è consigliabile sfruttare troppo a lungo l'effetto curiosità che aveva fatto accorrere al Drury Lane tanti spettatori quando sul programma del 30 settembre era apparsa la notizia che l'attore/manager avrebbe gratificato il suo pubblico con la recita dell'ode scritta per le celebrazioni a Stratford. Il *Prelude* termina con l'invito ad assistere alla rappresentazione per saperne di più perché « the curtain is just going to draw up » (*P*, p. 230).

L'aver seguito l'esempio di Foote si dimostrò subito un'idea felice perché Colman riuscì a trasformare una stagione che si preannunciava deficitaria in una abbastanza remunerativa [36]. Inoltre, poiché Garrick non rimase passivo ma a distanza di pochi giorni con molto spirito rispose con la farsa *The Jubilee*, la stagione 1769-1770 si svolse tutta all'insegna della rivalità fra i due teatri i cui palcoscenici si trasformarono in campi dove le battaglie si combattevano senza esclusioni di colpi [37] davanti ad un pubblico interessatissimo poiché poteva essere protagonista nel determinare la vittoria dell'una o dell'altra parte.

[36] Con sole 12 rappresentazioni il Covent Garden incassò 2.872 sterline, una media di 239 sterline a sera (cfr. *The London Stage*, parte 4, vol. 3, p. 1419 e sgg.).

[37] La stagione era iniziata il 16 settembre per il Drury Lane e il 18 per il Covent Garden. Il 30 settembre nel programma del Drury Lane è annunciata la recita dell'*Ode*; il 7 ottobre al Covent Garden si ha la prima di *Man and Wife* preceduta dal *Prelude* (12 repliche); il 14 ottobre il Drury Lane risponde con *The Jubilee* (90 repliche); agli inizi di gennaio il Covent Garden mette in scena la pantomima *Harlequin's Jubilee* di Henry Woodward (30 repliche).

Il teatro che recita se stesso fu una formula che, anche quando divenne consuetudinaria, non mancò di attirare e interessare gli amanti dello spettacolo che sera dopo sera affollavano i palchi, la platea e il loggione dei tre teatri londinesi dalle 6 pomeridiane alle 10 di sera [38]. E se crisi c'era, era solo da imputarsi allo snobismo da parte di autori qualificati nei riguardi dell'ambiente teatrale e degli spettatori, ma di crisi di pubblico non si può certo parlare se gli anni Novanta videro la demolizione e la ricostruzione notevolmente ampliata dei due teatri.

Come si è già accennato l'inizio della stagione teatrale (in settembre per il Drury Lane e il Covent Garden, e in maggio per lo Haymarket) era uno degli avvenimenti che inducevano i manager a scrivere o a far scrivere un *prelude* occasionale. L'apertura della stagione a volte coincideva con l'inaugurazione del teatro che aveva subìto una ristrutturazione parziale o totale, oppure con cambiamenti alla direzione del teatro, o con il debutto di un attore o di una attrice. Non mancano però esempi di *preludes* scritti con il solo intento di riprendere il dialogo teatranti/pubblico interrotto dal più o meno lungo periodo di inattività. Lo scopo era di dare agli spettatori il punto di vista dei manager su quelle questioni che si riferivano al loro ambiente e che erano state riportate dai giornali in modo non sempre veritiero.

Anche se il *prelude* come genere presenta nel suo complesso una certa omogeneità — quasi tutti ricalcano *An*

[38] Una serata teatrale all'epoca includeva vari tipi di spettacolo. Riportiamo una locandina del Drury Lane come esemplificazione: « This Day, 13th Jan., 1776 will be revived a Comedy called / EPICOENE; or, *The Silent Woman* / (from Ben Jonson) / [...] with a new Occasional Prologue by Mr. Palmer / [...] to which will be added, / A Dramatick Entertainment in two parts, of Singing, Dancing, / and Dialogue, in Honour of *Shakespeare*, called / THE JUBILEE / with an Overture, in which will be introduced A PAGEANT / [...] The doors will be opened at Five, to begin exactly at Six. » Come si può notare, ancora a distanza di anni si proponevano al pubblico di Londra la farsa di Garrick e la processione dei personaggi shakespeariani.

Occasional Prelude di *S. Foote* — alcuni di essi hanno caratteristiche proprie a seconda dell'occasione che ne aveva determinato la scrittura. Ci sembra pertanto opportuno discutere i vari tipi di *preludes* scritti fra il 1769 e il 1795.

1. *Inaugurazione di un nuovo teatro*

La ricostruzione parziale o totale di un teatro aveva sempre costituito un avvenimento da sottolineare con la recita di un prologo scritto per l'occasione. Rifacendosi a questa consuetudine Samuel Foote aveva sperimentato la nuova formula del *prelude*. Seguendo le orme di Foote e di George Colman padre, David Garrick presentò il 23 settembre 1775 al Drury Lane *The Theatrical Candidates* [39].

L'inizio della stagione coincideva con l'inaugurazione del teatro ristrutturato ad opera dei fratelli Adams, architetti molto noti nella Londra settecentesca. La sala appariva molto ampliata e più luminosa perché erano stati demoliti i due pilastri che delimitavano il palcoscenico, perché il soffitto, per effetto delle decorazioni, aveva assunto una forma a cupola e perché i pannelli di vetro e di specchio, installati nei palchi e nella sala, rifrangevano la luce emanata dai molti candelabri sistemati un po' dappertutto, in sostituzione dell'unico grande lampadario centrale [40]. I lavori di ammodernamento — che si erano svolti durante il periodo di chiusura estiva — avevano molto incuriosito i londinesi e già fiorivano le polemiche circa l'opportunità o meno della ristrutturazione. Benché non fosse una novità da parte di Garrick rinnovare periodicamente il suo teatro [41],

[39] Pubblicato nel 1775 insieme a *May-Day; or, The Little Gipsy*, è in un certo senso l'addio del drammaturgo/attore/manager al teatro. Sul frontespizio si legge: « 'The Theatrical Candidates'. A Musical Prelude upon the Opening and Alterations of the Theatre » (in *The Dramatick Works of David Garrick*, London, 1775, vol. 1, pp. 33-40).

[40] Per ulteriori notizie, cfr. *The London Stage*, parte 4, vol. 3, p. 1915.

[41] Altri lavori di restauro e ampliamento si erano avuti nel 1761, nel 1762 e nel 1767.

questa ristrutturazione fece epoca principalmente per la notorietà degli architetti. David Garrick, attento osservatore degli umori della città inaugurò il Drury Lane con un *prelude* in cui, prendendo in giro bonariamente l'aspettativa curiosa degli spettatori e dei critici, ripropone quelle che erano sempre state le sue idee sul dramma contemporaneo.

The Theatrical Candidates ha come scena il palcoscenico del Drury Lane, conformandosi così alle caratteristiche affermate del genere, ma si discosta da esse nel linguaggio e nella caratterizzazione dei personaggi. A livello di linguaggio la declamazione di versi frammisti a canzoni sostituisce il dialogo informale: e a livello dei personaggi il manager, gli attori, gli spettatori, i falegnami sono sostituiti da Mercurio, Melpomene, Talia e Arlecchino.

Mercurio è il primo ad apparire in scena; la notizia che il Drury Lane aveva subìto delle trasformazioni era giunta sull'Olimpo destando curiosità anche fra gli dei i quali lo avevano inviato per avere un resoconto fedele di come venivano accolte le innovazioni: cosa ne diceva la critica? vi erano cambiamenti sostanziali o si trattava solo di una rinfrescata alle pareti e alla tapezzeria? Mercurio si guarda intorno per vedere se veramente ci sono delle novità o non è il solito espediente dei manager per farsi pubblicità:

Mercury — Old Lady Drury, like some other ladies,
To Charm by false appearances, whose trade,
By help of paint, new boddice, and new gown,
Hopes a new face to pass upon the town:
By such like art, stale toasts and Maccaronies,
Have made out many a Venus and Adonis (*TC*, p. 33).

Ma nulla apprendiamo da Mercurio circa le novità che la sala presentava poiché subito siamo informati che il suo compito più pressante è di sorvegliare due dame, Melpomene e Talia, che dall'Olimpo sono scese sul palcoscenico del Drury Lane per contendersi il favore del pubblico.

Come candidate ad una elezione Tragedia e Commedia si rivolgono al pubblico esaltando entrambe le proprie virtù

e denigrando la rivale. Poi, stanche di enumerare i difetti l'una dell'altra la 'murd'ring lady' e la 'laughing muse' sollecitano il verdetto del pubblico, sicure di essere le sole candidate all'elezione. La comparsa di Arlecchino come concorrente temibile le fa coalizzare e iniziano a dileggiare l'intruso che per nulla avvilito, conoscendo quali sono le preferenze del pubblico, sa di poter contare sulla fedeltà dei suoi amici del loggione:

Harlequin — Each friend I have above, whose voice so loud is:
Will never give me up for two such dowdies;
She's grown so grave, and *she* so cross and bloody,
Without my help, your brains will all be muddy:
Deep thought, and politicks, so stir your gall,
When you come here, you should not think at all;
And I'm the best for that; be my protectors!
(*TC*, pp. 37-38).

La candidatura di Arlecchino viene sostenuta anche da Pulcinella che rivela le terribili conseguenze di un'eventuale sconfitta del suo amico: « Empty houses » perché « You and spouses, and pretty children dear, ne'er wou'd come, [...] (*TC*, p. 38). Nelle parole di Pulcinella si risente tutta l'amara esperienza di Garrick che aveva tentato di bandire dalle scene del Drury Lane la pantomima, ma che lo squallore di un teatro semivuoto aveva fatto recedere dagli originari propositi. Tale sofferta decisione aveva comunicato al suo pubblico in un prologo recitato di persona l'8 settembre 1750 nel quale la riprovazione nei confronti del gusto e dell'ignoranza del pubblico non era attenuata dal tono burlesco:

Sacred to Shakespeare was this spot designed
To pierce the Heart and Humanize the Mind.
But if an empty house, the actor's curse
Shews us our *Lears*, and *Hamlets*, lose their force;
Unwilling, we must change the nobler scene,
And in our turn, present you *Harlequin*;
Quit poets, and set carpenters to work
Shew gaudy scenes, or mount the vaulting *Turk*[42].

[42] *The Gentleman's Magazine*, 21 Sept. 1750, p. 422.

A distanza di anni anche se l'amarezza non è del tutto scomparsa egli può ricordare il compromesso — che aveva dovuto accettare per salvare le sorti finanziarie della sua impresa — attraverso le parole di Mercurio portavoce della sentenza di Apollo nei riguardi dei tre contendenti:

Mercury — You Tragedy, must weep, and love and rage,
And keep your turn, but not engross the Stage;
And you, gay madam, *gay* to give delight,
Must not, turn'd prude, encroach upon her right:
Each sep'arate charm: *You* grave, *you* light as feather,
Unless that Shakespear bring you both together;
. . . . . .
For you Monsieur!
Whenever farce or song,
Or sick or tir'd — then you, without a tongue,
Or with one if you please — in Drury Lane,
As Locum Tenens, may hold up their train (*TC*, p. 39).

Una volta stabilito il ruolo di Arlecchino, un ruolo subalterno nei confronti di Melpomene e Talia, si insiste sulla necessità che queste ultime si mantengano ben distinte poiché solo Shakespeare aveva saputo far coesistere in uno stesso dramma elementi comici e tragici con risultati positivi. Non era la prima volta che Garrick esprimeva tali concetti che, d'altra parte, erano in linea con la cultura neoclassica dell'epoca sostenitrice della purezza dei generi [43].

Quasi a mitigare la rigidità della sentenza di Apollo il *prelude* si chiude con il riconoscimento della supremazia della volontà dei « drama's patrons » sia da parte di Apollo che da parte dei tre contendenti:

'Tis you must decree
For your praise is the key,
To open the Temple of Fame (*TC*, p. 40).

Pur discostandosi nel linguaggio e nei personaggi dalla formula originaria, *The Theatrical Candidates* fu accolto favorevolmente dal pubblico forse perché conteneva implicitamente il riconoscimento della presenza a teatro di una ampia sezione di pubblico di ceto medio la cui volontà e il cui gusto si dovevano tener presenti se i manager volevano veder prosperare la propria impresa. Diversamente fu accolto il *prelude* commissionato da Thomas Harris a Richard Cumberland per l'inaugurazione del Covent Garden il 17 settembre 1792 e intitolato appunto *A New Occasional Prelude for the Opening of Covent Garden* [44].

[43] E. P. Stein, *op. cit.*, pp. 192-199.

Battendo sul tempo il manager rivale, Richard Brinsley Sheridan, il proprietario del Covent Garden aveva approfittato della chiusura estiva per ampliare considerevolmente la sala in modo da disporre di un maggior numero di posti. Anche in questo caso l'aspettativa dei londinesi era grande e non pochi erano stati i commenti e le polemiche apparsi sui giornali circa la tendenza a costruire teatri adatti all'allestimento di spettacoli da circo più che di prosa poiché era sotto gli occhi di tutti — anche se i lavori andavano a rilento per intralci economici e burocratici — quali dimensioni avrebbe avuto il nuovo Drury Lane [45]. Quando la sera del 17 settembre il Covent Garden aprì le sue porte, il pubblico si trovò di fronte una sala splendente di luci e di ori; il loggione era stato promosso al grado di 'noble gallery', e i prezzi erano stati raddoppiati in ogni ordine di posti. Nel tentativo di far accettare senza complicazioni queste novità chiaramente antipopolari, e di giustificare l'aumento dei prezzi, Cumberland apre il suo *prelude* con una canzone in cui la prosperità britannica è presentata come la causa diretta dell'ampliamento e dell'ammodernamento del teatro. Per onorare il ricco e 'nobile' pubblico il manager non aveva badato a spese, ma ora si vedeva costretto a chiedere l'aiuto e la comprensione degli spettatori. Come voleva la convenzione la scena è pur sempre il palcoscenico del teatro; i personaggi sono

[44] D. F. Smith, *op. cit.*, p. 197.

[45] Il vecchio Drury Lane costruito nel 1674 su disegno di Christopher Wren era stato demolito nel luglio 1791. Sheridan aveva acquistato il terreno intorno al vecchio edificio e aveva affidato i lavori di ricostruzione all'architetto Henry Holland.

il manager e un interlecutore estraneo all'ambiente teatrale opportunamente denominato Stranger. Il dialogo fra i due si svolge in un tono pedante e sentenzioso che non invitava certo ad accogliere di buon grado le giustificazioni del manager. Stranger loda le innovazioni, approva l'installazione di una lastra di acciaio sotto il palcoscenico come misura antincendio esaltando la previdenza del manager preoccupato dell'incolumità dei frequentatori del suo teatro. Nessuna battuta umoristica o schermaglie verbali animano il dialogo che si conclude con i consigli dello Stranger circa il programma da svolgere nella stagione (drammi inediti, ma solo se meritevoli, in caso contrario drammi di Jonson, di Farquhar, di Congreve e di Cibber) e un elogio all'intelligenza e munificenza del pubblico che sicuramente avrebbero confortato gli sforzi del manager.

Nonostante il tono smaccatamente adulatorio il *prelude* di Cumberland non assolse il suo compito tradizionale. Dopo le prime battute il tumulto fu tale che si dovette interrompere la rappresentazione. Lo stesso avvenne la sera seguente e l'atmosfera si calmò solo quando il capocomico annunciò che il manager, sempre sensibile al volere del pubblico, prometteva di ripristinare il loggione nel più breve tempo possibile[46]. Non miglior sorte ebbe l'altro *prelude* che Thomas Harris commissionò a Thomas Holcroft[47] in occasione della stagione 1794-1795.

Nell'aprile del 1794 il Drury Lane i cui lavori erano stati finalmente ultimati aveva ripreso gli spettacoli di prosa[48].

[46] Il loggione fu ripristinato il 1° ottobre, ma l'aumento dei prezzi non fu revocato (cfr. *The London Stage*, parte 5 ,vol. 3, p. 1487).

[47] Thomas Holcroft (1745-1809) fu attore e suggeritore a Dublino nel 1770; nel 1778 lo si ritrova al Drury Lane a 25 scellini la settimana. Dopo un periodo passato in Francia da corrispondente del *Morning Herald*, debutta al Covent Garden come drammaturgo con *The Road to Ruin*. Simpatizzante della Rivoluzione francese diventa membro della Society for Constitutional Information. Il 6 ottobre 1794 viene accusato e processato per alto tradimento ma in seguito viene prosciolto da ogni accusa.

[48] La lunga attesa per la costruzione del Drury Lane era stata messa in ridicolo da *The Morning Herald* nell'agosto 1792. Quando

L'inaugurazione era stata fatta in sordina, nessun *prelude* aveva sottolineato l'avvenimento, ma Harris volendo ricordare le innovazioni che aveva apportato nel suo teatro con i lavori di due anni prima, e che non erano state adeguatamente pubblicizzate, decise di approfittare dell'occasione. *The Rival Queens; or, Drury Lane and Covent Garden*[49] di Thomas Holcroft ha proprio il compito di far risaltare come il Covent Garden non fosse da meno del Drury Lane anche se non era stato ricostruito completamente.

Il *prelude* si apre con una scena che non è il palcoscenico del Covent Garden ma una stanza della casa di Mr e Mrs Town, due tipici rappresentanti dell'aristocrazia di denaro del periodo. La seconda scena si colloca nella strada nelle adiacenze del teatro e solo la terza scena si svolge sul palcoscenico spoglio o in via di allestimento, qui la messa in scena è sfarzosa per gli addobbi e i costumi. Personaggi protagonisti sono naturalmente l'imperatrice Drury Lane e la regina Covent Garden; altri personaggi oltre i signori Town sono O'Flannagan, un irlandese fanfarone e ignorante, Timhalfprice, il bellimbusto spiantato, e i sostenitori dell'uno e dell'altro teatro. I dialoghi, il più delle volte svolti in tono piatto e altosonante, sono interrotti da canti, balletti e solenni cortei.

Il sipario si apre su una scena che vede Mr e Mrs Town impegnati in una conversazione sul teatro, essi non si risparmiano critiche, l'uno accusa l'altra di poca sensibilità nei confronti del teatro di prosa: e dalle loro battute emerge il ritratto dello spettatore standard della fine del secolo, il suo comportamento, il suo gusto. Le accuse che i due si muovono sono le stesse che si possono ritrovare negli scritti dei censori dell'epoca, critici e drammaturghi. I personaggi e la situazione di questa prima scena ricordano

finalmente il 12 marzo 1794 il teatro aveva riaperto le sue porte, ma la sua attività artistica si era limitata ad oratori e balletti. Solo il 21 aprile era stato messo in scena uno spettacolo di prosa e precisamente il *Macbeth*.

[49] T. Holcroft, *The Rival Queens; or, Drury Lane and Covent Garden*, in Larpent Collection, Ms n. 1039 (indicato con la sigla *RQ*).

molto da vicino Mr e Mrs Dangle di *The Critic*, la commedia di Sheridan prodotta nel 1779.

Mr Town sta per uscire, deve andare a teatro perché senza di lui gli attori, i manager sono perduti. Il suo atteggiamento è presuntuoso e sussiegoso come la moglie non manca di far risaltare:

Mrs Town — Indeed you are a very foolish Person, Mr Town. [...] You pretend to dictate and guide the public taste, Mr Town; and you are as ignorant of the rules of good writing as your own Crabtree Cudgel, [...] You suffer the vilest trash to take possession of the stage Mr Town at which you laugh, cry, hiss or applaud just as you are in humour. [...] But if Otway, Congreve, or even Shakespeare himself grace the scene it's ten to one but you are to be found at some gambling Club, some City feast or perhaps on a party to a puppet show, Mr Town (*RQ*, p. 4).

Nella risposta di Mr Town la critica concerne il comportamento delle dame dell'epoca che andavano a teatro per far bella mostra di sé, per nulla interessate alla rappresentazione che disturbavano con il loro continuo chiacchierio. Il dialogo è interrotto dall'arrivo di O'Flannaghan [50]. L'Irlandese da poco giunto a Londra conosce Mr Town solo di fama; ma data la situazione si è introdotto in casa sua per metterlo al corrente di quanto sta accadendo al Covent Garden; la sua presenza è richiesta con la massima urgenza perché ci sarà uno scontro fra Drury Lane e Covent Garden perché: « Where there are two queens, one of them must be an Empress you know! » (*RQ*, p. 7).

Con l'uscita dei tre dalla scena, il palcoscenico è invaso da una gran folla di personaggi (operai, inservienti in livrea e estimatori dei due teatri); tutti sono armati di bastoni e di randelli e si fronteggiano minacciosamente. Dalle battute dei componenti le due fazioni si apprende che il Drury Lane è più alto del Covent Garden di quaranta piedi (tale aumento in altezza era stato alla base di molte polemiche e proteste da parte dei *gods* che avevano difficoltà nel seguire le parole degli attori e avevano una visuale limitata della scena); che la sala dello stesso teatro era illuminata da grandi candelabri sostenuti da pilastri, le porte erano di mogano (l'introduzione dei pilastri non era stata di gradimento del pubblico perché ostruivano la vista) come ricorda un inserviente del Covent Garden: » [...] as for your Chandeliers and your Pillars, if you would taken them away, the folks woud see so much the better » (*RQ*, p. 10).

[50] Il personaggio dell'Irlandese esuberante e intrigante che frequenta assiduamente il teatro e si dà arie di ben informato era uno stereotipo delle farse e delle commedie dell'epoca. A tal proposito si confronti *A Manager in Distress* di G. Colman padre (London, Lowndes, 1820, successivamente indicato con la sigla *MD*).

Il dialogo per la massima parte si svolge fra un rappresentante del Drury Lane e uno del Covent Garden con rari interventi di un 'paciere'. L'argomento è la perizia nell'allestire scene spettacolari dall'una e dall'altra parte. Sono così svelati molti dei trucchi scenici per ottenere un determinato effetto. « The Burning Mountain » allestita dal Drury Lane viene dileggiata dall'uomo del Covent Garden poiché è solo « a burning moutain made of the smoke of the flame of a two penny link » e il terremoto di cui si vanta il sostenitore del Covent Garden suscita il commento satirico dell'altro: « So you call a Calf's hide belaboured by a rope's end, an Earthquake? » Mentre l'effetto tempesta è ottenuto: « When you scrape the sharp edges of two or three bits of deal against a yard and a half of silk, and pretend it is the roaring of the wind » (*RQ*, p. 11).

Il battibecco viene interrotto bruscamento perché un messaggero annuncia l'arrivo di Drury Lane; tutti corrono ad assistere all'incontro delle due rivali. Dai due lati del palcoscenico entrano le due regine con i relativi cortei. Regina Covent Garden si dice onorata della visita di regina Drury Lane la quale però senza complimenti va subito al punto:

Queen D. L. — [...] I have been told, that you forgetful of your proper rank and station, you vie with me in taste and decoration! Your daring Pride wou'd rob me of my fame (*RQ*, p. 13).

Covent Garden cerca di giustificarsi: non è per orgoglio o per mancanza di rispetto verso Drury Lane, di cui riconosce la superiorità, che si è abbellita ma solo per onorare i suoi amici che meritano affetto e attenzione. Sdegnata Drury Lane enumera tutte le novità che ha apportato al suo teatro; solo i commenti di O'Flannaghan si interpongono alla lunga tirata di Drury Lane che sarà interrotta bruscamente dall'arrivo di Timhalfprice, il bellimbusto che soleva entrare in sala alla fine del terzo atto pagando solo metà biglietto e il cui maggior divertimento era di disturbare coloro che seguivano la rappresentazione. Le due regine dimentiche della ragione che le aveva divise si alleano contro il loro comune nemico e stigmatizzano la condotta di colui che era stato una vera piaga per gli attori, gli impresari e gli amanti del teatro fino agli anni Ottanta [51] Ma quando Timhalfprice esce di scena Drury Lane riprende a decantare le sue bellezze architettoniche, la sua grandiosità. Non mancano naturalmente i riferimenti alle misure antincendio di cui entrambi i teatri erano forniti:

Queen D. L. — Have you an Iron Curtain?
Queen C. G. — No — Yet no less well secured than you. Every timber in the house is cased in iron. We are plated above, below and all round: we have waters in the Firmament and waters in the great deep
(*RQ*, p. 20).

Infatti al Drury Lane si era installato un sipario di ferro che una volta chiuso isolava la sala dal palcoscenico dove era più facile che si sviluppasse un incendio; mentre al Covent Garden si era pensato di ricoprire tutte le travi e i pilastri con lamiere e di provvedere il teatro di serbatoi d'acqua sul soffitto e sotto il palcoscenico sia per rendere più reali le scene di alcuni spettacoli e sia per potere disporre

[51] Vari erano stati i tentativi degli impresari per eliminare questa consuetudine ritenuta da tutti una delle cause maggiori di disturbo a teatro. Il tentativo più noto è quello che portò agli Halfprice Riots nel 1763 (cfr. H. W. Pedicord, *op. cit.*, pp. 52-55).

di una riserva d'acqua da cui attingere per spegnere senza perdita di tempo un eventuale incedio. Queste precauzioni però non impedirono la totale distruzione del Covent Garden nel 1808 e del Drury Lane nel 1809 proprio a causa del fuoco.

L'ingresso in scena di Mr Town e Mrs Town interrompe la lite. Le due rivali si rivolgono ai loro fedeli amici perché facciano da arbitri nella contesa:

Queen D. L. — Judge you, who are my Patrons: you, to gain whose favour, I have thought no attention too great, no place too vast, no effort too mightly: Ought I do endure a rival in your loves?
Queen C. G. — My sister's powers are indisputable I would be the first to see and know them: but while I own; shall I not emulate? She deserves your love, but may I not deserve it too? Without it, I must sink, pine and expire. Does she wish my destruction? No, she is too generous: too noble minded! (*RQ*, p. 21).

A questo riconoscimento della sua superiorità Drury Lane confessa di ammirare gli sforzi della concorrente e di non aver nessuna intenzione di litigare; nessuno è colpevole poiché entrambe hanno solo il desiderio di accogliere in modo degno coloro che le onorano con la loro presenza. Il tutto finisce in canti e danze.

Nonostante la messa in scena sfarzosa, la presenza di personaggi tipici frequentatori del teatro e l'argomento di attualità (la competizione fra T. Harris e R. B. Sheridan), questo *prelude* fu recitato solo la sera dell'inaugurazione e mai più replicato. Anche in questo caso la petulanza dei dialoghi, il ricorso a scene di massa (processioni e dispute fra i sostenitori dell'uno e dell'altro teatro), canzoni, cori, balletti e stereotipi obsoleti (lo spiantato e arrogante bellimbusto) aveva completamente trasformato l'essenza stessa del *prelude* che si era distinto per la vivacità dei dialoghi e la stilizzazione delle scene.

La freddezza con cui fu accolto *The Rival Queens* fu determinata molto probabilmente non solo dai cambiamenti formali ma soprattutto dal fatto che il pubblico,

non essendo propenso a condividere le scelte degli impresari, non intendeva accettare passivamente delle innovazioni che fatte in suo nome erano dettate solo dal desiderio di maggior guadagno da parte dei manager.

2. *Mutamenti alla direzione del teatro*

Fra il 1749 al 1799 vi furono tre importanti cambiamenti nella direzione dei teatri di Londra. Il principale e il più traumatizzante avvenne nel luglio 1776 quando David Garrick si ritirò dall'attività di manager/attore per motivi di salute vendendo ad altri la sua parte di proprietà e la direzione del Drury Lane. Il secondo passaggio si ebbe quando Samuel Foote cedette, per la somma di 1.600 sterline l'anno, a George Colman padre il permesso reale e il teatro Haymarket nel 1777 qualche mese prima della sua morte. Il terzo cambio della guardia sempre allo Haymarket si verificò alla morte di George Colman padre nell'agosto 1794.

Due di questi eventi furono celebrati con *preludes* che ricalcano molto da vicino il primo atto unico occasionale di Foote come ambientazione, personaggi e linguaggio anche se presentano un'elaborazione più evoluta; solo un prologo occasionale sottolineò il cambiamento manageriale del maggio 1777. Il genere è prevalentemente farsesco con poche punte satiriche riscontrabili solo in uno di essi. L'argomento è naturalmente il rinnovamento della direzione del teatro, il programma della nuova amministrazione, l'assicurazione da parte del nuovo manager di fare il possibile per soddisfare le richieste degli spettatori di cui si chiedeva l'appoggio benevolo e costante.

I due *preludes* - *New Brooms*! (1776) di G. Colman padre e *New Hay at the Old Market* (1795) di G. Colman figlio sono fin dai titoli rivelatori dell'argomento che tratteranno. L'aggettivo 'new', messo in primo piano in entrambi i casi, evidenzia il cambiamento rispetto a qualcosa esistente prima e quindi 'vecchio'. Ma mentre nel caso di *New Hay at the Old Market* la novità è vista in senso

positivo — fieno nuovo, fresco — nel caso di *New Brooms*! il punto esclamativo sottolinea le perplessità che la nuova direzione destava.

Infatti quando nell'estate del 1776 David Garrick, stanco e malato, si era ritirato definitivamente da ogni attività teatrale, l'attesa della città per quello che sarebbe avvenuto del Drury Lane era grande. Nessuno dei nuovi proprietari — Thomas Linley, R. B. Sheridan, J. Ford né il vecchio socio di Garrick, W. Lacy era esperto nel campo. La gente si chiedeva con apprensione quale sorte attendesse il più antico teatro di prosa di Londra. La risposta gli spettatori l'ebbero nella serata inaugurale della stagione 1776-1777 dall'atto unico occasionale di George Colman padre che nella qualità di amico del manager uscente e di coloro che lo avevano sostituito, dopo aver dato voce a tutti gli interrogativi e alle varie illazioni, rassicura i più pessimisti che non ci sarebbero stati cambiamenti traumatizzanti [52].

New Brooms! è composto di due scene; la prima si svolge nel ridotto del teatro: la seconda in casa di Crotchet un musicista che avrebbe lavorato per il Drury Lane. Nella prima scena i personaggi sono dei rappresentanti del pubblico: nuclei familiari cittadini e provinciali — padre, madre, figlio o figlia —; un marinaio con la sua compagna del momento; Phelim, un irlandese il cui sogno è di recitare in un teatro di Londra; Catcall, un frequentatore assiduo della platea che come rivela il nome era molto critico nei confronti di autori e attori [53]. Personaggi della seconda scena sono, oltre a Catcall e a Phelim, Crotchet, il compositore; Miss Quaver un'aspirante cantante; Sir Dulcimer Dunder, un sordo che ha la pretesa di essere un intenditore di mu-

---

[52] G. Colman (E), *New Brooms!*, in *op. cit.*, vol. IV, p. 319 e sgg. (indicato con la sigla *NB*); nell'« Advertisement » si legge: « The following little Piece was written at the request of Mr Sheridan, who thought that whatever was said of the late manager, or his successors, would come with a better grace from a third person than form the parties concerned ».

[53] Il 'fischietto' era lo strumento che ogni contestatore di professione non mancava di portarsi a teatro.

sica; Mezetin, un francese maestro di ballo; e Springhtly uno stimato drammaturgo [54].

Ad apertura di sipario la scena è affollata: vi sono gli inservienti che sorvegliano l'ingresso degli spettatori, le venditrici di arance e dei programmi, e il pubblico. Entrano Mr e Mrs Dripping con la loro giovane figlia: sono venuti a piedi dalla periferia e ora si affrettano per conquistare un posto decente in galleria; poi è il turno di Mr e Mrs Furrow accompagnati dal figlio Frank: vengono dalla provincia e sono molto impressionati dalla grandiosità del teatro. Sono eccitatissimi, specialmente la signora che chiede al marito se fra gli attori ci sarà anche il bel giovane che recitava la parte di Romeo quando a luglio erano andati a teatro al loro paese. Alla domanda della moglie Mr Furrow risponde:

Mr Furrow — Thou may'st see him, and some of the rest on 'em, mayhap — but in another-guess fashion than they were i' th' country. — Romeo — Romeo may sweep the stage, perhaps — and Alexander shift the scene [...] why the *R* is the month, wife; and that makes a wonderful difference in the player-folks' consequence [...] (*NB*, p. 325)

accennando così alla qualità scadente degli spettacoli allestiti nelle piccole città di provincia durante l'estate da compagnie messe insieme alla meglio. Entra poi un marinaio con la sua innamorata: egli incita la sua dama ad affrettarsi, c'è molta gente quella sera perché l'evento è eccezionale:

Sailor — Come along, Moll! Streamers waving, and colours flying! come along girl! away to the launch of Old Drury! The vessel has been careened and refitted, and a stout crew

[54] In questo personaggio è probabile che Colman volesse ritrarre lo stesso Garrick quando gli fa esclamare indignato: « Treason! high treason against the majesty of Shakespeare, and the empire of the publick! » nel sentire Mezzetin, il maestro di ballo, proporre di trasformare in balletti le opere del grande drammaturgo (*NB*, p. 345).

on board, I hear — but they have lost their old gallant commander — Davy for ever! Davy for ever! I wish the new Jacks a fair wind, however — give them searoom enough, and —— (*NB*, p. 326).

Nella battuta del marinaio vi è il primo riferimento all'occasione che aveva determinato la scrittura del *prelude* anche se sotto metafora: il Drury Lane simile a vascello dopo aver sostato in porto nei mesi estivi riprende il mare, ma al comando non c'è più il vecchio e coraggioso capitano ma una ciurma a cui però si augura buon viaggio e vento in poppa. Sull'argomento si insiste nelle battute di Phelim e Catcall: Quest'ultimo ferma il frettoloso Phelim che, memore dei pienoni delle serate inaugurali al Drury Lane teme di non trovare un posto conveniente, rassicurandolo: « there will be room enough, I promise you [...] the case is altered now, Phelim » (*NB*, p. 327). Alla meraviglia dell'altro Catcall è più esplicito:

Catcall — [...] the Comick Mirror is broke to pieces; [...] It used to shew the figure of one manager; but now the fragments reflect half a score. [...] Roscious is departed. The little man has left the house — It used to be full in his time, it is true, Phelim, full as an egg — but he is gone off with the meat, and a whole crew of new managers are putting to sea in the egg-shell. [...] Let me see — who are they? a poet — a composer of musick — a practitioner in — What a medley! Ah, little David! (*NB*, p. 328).

Il personaggio dava voce alle perplessità dello stesso pubblico che con rammarico si era accomiatato da un attore/impresario dell'esperienza e abilità di David Garrick, anche se a suo tempo non gli aveva risparmiato le critiche e i rimbrotti. La metafora marinaresca della battuta del marinaio è sostituita da quella dello specchio rotto e dell'uovo con le sue varie parti, guscio, albume e tuorlo; inoltre Catcall è più esplicito nell'individuazione di coloro che avevano sostituito 'little David' — un poeta, un musicista, un professionista. Con un noto compositore come Thomas Linley fra i proprietari esisteva realmente il pericolo che nel program-

ma del teatro prevalessero gli spettacoli musicali, i concerti, gli oratori. I timori degli spettatori sono confermati dalla battuta di Crotchet nella scena successiva in cui si afferma che « plays are worn out, [...] Operas are the only real entertainment » (*NB*, pp. 334-335). Le perplessità sono fugate solo verso la fine da Springhtly il quale si mostra buon conoscitore del pubblico inglese e delle intenzioni della nuova direzione:

> *Sprightly* — The Stage is the region of enchantment, [...] Show and sing-song may be as garnish [...] but the main body of the stage-entertainments should be wrought out of the loom of Shakespeare and his noble assistants. [...] Opera and Pantomime may for a season cause a temporary obscurity [...] but Tragedy and Comedy, like the sun and moon, will continue to be the life, delight and chief support of the English Theatre. [...] *A clear Stage, and fair play for all parties!* [...] These [...] are the sentiments of the new managers (*NB*, pp. 345-346).

La battuta è fortemente allusiva; si ricordi la sentenza di Apollo in *The Theatrical Candidates* in cui si adottava una politica di compromesso offrendo « a fair play to all Parties ». L'ipotesi che nel personaggio Springhtly, George Colman abbia voluto adombrare lo stesso Garrick, sembra confermata da questa e da un'altra battuta in cui si annuncia la recita di un prologo scritto dietro insistenza dei nuovi proprietari. Sappiamo infatti dall'*Advertisement* che precede l'edizione del 1777 che il soggetto del prologo, in cui il teatro viene paragonato ad una diligenza e il manager al postiglione, era stato suggerito da « a friend, who desired to remain concealed » ma « whose stile and manner are too familiar to the stage, not to betray him to the publick, [...] (*NB*, p. 321).

Il *prelude* fu accolto con entusiasmo e lo si dovette replicare per otto sere consecutive. I sospetti e le incertezze dei londinesi erano stati fugati e il pubblico si mostrò pronto a concedere ai nuovi proprietari quel favore sollecitato dai versi finali del prologo:

> [...] the new partners of the old machine;
> Hoping you'll find it snug, and tight, and clean,

> Vow that with much civility they'll treat you,
> Will drive you well, and pleasantly will seat you:
> . . . . . .
> They can't ensure your watches or your purses;
> But they'll ensure you, that their best endevour
> Shall not be wanting to obtain your favour;
> Which gain'd — Gee up! the old stage will run for ever!
> (*NB*, p. 348)

New Hay at the Old Market aprì la stagione estiva del 1795 allo Haymarket e sottolineava il passaggio della direzione del teatro in mani più giovani. Benché George Colman figlio avesse già da alcuni anni sostituito il padre nell'attività di manager a causa della sua lunga malattia, solo dopo la sua morte si presenta come nuovo manager a tutti gli effetti. Il *prelude* è composto da due parti indipendenti l'una dall'altra: nella prima si tratta un argomento sempre attuale — l'assedio, al manager di un teatro londinese, da parte di un attore di provincia per essere scritturato nella sua compagnia e da parte di un aspirante drammaturgo per fargli accettare un suo lavoro — nella seconda è trattato l'argomento occasionale — e cioè la serata inaugurale della stagione, il cambio di guardia alla direzione dello Haymarket. La prima scena — un salottino d'attesa in casa del manager — ha come personaggi Sylvester Daggerwood, il guitto di provincia che declama ad ogni piè sospinto battute shakespeariane e Fustian lo scrittorucolo che, come indica il nome, ama usare un linguaggio pretenzioso e pomposo in ogni occasione. La qualità caricaturale dei personaggi e della situazione, il tono burlesco del dialogo rendono questa scena atipica nei confronti di quante erano state scritte per i *preludes* precedenti, anche se fu accolta positivamente dal pubblico che la rivedeva sempre volentieri replicata allo Haymarket e al Drury Lane con il titolo di *Sylvester Daggerwood* [55]. La seconda parte, che si conforma sotto ogni aspetto

[55] G. Colman the Younger, « New Hay at the Old Market » in *The Dramatick Works*, London, Caden & Davies, 1796, vol. 1, p. 211 e sgg. (indicato con la sigla *NHOM*). Il *prelude* fu replicato in quella stagione trentadue sere su ottantacinque quante furono le

al genere *prelude*, ha come scena il palcoscenico dello Haymarket e come personaggi, in ordine di apparizione: due donne di fatica, il suggeritore Waldron, il responsabile della messa in scena, Apewell — un imitatore da poco entrato nella compagnia [56] — e il noto attore John Bannister figlio.

Tralasciando l'esame del primo episodio, si analizza la parte che interessa più direttamente il nostro discorso. Dal dialogo delle due donne, madre e figlia, intente alle pulizie, si apprende che le porte del teatro stanno per aprirsi dopo la lunga chiusura invernale: fra poco il palcosecnico sarà invaso dagli allestitori delle scene e dagli attori che devono provare. Le due donne mentre terminano il loro lavoro parlano del mondo del teatro, del comportamento del pubblico in determinate occasioni, del modo di vita degli attori: la loro conversazione è punteggiata di equivoci causati dall'inesperienza della giovane che è nuova dell'ambiente essendo arrivata solo il giorno prima dalla provincia. La madre cerca di mettere in guardia la ragazza dei pericoli a cui va incontro se non si fa furba; la gente di teatro è maestra nell'incantare chi non la conosce bene, lei ne sa qualcosa perché « it's just as they serv'd me, when I was such a green goose as yourself » (*NHOM*, p. 225) e alla protesta della figlia che invece trova gli attori affabili e simpatici, oramai rassegnata all'ineluttabile profetizza « You'll

serate di attività di quella stagione. Nelle stagioni successive, la prima scena denominata *Sylvester Daggerwood*, fu venduta alla compagnia del Drury Lane e ebbe molte repliche sia nel teatro invernale che in quello estivo come mostra la seguente tabella:

1795-1796	D. L.	1 rapp.	H.	10 rapp.
1796-1797	D. L.	11 »	H.	7 »
1797-1798	D. L.	11 »	H.	1 »
1798-1799	D. L.	4 »	H.	———
1799-1800	D. L.	3 »	H.	———

[56] Nell'« Advertisement » alla prima edizione di *NHOM*, G. Colman figlio informa che questo personaggio era stato creato esclusivamente per dare l'opportunità all'attore T. Caulfield, un nuovo acquisto della compagnia, di far risaltare la sua bravura di imitatore.

be devoured » spaventando la ragazza che chiede allarmata:

2nd woman — Lo, mother! sure and sure; they want eat me? [...] Ben't there indeed — Well, if I have been told, in our village, that your Actors me be hungry enough to eat any thing: and that the gentry throws oranges to 'em, from the two shilling gallery, out o' compassion (*NHOM*, p. 225).

La ragazza, non comprendendo il sottinteso delle parole della madre, pensa di potersi spiegare il perché di una usanza che le era apparsa inverosimile. L'ironia di quel « out o' compassion » è evidente: fa pena l'affamato ma anche l'attore che recita da cane la parte affidatagli [57]. La menzione del lancio di vegetali a teatro serve a Colman per introdurre, come a caso, una prima osservazione sulla mania del momento, spazi teatrali ampi come estese pianure, facendo dire alla madre:

1st woman — Ha! Ha! — Lord help you simple head! Oranges out of the gallery! — The thing is possible here, to be sure, but in the winter Houses — why child, they would never reach half way to the stage. 'Tis as much as they can do to see the actors, there, but no matter for that: [...] (*NHOM*, p. 226).

L'argomento sarà ripreso subito dopo dal suggeritore e dall'allestitore delle scene in tutt'altra chiave: Waldron, il suggeritore, contesta le proposte di Carpenter e gli ricorda che bisogna essere prudenti nelle spese, non bisogna darsi alle stravaganze e alle rimostranze dell'altro che ritiene necessario cercare di mantenere il passo con i teatri invernali esclama scandalizzato:

Prompter — Winter! and how are we to keep pace with them there, you ninny hammer? They are too magnificent for us

[57] Il lancio degli agrumi e dei vegetali a teatro era praticato specialmente dagli occupanti il loggione per esternare la propria insoddisfazione, come testimoniano molti resoconti di insuccessi clamorosi.

— They have a stud of Elephants at one house, and a stable full of Bulls at the other. We are too humble to vie with our neighbours in giving the publick any thing to see (*NHOM*, p. 228).

Con tono falsamente umile il suggeritore richiama alla mente dei presenti gli spettacoli a cui avevano assistito durante l'inverno nei colossi sorti intorno allo Haymarket: processioni, *pageant*, spettacoli da circo impossibili da allestire sul palcoscenico del piccolo teatro. L'intenzione satirica si esplica nella risposta al falegname che perora la causa del pubblico e che per la prima volta fa riferimento alla novità di quella stagione: un manager giovane alla direzione del vecchio teatro. Come fatto nuovo per solennizzare l'avvenimento Waldron promette: « we'll give 'em something to hear » (*NHOM*, p. 228). Dati i tempi, il poter udire distintamente le parole delle battute degli attori e il poter cogliere le espressioni dei loro visi costituiva un fatto eccezionale. Ma anche in questa occasione Colman non insiste oltre sull'argomento, lo riprenderà solo a fine dramma e questa volta sarà l'attore Bannister — membro della compagnia del Drury Lane che durante l'estate prestava la sua opera nella compagnia di George Colman a cui era legato da lunga e sincera amicizia — ad esprimere in prima persona un giudizio di condanna:

Bannister — Waldron, how goes it? Well here we are in the old little shop again! God I feel like a giant, here, in Lilliput, after the huge Brobdignag board of old Drury (*NHOM*, p. 238).

Compiendo l'inverso del viaggio che Swift aveva fatto fare al suo Gulliver, Bannister era passato dal paese dei giganti, l'immenso Drury Lane, al paese dei lillipuziani, lo Haymarket, e si sentiva un gigante mentre nell'inverno si era sentito un nanerottolo. L'osservazione scherzosa, pur non contenendo nessuna critica esplicita, risulta efficace anche perché la finzione del sarcastico irlandese era stata proposta a teatro come *afterpiece* da David Garrick proprio al

Drury Lane, e per ottenere l'effetto del gigante in Lilliput si era servito di attori bambini [58].

In un *prelude* che doveva celebrare l'avvento di una nuova direzione non poteva mancare l'appello al pubblico perché ricompensasse la buona volontà e lo spirito di sacrificio del giovane manager/drammaturgo: puntualmente la formula propiziatoria viene da un personagio che possiamo definire neutrale:

Bannister — [...] He the manager gives a good round sum for the Property, they tell me. I hope he may be reimbursed.
Prompter — There he trusts to the town.
Bannister — He can't trust to any thing better. The publick never fail to encourage industry, or to give ample reward to those who embark with zeal in their service, and rely with confidence on their liberality (*NHOM*, pp. 238-239).

Il pubblico non solo è sollecitato a mostrare la propria benevolenza e il proprio appoggio, ma è anche informato delle difficoltà di ogni tipo incontrate da George Colman figlio per riscattare la proprietà del teatro e principalmente la concessione governativa annuale che era scaduta con la morte del padre [59].

New Hay at the Old Market termina con una canzone che come informa Waldron doveva essere cantata dal coro e da Bannister. La reazione dell'attore/cantante — che prima di provare dà uno sguardo allo spartito — serve a mettere in guardia il pubblico a non fermarsi alla prima impressione, ma a ricercare il senso, per la verità non recondito, del messaggio musicale:

---

[58] D. Garrick, *Lilliput*, un burlesco fondato sui capitoli 5, 6, 7 della prima parte dei *Gulliver's Travels* di J. Swift era stato prodotto al Drury Lane per la prima volta il 3 dicembre 1756; per ulteriori notizie cfr. E. P. Stein, *op. cit.*, pp. 34-42.

[59] Alla morte di S. Foote anche G. Colman padre aveva dovuto brigare molto per farsi rinnovare la concessione, e la ottenne solo annuale.

Bannister — [...] Why Zounds! There must be some mistake, it seems meant for the winters — for it begins with an eulogy upon spectacles, spacious buildings, and large theatres (*NHOM*, p. 239).

Come già in un altro suo pezzo occasionale di pochi anni prima dal titolo *Poor Old Haymarket* [60], George Colman figlio non risparmia le sue critiche e i suoi strali né ai proprietari dei 'winter theatres', né al loro pubblico — che si accontenta di 'pageantry' e 'shew' — mascherandoli da suggerimenti disinteressati:

An when people appear
Quite unable to hear
'Tis undoubtedly needless to talk
. . . . . .
Give us but Elephants, and white Bulls enough
And we'll take in all the town;

When, on matters of State
Stage Heroes debate
Intelligence so slowly is got,
't were better they began
On the new invented plan,
And with Telegraph trasmitted the plot (*NHOM*, p. 240).

Dopo aver messo in ridicolo le rappresentazioni dei rivali consigliando loro di far uso del telegrafo [61] — segnali ottici — per far giungere agli spettatori i dialoghi che si svolgevano sulla scena, si rivolge direttamente al *suo* pubblico per esplicitargli i sottintesi contenuti nelle prime strofe e lo invita a frequentare il piccolo teatro durante l'estate se ha nostalgia dei tempi in cui a teatro si recitava.

---

[60] G. Colman (Y), *Poor Old Haymarket!!!; or, The Two Sides of the Gutter*, in Larpent Collection, Ms. n. 951 (indicato con la sigla *POH*).

[61] Nel 1792, Chapple in Francia aveva messo a punto un congegno per trasmettere a distanza messaggi in codice adoperando segnali acustici o ottici. A tale congegno era stato appunto dato il nome di telegrafo.

3. *Apertura della stagione teatrale*

Un altro degli eventi che spingeva i manager dei tre teatri di Londra a produrre degli « occasional pieces », era l'inaugurazione della stagione.

Dopo un periodo più o meno lungo di interruzione del rapporto teatranti/pubblico, il *prelude* era il mezzo più adatto per riprendere il dialogo e informare delle novità che la stagione avrebbe riservato ma soprattutto per dare la propria versione sui fatti accaduti nel periodo di sospensione dell'attività teatrale. Di questo tipo particolare sono i lavori che si esaminano in questa sezione a cominciare da quello elaborato da G. Colman padre per l'inizio della stagione 1772-1773.

È interessante notare che questo scritto di Colman, presentato solo come « An Occasional Prelude, Performed at the Opening of the Theatre Royal Covent-Garden, on the Twenty-first of September, 1772 », sia individuato — in una nota che precede la sua edizione a stampa — come l'esempio che stabilì poi la consuetudine della scrittura di un *prelude* per l'inaugurazione della stagione [62].

La novità che Colman voleva sottolineare alla prima di quella stagione era il debutto di una giovane e promettente attrice e quindi lo scopo primo era di far risaltare le doti artistiche della debuttante, Miss Barsanti [63]; e di mettere in secondo piano, l'inizio della 'theatrical campaign'. Nonostante che il teatro e la sua attività siano l'argomento base, nessuna delle due scene di cui è composto il *prelude* si svolge sul palcoscenico. Il sipario si apre sulla piazza prospiciente il Covent Garden dove alcuni vetturini aspettano i clienti chiacchierando. Uno di essi vede dei manifesti sulle porte del teatro e rivolgendosi all'altro chiede:

---

[62] « This Prelude was honoured with so favourable a reception, that the managers of our theatres have since been induced to commence the Season with similar entertainments » (Cfr. G. Colman the Elder, *op. cit.*, vol. IV, p. 247).

[63] Jane Barsanti divenne ben presto Mrs Lisley e abbandonò le scene.

1st Chairman — You can rade, my dear — Is not that long black and white piece of paper a play-bill sticking up there?
1st Chairman — Indeed, and it is
2nd Chairman — Then the The-a-tres are going to open again, I suppose (*OP2*, p. 249).

La ripresa dell'attività del teatro era segno che la città si ripopolava e i due vetturini, che durante l'estate avevano avuto un guadagno ridotto, non mancano di commentare favorevolmente l'evento, notando poi che la porta del teatro si sta aprendo per far entrare qualcuno, pensano che anche il manager sarà lieto di riprendere la sua attività e gli augurano una buona stagione. L'azione si sposta nello studio del manager; i personaggi in ordine di apparizione sono il manager, il suggeritore, un servo, un carpentiere, uno scozzese aspirante drammaturgo, una giovane donna aspirante attrice.

Il manager è a colloquio con il suggeritore; gli comunica la data della ripresa dell'attività teatrale (21 settembre 1772) e il dramma da presentare (The Comedy of ———); prima di congedarlo si informa di come gli è andata la stagione estiva a Liverpool e come è stato accolto il prologo da lui scritto per l'occasione. La risposta del suggeritore fa capire che tutto è andato a meraviglia e che il guadagno è stato considerevole. Il manager si congratula con lui e lo congeda. Entra un servitore con una lettera per il manager; la signora che l'ha portata aspetta una risposta. Il manager apre la lettera e legge: « Desire to appear in publick — particular friend — education — talents — figure — um — um (*OP2*, p. 252). Dal tono si capisce che non è ansioso di saggiare i talenti dell'aspirante attrice. Troppo spesso riceve questo genere di raccomandazioni; gli aspiranti attori insieme agli aspiranti drammaturghi sono una vera piaga. Rimanda a poi l'intervista con la giovane donna per parlare con il capo carpentiere. Mentre sta per uscire è bloccato da uno scozzese che vuole leggergli una sua tragi-commedia che tratta di « the deith and banishment of Marcus Tullius Cecero ». Il dialogo autore e manager mette in evidenza la petulanza e l'invadenza dello scozzese ma anche l'abilità con-

sumata del manager che evita l'importuno senza essere apertamente scortese. Solo allora si ricorda della signora che sta aspettando di essere ricevuta. Mentre il servo esce per poi introdurre l'aspirante attrice nel suo studio rilegge il biglietto di presentazione con più attenzione e così si apprende che la postulante ha: « Great inclination for the Stage — good education — comick talents — an agreeable figure » (*OP2*, p. 258). L'intervista inizia; la giovane donna è spigliata e graziosa; è un'appassionata di teatro ma non ha mai recitato in pubblico; non ha un repertorio prestabilito, anzi alla domanda del manager « Are you prepared in any character? » risponde piuttosto piccata:

Lady — No particular scene or character has engrossed my attention, I assure you, Sir. I am not so narrow-minded. The drama in general has been my aim. I have seen a great many plays, am fond of seeing them — fond to distraction! — admire good actors, wherever I meet whit them; laugh at bad ones wherever I see them; and long to appear myself, that they may be even with me one way or another. (*OP2*, p. 258-259).

Seguono una serie di imitazioni ben riuscite tanto che alla fine il manager le offre un ingaggio per la stagione; a questa proposta inattesa la ragazza si mostra per la prima volta insicura e prima di accettare chiede di poter salire sul palcoscenico per provare se « the sight of the field of action does not cool my courage » (*OP2*, p. 262). Il pensiero di dover affrontare il giudizio della critica e del pubblico la spaventa come si capisce dalla sua domanda: « What will the town think of me? I shall be sadly mauled in the newspapers » (*OP2*, p. 262).

La risposta del manager contiene l'opinione di Colman sui critici e sui giornali, che accusa di poca obiettività nella valutazione dei meriti reali di un artista, e l'invito al pubblico ad accogliere con benevolenza la giovane attrice adulandolo per la sua competenza e affermando la sua onestà:

Manager — [...] however you may experience the severity of individuals, in print, the publick, collected in the Theatre, are always candid and generous; and if they discern

any merit in your performance, will be sure to give it the noblest encouragement (*OP2*, p. 262).

Come si può notare il tono generale del *prelude* è prevalentemente scherzoso; anche quando si esprimono giudizi più o meno benevoli non si registrano guizzi satirici o sprazzi farseschi. Diverso sotto questo punto di vista è il pezzo occasionale scritto da David Garrick per l'inaugurazione della stagione 1774-1775 al Drury Lane.

The Meeting of the Company; or, Bayes's Art of Acting[64] rappresentato per la prima volta il 17 settembre 1794, è uno dei primi atti unici occasionali ad avere un titolo che esplicita l'argomento trattato in esso. È l'inizio della nuova stagione, gli attori, il suggeritore, i cantanti, i ballerini e il manager si ritrovano tutti sul palcoscenico del Drury Lane. Dopo mesi di vacanza è la prima volta che si incontrano e hanno tante cose da raccontarsi. Ma come informa il sottotitolo, altro argomento del *prelude* è lo scontro fra due scuole di recitazione: la moderna di cui Garrick è il promotore e l'antica difesa da tutti coloro che si erano formati alla scuola di James Quin, scomparso pochi anni prima[65]. Composto di due parti — la prima dedicata all'incontro dei membri della compagnia, la seconda alla polemica Garrick/Quin — *The Meeting of the Company* denuncia sia nel tono che nella struttura la sua dipendenza dal burlesco di Buckingham, *The Rehearsal*. Oltre al personaggio Bayes presente nella seconda parte, abbiamo una prova generale in cui si ha la parodia di un maestro di recitazione.

La didascalia in apertura[66] avverte che la scena è il

[64] D. Garrick, *The Meeting of the Company; or, Bayes's Art of Acting*, in Larpent Collection, Ms n. 378 (indicato con la sigla *MC*); cfr. anche D. F. Smith, *op. cit.*, pp. 50-52.

[65] Per la polemica sulle due scuole di recitazione si confronti C. Leech and T. W. Craik (eds.), *The Revels History of Drama in English*, London, Methuen, vol. VI, 1975, pp. 96-97 ed anche E. Burns, *Theatricality*, London, Longman, 1972, pp. 194-195.

[66] « The Curtain rises and discovers the Stage full of different people at work — Painters, Gilders, Carpenters and Singers Singing, Dancers Dancing — Actors and Actresses saluting each other, and all seem busy ».

palcoscenico affollato da tutti i vari membri della compagnia. La prima battuta stabilisce che è la vigilia dell'inaugurazione della stagione; c'è molto da fare; si devono allestire le scene; si deve provare. I ballerini che piroettano tutt'intorno, i cantanti che assordano con i loro vocalizi intralciano il lavoro dei falegnami e dei decoratori. Phill, il capo carpentiere, chiede al suggeritore di intervenire, anche perché la riuscita di uno spettacolo si basa essenzialmente sul loro lavoro, viste le stravaganze e le mirabilie sceniche richieste dal manager:

Phill — [...] What with Coronations — Installations, Portsmouth Review, Masquerades, Jubilee, Fete Champetres and the Devil [...] we have no rest at all — Master's head is always at work, and we are never Idle; — If they want the perpetual motion let 'em come to our Theatre [...] (*MC*, p. 3).

L'artigiano enumera i vari tipi di *entertainments* frequenti negli ultimi anni della direzione di Garrick che aveva soggiornato a lungo in Francia proprio per attingere nuove idee in tutti i campi dell'attività teatrale, per migliorare l'allestimento dei suoi spettacoli. Sul palcoscenico oramai sgombro dei ballerini e dei cantanti si incontrano gli attori. Il primo a fare il suo ingresso è William Parsons che saluta affabilmente Hopkins, il suggeritore, e vedendolo zoppicare si informa sul suo stato di salute. Il suggeritore che soffre di gotta è furioso perché nonostante la dieta ferrea e i soldi spesi in medicine e dottori sta sempre male, ma vedendo che l'attore è allegro e soddisfatto gli domanda come ha passato i mesi estivi:

Prompter — [...] But what has recover'd you so well — If you are as Plump into Pocket as you are in the face, you have made a good Campaign, and the Country agrees with you (*MC*, p. 5).

Come era consuetudine per molti attori anche Parsons nei mesi estivi aveva girato per la provincia con una compagnia

improvvisata, perché aveva bisogno di guadagnare [67], come si intuisce dalla sua risposta:

Parsons — Pretty well, Mr Hopkins — We sat out heavily but we mended our pace — Liv'd well — paid our Debts, had some bad Houses; some indifferent and many very good ones — a few Quarrels, an Intrigue or two, and Indispositions as usual, [...] (*MC*, p. 5).

Il bravo attor comico oltre ad informare che aveva avuto successo nella sua tournée estiva fa anche la descrizione dei piccoli inconvenienti di una vita comunitaria, dispute, pettegolezzi, assenze dal lavoro dovute a malattie più o meno immaginarie e improvvise che mettevano l'impresario in serio imbarazzo [68]. Quest'ultimo argomento è ripreso da Thomas Weston, un altro attore della compagnia, che fa il suo ingresso di lì a poco. Parsons lo accoglie con affetto e si congratula per il suo bell'aspetto:

Parsons — You are a New Man, so sleak so clear, and the end of your Nose as fair as the rest of your face. What have you been doing, Boy? (*MC*, p. 6).

Le ubriacature di Weston erano ben note e più di una volta lo si era dovuto sostituire in scena all'ultimo momento. Durante l'estate non avendo lavorato e non avendo perciò molti soldi si era dovuto tenere lontano dalla bottiglia. Ecco perché ha acquistato un aspetto sano, ma ora che il lavoro ricomincia non ha nessuna intenzione di fare sacrifici perché: « There's a pleasure in being ill which none but Actors know » e spiega che la malattia di un attore « vexes

[67] Dal 1776 in poi i comici dei due teatri invernali ebbero l'alternativa di far parte della compagnia dello Haymarket, ma al tempo della scrittura di *MC*, essendo Foote lui stesso un attor comico, non c'era posto per altri nella sua compagnia.

[68] Per ovviare a questo inconveniente i manager imposero una multa per ogni assenza dal lavoro o per il rifiuto di parti non gradite, misura che portò ad una vera sommossa da parte degli attori (cfr. *The Dramatic Censor; or Weekly Theatrical Report*, ed. by Thomas Dutton, London, 1800, p. 268).

a Manager, and pays him in kind » (*MC*, p. 7). Nella risposta di Weston si fa cenno alla tensione che caratterizzava il rapporto manager/attore, tensione dovuta all'esosità del primo che tentava di giocare al risparmio anche con un buon attore [69].

L'arrivo del manager interrompe il dialogo dei due amici. Gli attori presenti in palcoscenico si affollano intorno a lui che saluta tutti con grande cordialità:

Patent — Gentlemen and Ladies your Servant — all meet me with chearful smiling Faces — What a pity it is, that they should grow Cold and Cloudy with the winter [...] (*MC*, p. 7).

Anche il manager accenna a frizioni nel suo rapporto con gli attori, ma queste sono imputate alla stanchezza dovuta al lavoro continuo e estenuante dei mesi invernali.

Dal dialogo che segue emerge l'opinione di David Garrick sulla stampa sempre vigile nei suoi confronti tanto che anche durante l'estate non aveva tralasciato di informare il pubblico su quello che lo riguardava:

Parsons — The Army [...] rejoices to see you so well [...] we were damp'd by the News Papers.

Patent — Ay, Ay, they kill'd me one day, and reviv'd me the next. News Paper Life, like *real* life is chequer'd, a Mixture of good and Evil; what they took away Yesterday, they'll give you again tomorrow; some times dead, sometimes alive; now praise, now blame, make holes and darn 'em again, can anything be more impartial? (*MC*, pp. 8-9).

L'atteggiamento tollerante di Garrick verso la stampa viene fatto notare da Weston e Parsons; con questo espediente l'autore voleva che il pubblico si convincesse della falsità delle notizie apparse sui giornali nei mesi estivi. Proprio perché privi di fondamento i pettegolezzi dei giornalisti non devono tenersi in alcun conto.

[69] Spesso si assisteva al passaggio di un attore dalla compagnia del Drury Lane al Covent Garden dove Thomas Harris era più liberale (cfr. *The London Stage*, parte V, vol. 1, pp. XCVIII - C).

Dopo aver esaurito i convenevoli di rito e i riferimenti ai fatti contingenti si passa all'argomento del sottotitolo 'l'arte del recitare': il via lo dà Weston che annuncia a tutta la compagnia la sua intenzione di recitare solo ruoli tragici e alle rimostranze dei compagni replica:

Weston — Why not — I can set my Arms so, take two strides, roar as well as the best of you, and look like an owl.

Tragic Actor — Is there nothing else requisite to form a Tragedian? *(with contempt)*

Weston — O yes; The perriwig maker to make me a bush; a Taylor a hoop petticoat, a Carpenter a Truncheon, a Shoemaker high heels, and cork soles — and as for Strange Faces, and Strange Noises, I can make them my self (*MC*, p. 10).

Le battute scherzose di Weston descrivono l'abbigliamento e gli atteggiamenti di alcuni attori tragici interpreti dei più noti personaggi shakespeariani, basti pensare ai ritratti di Charles Quin in particolare. Con l'arrivo di Bayes (il poeta laureato) si entra in piena parodia. L'autore non soddisfatto di come sono interpretati i personaggi dei suoi drammi si improvvisa maestro di recitazione: ha elaborato un manuale, *Bayes's Art of Acting; or, the Worst Equal to the Best*, in cui vi sono tutte le istruzioni per migliorare la recitazione: queste istruzioni intende darle in musica ai membri della compagnia del Drury Lane poiché è convinto che la musica può ammansire anche le bestie più feroci e recalcitranti. Chi seguirà a puntino le sue istruzioni sarà sicuro del successo poiché:

« Grace to the Lame, and to the Blind Expression,
« Of giving Life to clods I make profession,
« In me the dullest Mortal finds a friend,
« I beg you for your sakes attend; [...] (*MC*, p. 21).

La declamazione dei suoi princìpi viene interrotta dai commenti salaci di Parsons e Weston, ma Bayes oramai lanciato continua la sua lezione:

Bayes - (reads) « First Gentlemen turn Nature out of door,
« Then Rant away, 'till you can rant no more,
« Walk, talk, and look, as none walk'd, talk'd and look'd before
. . . . . .
« To heighten Terror — be it wrong or right —
« Be black your Coat, your Handkerchief be white,
« Thus pull your hair to add to your distress,
« What your face cannot, let your Wig Express (*MC*, pp. 23-25).

Bayes non limita i suoi consigli ai soli attori tragici, anche per gli attori comici c'è una ricetta appropriata che consiste in: « to frisk, about, never stand still — Jerk, work — fly in — fly out (*MC*, p. 26). Ma a questo punto è proprio l'attor comico Weston a far da portavoce di David Garrick nella controversia sulla recitazione e rivolgendosi ai compagni di lavoro li incita a sbarazzarsi di quel testone di Bayes perché:

Weston — [...] If Nature is to be Turn'd out of doors, there will be nothing but ranting and roaring in Tragedy, and Capering, and face making in Comedy — The Stage will go to Ruin, the Publick will go to Sleep, and I shall go to Jail (*MC*, p. 30).

Gli attori lasciano il palcoscenico e Bayes rimasto solo maledice il teatro, gli attori ma specialmente il manager al quale augura una stagione rovinosa con un pubblico composto in prevalenza da « fine Ladies to disturb the Actors », « fine Gentlemen to admire themselves » e « fat citizens to Snore in the Boxes » (*MC*, pp. 30-31). Nell'elenco degli indesiderabili non mancano i censori malevoli e i rumorosi 'gods', ma le critiche ai vari componenti del pubblico non sono da prendersi seriamente per il fatto che Bayes inizia la sua maledizione con le parole: « May this House be always as Empty as it is now » (*MC*, p. 30), asserzione falsa in quanto una prima teatrale richiamava sempre un folto pubblico.

The Meeting of the Company fu accolto favorevolmente tanto che fu replicato per otto sere consecutive; ma un suc-

cesso ancora maggiore arrise al *prelude* di G. Colman padre, scritto per l'inizio della stagione estiva del 1780.

Erano due anni che nel mondo teatrale londinese vigeva un regime di non belligeranza: gli impresari dei due teatri invernali avevano stipulato un patto di alleanza che raffreddando il clima concorrenziale, riduceva le spese e quindi permetteva maggiori utili [70]. Prima iniziativa dei responsabili del Drury Lane e del Covent Garden era stata di formare una compagnia unica dalla quale attingere gli attori di cui si aveva bisogno per variare il proprio repertorio senza incorrere in spese eccessive; inoltre, per combattere la concorrenza del teatro estivo, avevano deciso di protrarre la loro attività. George Colman padre non si lasciò sfuggire l'occasione per denunciare il comportamento sleale dei suoi rivali e il 30 maggio aprì la sua stagione, accorciata di ben quindici giorni, con la rappresentazione di *The Manager in Distress* che portava a conoscenza del pubblico le conseguenze della 'coalizione'.

The Manager in Distress, composto di due parti, si svolge nella scena di apertura nello studio di Dapperwit, il manager. Personaggi sono Dapperwit, Easy un suo amico, Bustleton un ricco commerciante, Hitchcock il suggeritore e alcuni spettatori della platea e dei palchi. Il *prelude* è una satira garbata nei confronti dei concorrenti, svolta in tono prevalentemente farsesco nella prima parte e sottilmente umoristico nella seconda tanto da trarre in inganno molti dei presenti. Mancano pochi minuti all'inizio dello spettacolo. Tutto è pronto e il manager si concede un po' di riposo nel suo studio con il suo amico Easy; come ad ogni 'prima' il manager è nervoso perché preoccupato della riuscita dello spettacolo, ma Easy lo conforta e gli pronostica una stagione brillante e redditizia. Si unisce a loro Bustleton, un mercante agiato che ha ora, come unica occupazione, l'andare in giro per informarsi delle novità e per divulgarle. Questa caratteristica del personaggio è sottolineata sia dalle battute di Dapperwit e Easy prima del suo ingresso in scena

[70] *Idem*, p. 191.

e sia dal comportamento di Bustleton che per non smentire la sua fama di gazzettino ambulante (*Riding Magazine*), dopo aver riferito mille pettegolezzi si ricorda perché è venuto allo Haymarket. Pressato da Dapperwit risponde sibillinamente: « [...] an hour or two makes no difference; for as you cannot possibly have no Play this evening ——— » (*MD*, p. 6). Alla meraviglia del manager si decide ad essere meno enigmatico e in forma serrata — inconsueta per il personaggio — esplicita gli intrighi e le ragioni che causeranno le difficoltà di Dapperwit:

> *Bustleton* — I need not observe to you, that all Managers are jealous of one another [...] that the winter patentees have determin'd to strip you of all your performers (*MD*, p. 8).

Da principio Dapperwit non vuol credere all'enormità di quanto sta dicendo l'altro, ma maggiori dettagli e l'arrivo di una lettera di Parsons in cui l'attor comico gli annuncia di non poter recitare per lo Haymarket quell'estate, nonché la visita di quattro delle sue attrici che sono venute a disdire il loro impegno di lavoro convincono lo sconsolato manager che una volta tanto Bustleton non ha raccontato fole. La situazione si presenta catastrofica, mancano solo pochi secondi per lo spettacolo, già si sente la musichetta che preannuncia l'apertura del sipario, Hitchcock mandato a chiamare comunica che la sala trabocca di pubblico. Dapperwit sempre più angosciato non sapendo cosa altro fare prega il suggeritore di andare in palcoscenico e di annunciare agli spettatori che per quella sera lo spettacolo è sospeso. Gli raccomanda di scusarsi del contrattempo e di informarli che possono passare dal botteghino per farsi rimborsare il costo del biglietto, assicurandoli che le rappresentazioni saranno riprese: « as soon as we can collect a company of performers worthy to entertain them » (*MD*, p. 15). Il sipario cala, e il suggeritore fa la sua apparizione sul proscenio; imbarazzatissimo inizia il suo discorsetto:

> *Prompter* — Ladies and gentlemen! I am desir'd by the Manager to inform you that he is extremely unhappy that he

finds himself totally unable to present you with the entertainments announced for this evening; but being from various unforeseen causes depriv'd of the assistance of the performers, he is oblig'd to request your usual indulg ——— (*MD*, p. 17).

Il discorsetto d'occasione di Hitchcock è bruscamento interrotto dall'intervento di uno spettatore della platea, un signore che non appena apre bocca viene riconosciuto come irlandese:

Irishman — Before you say any more, [...] give me leave to *ax* you one little *quiston*; It's for want of play-actors that we are to have no Play at all, is not it, Honey? (*MD*, p. 17).

Avuta risposta affermativa, non smentendo le caratteristiche della sua gente disponibile a dare una mano in caso di bisogno, lancia la sua proposta per togliere il manager dall'imbarazzo:

Irishman — Oh, upon my soul, now, that's no *rason* at all; [...] Why shou'd your foolish manager pay his Actors for talking, when the publick will pay him for letting them talk themselves? [...] I insist upon it, that the most material part of a Playhouse is the Audience; and as long as the audience are present, it does not signify a brass farthing whether there are Actors or no; [...] (*MD*, p. 18).

Il pubblico del Settecento il quale sapeva per lunga esperienza che le apparizioni del suggeritore o del capocomico volevano dire novità da parte della direzione, era sempre attento in queste occasioni. Anche quella sera i presenti in sala — non rendendosi conto che lo spettatore irlandese altri non era che l'attore Pierce Egan — vedendo seriamente compromessa la possibilità di udire quanto il suggeritore doveva comunicargli, cominciò a zittire e a contestare colui che aveva interotto il discorso. L'equivoco fu chiarito quando da un palco di proscenio una garbata dama chiese la parola; l'attrice che interpretava la dama seduta

in un palco di prima fila era Mrs Webb, moglie di Charles Webb, che il pubblico aveva spesso applaudito, fu chiaro allora che la finzione continuava. In *The Manager in Distress*, George Colman era riuscito — anche se per pochi attimi — a far apparire realtà quello che era solo finzione coinvolgendo il pubblico in modo tale da fargli dimenticare di stare assistendo ad una rappresentazione. L'avvenimento è certamente notevole e sta a dimostrare come il *prelude* — più di ogni altra forma drammatica — poteva infrangere il diaframma che si frapponeva fra attori e pubblico.

Un'altra apertura di stagione che necessitò la mediazione di un atto unico occasionale fu quella del 1791-1792. Una volta decisa la demolizione del vecchio Drury Lane nell'estate 1791, la compagnia dovette necessariamente trasferirsi altrove e la scelta cadde sul King's Theatre in Haymarket [71]. La situazione si presentava non delle migliori perché il palcoscenico e la sala del King's Theatre, un teatro lirico,erano di dimensioni tali da renderlo inadatto a spettacoli di prosa. Sia Sheridan che gli attori della sua compagnia erano consapevoli delle difficoltà che avrebbero incontrato e James Cobb [72], un amico di Sheridan, ebbe l'incarico di scrivere un *prelude* che rabbonendo il pubblico gli facesse accettare di buon grado la nuova sistemazione con tutti i suoi inconvenienti.

James Cobb si mostrò all'altezza del compito affidatogli e il 22 settembre 1791 il King's Theatre aprì le sue porte alla prosa con *Poor Old Drury ! ! !* [73] che ha come sfondo l'immenso palcoscenico del teatro lirico. Le scene sono in via di allestimento poiché è ancora in atto il trasferi-

[71] The King's Theatre, la cui costruzione era stata ultimata da pochi mesi, era un teatro lirico i cui proprietari erano Linley e Sheridan.

[72] James Cobb (1756-1818), funzionario della East India Company, si dilettava a scrivere farse, commedie, libretti per opere, atti unici occasionali; i suoi lavori venivano spesso accettati dai manager anche perché caldamente raccomandati da personaggi influenti fra i quali Edmund Burke.

[73] J. Cobb, *Poor Old Drury!!!*, in Larpent Collection, Ms. n. 918 (indicato con la sigla *POD*).

mento degli scenari, dei costumi e delle varie suppellettili sceniche. Vi è molto trambusto per l'andirivieni degli inservienti e degli uomini di fatica che fanno la spola fra la vecchia e la nuova sede. I personaggi sono James Wrighten il suggeritore del Drury Lane e gli attori John Palmer, Robert Palmer, William Barrymore, William Parsons, Miss Pope e Alfred — tutti che recitano se stessi — più alla fine dei personaggi allegorici — Apollo, Mercurio, Melpomene, Talia, Tersicore e Euterpe — che con la loro presenza suggellano la buona volontà dei manager del Drury Lane nei confronti del loro pubblico.

La materia del *prelude* si basa sugli incidenti che si verificano durante il trasloco e sul malumore dei membri della compagnia che non ritengono soddisfacente la nuova sede. Nella scena iniziale due degli attori comici, W. Palmer e W. Barrimore, commentano la situazione. Fin dalle prime battute si apprende che il suggeritore è di umor nero perché gli intralci e le difficoltà che incontra nel trasferimento minacciano di rovinare tutto il suo lavoro. Egli è furioso e ha già presentato a Kemble, il direttore artistico e primo attore della compagnia del Drury Lane, le sue dimissioni per due volte; è fermamente convinto che non ci sarà tempo né possibilità di allestire uno spettacolo decente poiché nulla è ancora pronto e perché, date le dimensioni del palcoscenico, i suoi ordini sono invariabilmente fraintesi dagli inservienti. Wrighten ha confidato a Palmer i suoi crucci:

Palmer — [...] In rehearsing the Critic, says he, I called for Mrs Dangle's Tea Urn and off went three morning Guns — afterwards, I rang for soft Music, and was answer'd by a hail storm with a Clap of Thunder. In Macbeth's Banquet, they served up Hecate's Cauldron at the top of one table, and the armed head at the Bottom of another [...]. The Witches came down with Birmanwood on their Backs, and the Troops rode on the Broomsticks [...] (*POD*, p. 3).

Non a caso gli incidenti riguardano *The Critic* e il *Macbeth*; l'uno era il dramma di Sheridan, il proprietario del teatro, rappresentato è vero per la prima volta nel 1779, ma replicato ancora stagione dopo stagione; e l'altro era il dramma preferito di John Philip Kemble che non si stancava mai di migliorarne la realizzazione. Erano opere di repertorio e il pubblico — sempre pronto ad applaudirli — era in grado di apprezzare e di divertirsi alle assurdità che erano portate a sua conoscenza. Con la descrizione poi dei danni subìti dagli scenari nel trasloco si assiste ad una operazione di smantellamento dell'illusione che una elaborata messa in scena cercava di creare:

Palmer — [...] The inventory betrays a woeful deficiency of sky and water. Yesterday in conveying the Storm scene of the Tempest, though Wrighten saw the Shipwreck arrived safe, yet the Sea he says was so roused by a shower in Chandos Street, that he has not at this moment a dry wave fit for use in the house.

Barrymore — Ay, it was in Consequence of this accident, that he order'd them to bring the Hail and Rain under an Umbrella (*POD*, p. 4).

Il mare, la pioggia e la grandine erano sulla scena del teatro settecentesco ottenuti con l'impiego di metri e metri di stoffe di seta, di garza e altro materiale soffice e vaporoso: questo il pubblico lo sapeva bene, ma che il mare non avesse una sola onda asciutta e che per non danneggiare la pioggia e la grandine si dovesse ripararle sotto un ombrello doveva suonare paradossale anche a quei tempi. Per non parlare della disavventura capitata al carro trionfale di Alessandro il Grande, che il pubblico ben ricordava per aver visto in più occasioni sul palcoscenico del vecchio Drury Lane [74], disavventura narrata da Alfred, uno degli inservienti:

Alfred — [...] Sir, as Alexander the Great's Triumphal Car was turning the corner of St. Martin's Lane, a vagabond hastening much crossed over and smashed it all to Pieces. [...] I told him whose chariot it was and the fellow only

[74] Il carro trionfale di Alessandro Magno appariva sia nella tragedia di N. Lee, *The Rival Queens; or, Alexander the Great*, che in una pantomima il cui eroe era Arlecchino.

said that he was on his right side. Alexander the Great might take his number if he pleased and Complain to the office (*POD*, p. 6).

Con il racconto serrato e umoristico dei mille intoppi capitati nel trasferimento e con le proteste di Miss Pope e di Parsons i quali, temendo che le loro battute spiritose non giungano a tutti gli spettatori date le dimensioni della sala, sono fermamente decisi l'una a far uso di un megafono (a speaking trumpet) e l'altro di recitare solo ruoli tragici — James Cobb anticipava e allo stesso tempo neutralizzava le critiche e i malumori di quanti in quella stagione dovevano assistere a spettacoli di prosa allestiti in un teatro costruito per ospitare la lirica, il balletto, l'oratorio.

Ma se l'autore era riuscito a rabbonire in qualche modo il pubblico con *Poor Old Drury ! ! !*, George Colman figlio rinfocolò la polemica quando presentò all'apertura della sua stagione, giugno 1792, l'atto unico occasionale *Poor Old Hay Market ! ! !*.

Con l'inizio della stagione lirica la compagnia di Kemble alternava la sua attività fra il King's Theatre e lo Haymarket causando un notevole ritardo all'inizio della stagione estiva. Quando il 15 giugno il piccolo teatro poté finalmente inaugurare la sua stagione il pubblico fu puntualmente informato sull'ennesimo sopruso di cui il proprietario dello Haymarket era stato vittima.

Poor Old Haymarket ! ! !; or, Two Sides of the Gutter, ha come scena il palcoscenico del teatro e come personaggi, il suggeritore Wrighten, W. Palmer, Mrs Webb più due inservienti del teatro, due attrici, Project uno speculatore e uno spettatore della platea. Il *prelude* appartiene decisamente al genere satirico e i riferimenti alla situazione contingente sono sempre espliciti mai attenuati da un tono bonario o burlesco.

L'azione ha inizio con i commenti dei due inservienti che stanno allestendo una scena:

1st Carpenter — So, now we're all almost — all tight and ready for summer! Egad, after all your great winter houses, it's a neat little Band-Box!

2nd Carpenter — [...] Psha look at 'em over the way. [...] There is space! But here damn it man, here we shall see all the Actors' faces. We shall have no bawling and they'll speak as easy and natural as if they weren't acting at all (*POH*, p. 1).

Nel contrasto di opinioni fra i due addetti all'allestimento delle scene si centra subito quello che sarà il tema conduttore dell'atto unico, la rivalità fra teatro a dimensione d'uomo *vs* teatro/anfiteatro, tema d'altronde presente nel sottotitolo 'I due lati del vicolo', chiaro riferimento all'ubicazione del Drury Lane e dello Haymarket che sorgevano l'uno di fronte all'altro.

L'arrivo di Wrighten, che d'inverno lavorava al Drury Lane e d'estate allo Haymarket, serve ad insistere ancor più sull'argomento. Il suggeritore, che in *Poor Old Drury ! ! !* si disperava perché a poche ore dall'inaugurazione della stagione si era ancora in alto mare, qui si meraviglia che tutto sia pronto:

Wrighten — Well, what all ready, eh! Paint wash'd, Curtain mended, and trap doors greased?

1st Carpenter — All, Sir — We've done as much as the time wou'd allow. [...] These playing opera folks staying so late have made us look a little husty, and prevented all the alterations (*POH*, p. 3).

L'accusa al manager rivale è fatta lanciare da un personaggio, al di fuori della contesa, il quale esplicita quanto era sottinteso nella sua battuta rispondendo al rimprovero del suggeritore a tono e accusando i proprietari del Drury Lane di aver abbusato della propria posizione avendo prolungato di oltre un mese la stagione. Chiaramente l'inserviente simpatizza con il manager dello Haymarket e Wrighten, non sapendo come rispondere alla logica serrata dell'operaio cambia argomento e chiama il capo carpentiere Mountford per informarsi su cosa manca per completare l'allestimento degli spettacoli in programma per la stagione. Anche in *Poor Old Haymarket ! ! !* come nel *prelude* di James Cobb si assiste alla dissacrazione di quei meccanismi che contribuivano a creare l'illusione scenica e nello

stesso tempo si annunciano alcuni dei drammi che saranno in cartellone. Alla domanda di Wrighten, Mountford comincia il suo elenco:

Mountford — Not much, Sir — First some new planks for the Thunder-box. The Storm in the Battle of Hexam has worn it, it's as full of Holes as a Pepperpot.
Wrighten — Let them be got immediately, and see that they're strong. It's a Storm of the Manager's own brewing, and he takes care it shall roll often enough in the course of the Season (*POH*, p. 5).

Nel dialogo Wrighten-Mountford alla satira si sostituisce la farsa, e non c'è nessun riferimento al tema principale. L'elenco del capo carpentiere prosegue:

Mountford — Then, Sir, we've no rain.
Wrighten — No Rain! Zounds, man! a Summer theatre without Rain! Why we shall all be ruin'd. Order a Soaking Shower directly and see that the Quills are hard and the Piece dry in the Trunk, do you hear. Our last Rain was made of such moist materials, it did not make noise enough to have wetted a flea (*POH*, p. 5).

Il contrasto fra *dry* e *wet*, già notato in *Poor Old Drury!!!* viene riproposto con l'aggiunta di spiegazioni tecniche: per ottenere l'effetto pioggia scrosciante necessitava un tessuto perfettamente asciutto con le cimose molto resistenti. Fra le richieste di Mountford c'è la proposta di ampliare la porticina della casetta in *The Village Lawyer* per permettere a Mrs Webb di entrarvi senza farsi male. Si scherza sulle dimensioni del posteriore di Mrs Webb in tono affettuoso, riconoscendo all'attrice comica il merito di aver contribuito con la sua bravura al successo di tante farse. Mountford va via lasciando solo Wrighten che si guarda intorno e riflette ad alta voce:

Wrighten — Bliss me! What a difference between our opening here and the removal from Poor Old Drury! Ah! we're in a sad Plight. There's no derangement nor

Confusion here. Ah! There's too much method and regularity at this house to succeed, I'm afraid (*POH*, p. 7).

Stranamente lo stesso personaggio che in *Poor Old Drury!!!* si disperava perché tutto era disordine e confusione ora teme un insuccesso proprio dovuto alla regolarità con cui si svolgono i preparativi per l'inizio dell'attività teatrale. Con questa battuta si riprende il tema rivalità e confronto e il tono ritorna satirico. Il personaggio che affronta la polemica del momento è Peter Project che si presenta con queste parole: « I was a Balloon maker, I'm now a Schemer by profession » (*POH*, p. 10), e in tale qualità vuole parlare con il proprietario perché gli deve sottoporre un piano di ampliamento del suo piccolo teatro. Non essendoci il manager, P. Project si accontenta di spiegare la sua idea al suggeritore che non nasconde la sua disapprovazione nel sentire quanto l'audace progettista ha intenzione di fare:

Project — I mean to pull down the Theatre. [...] Make the Manager's fortune, [...] Here's my Plan. Enlargement's all the rage now, (*Pulls out a Paper*) Come a little closer. [...] Here's a Musick shop, next door a Gunsmith's on one side of your Theatre, and an Apothecary's adjoining a Lodging house on the other. [...] Have'em both down: then we get space to Build. [...] I run a long Salisbury Plain of a Stage all across Suffolk Street [...] Give you an Audience part so spacious, [...] Cock up a Noble Gallery as high as the Monument. Then let the Manager raise his prices on the score of convenience and accommodation [...] (*POH*, pp. 11-13).

Project non fa altro che riferire quanto era avvenuto a proposito della demolizione del Drury Lane; prima di iniziare la costruzione del nuovo teatro i proprietari avevano comprato la Orleans Tavern e altri edifici limitrofi in Vinegar Yard per poter disporre di maggior spazio. Inoltre fa riferimento anche a quello che stava avvenendo al Covent Garden dove, come si ricorderà erano in atto lavori di ristrutturazione e ampliamento.

Wrighten contrasta l'intraprendenza del progettista assicurandogli che il manager dello Haymarket è troppo av-

veduto per imbarcarsi in una avventura del genere senza disporre del capitale occorrente. Project suggerisce allora il metodo più semplice per far denaro — aprire una sottoscrizione pubblica come aveva fatto Sheridan — tanto John Bull è troppo stupido per non cadere nella trappola. La denunzia del comportamento non sempre adamantino dei suoi rivali è scoperta e feroce, non vale ad attenuarla neanche l'affermazione indignata di Wrighten: «The efforts of the Theatrical Proprietors surely proceed from better motives than you have suggested» (*POH*, p. 14). Con l'uscita di scena di Project il tono ritorna ad essere scherzoso. Un fattorino porta una lettera di Parsons a Wrighten che preoccupato si affretta a leggerla perché teme una eventuale malattia dell'attore. Ma fin dalla prima frase: « I shall be with you at Rehearsal » si sente rassicurato su questo punto; la questione è un'altra. Il noto attor comico che in *Poor Old Drury!!!* aveva deciso di darsi al genere tragico, ora ritiene necessario « to subdue the vigour of [his] voice, to soften his lusty tones » (*POH*, p. 18) per non assordare gli spettatori del piccolo teatro e si è esercitato così bene da non farsi udire neanche a distanza ravvicinata come si lamenta uno spettatore entrato di soppiatto per assistere alle prove. Ma Parsons è fermo nel suo proposito provocando la disperazione di Wrighten che si rasserena solo all'arrivo di alcune attrici che liete di riprendere le recite nel piccolo teatro si sono presentate in anticipo per le prove, evento eccezionale a quanto fa capire il suggeritore. Elogi per le dimensioni ridotte del teatro sono profusi da Mrs Webb che esclama tutta allegra:

> [...] Oh the little theatre after all my money — We are lost in the winter but here — Oh shall I once more show my shapes — once more be distinctly view'd by a candid and discerning Publick [...] (*OPH*, p. 25).

Ancora più elogiativa — e questa volta anche nei confronti del manager — è la tirata di Johnston, il maestro del coro, in risposta all'invito del suggeritore di dare inizio alla prova generale:

> [...] Our Summer Stage runs for a short season, it's true but our driver's active, and there's not a horse in his Dramatick Stable but works willingly. The machine has been long established, and our continues endeavours will be to maintain its Credit, and keep our generous passengers in good humour (*POH*, p. 27).

Facendo ricorso alla metafora teatro/diligenza, manager/postiglione, attori/cavalli, pubblico/viaggiatori, già adottata dal padre in *New Brooms!*, George Colman presenta dei rapporti idillici fra gli attori e il proprietario dello Haymarket. Tutti sono lieti di lavorare per colui che si è sempre dimostrato un impresario intelligente e amico nei loro confronti. In effetti anche se in quel periodo Colman figlio teneva le redini dell'impresa era pur sempre il padre il vero proprietario del teatro. *Poor Old Haymarket!!!* fu accolto con entusiasmo dal pubblico che ne richiese la replica per venticinque volte in una stagione di sole novantacinque sere di spettacolo.

La polemica delle dimensioni abnormi dei due teatri invernali nell'ultimo decennio del Settecento non si esaurì in quella stagione ma si estese coinvolgendo oltre i teatranti anche molti uomini di cultura alcuni dei quali giunsero ad individuare nell'ampliamento delle strutture teatrali una delle cause prime della decadenza del dramma inglese [75]. Del resto la reazione negativa del pubblico alla inaugurazione del Covent Garden nel 1792 è una testimonianza dell'insofferenza e della riprovazione latente che non mancò di essere ulteriormente sfruttata come si è visto dallo stesso George Colman figlio in *New Hay at the Old Market*.

---

[75] Le polemiche e le critiche non valsero però a modificare tale linea di tendenza. Quando nel primo decennio dell'Ottocento il Drury Lane e il Covent Garden furono ricostruiti perché il fuoco li aveva completamente distrutti, la loro ampiezza fece affermare a Leigh Hunt: « Such large theatres are not fit for a delicate and just presentation of the drama, and they inevitably lead to the substitution of shew for sense » (L. Hunt, « English Opera, Lyceum », in *Dramatic Criticism*, New York, Columbia U.P., 1949, p. 50).

Come l'*induction* giacomiana il *prelude* è un chiaro esempio di metateatro; il palcoscenico — dove le passioni e le follie umane sono di solito rappresentate — diviene specchio della pratica teatrale: uno specchio che riflette e commenta gli eventi che coinvolgevano il microcosmo del teatro, le controversie e le beghe che caratterizzavano i rapporti fra quanti ne facevano parte. In entrambi i casi l'autorappresentazione del teatro coincideva con momenti di crisi dell'istituzione, e rispondeva alla volontà e al bisogno di correggere e contrastare l'immagine che veniva offerta al pubblico da forze estranee od ostili.

In epoca giacomiana la crisi era determinata principalmente dagli attacchi sempre più frequenti e aggressivi della municipalità, attacchi che rendevano precaria l'esistenza stessa del teatro, nonché dalle rivalità fra le compagnie di attori e dalle posizioni contrastanti di coloro che scrivevano per il teatro. Nella seconda metà del Settecento la crisi era causata dall'incapacità dell'istituzione ad adeguarsi alle trasformazioni sociali e culturali in atto: dal suo nuovo stato di teatro non più protetto dal patrocinio regale e sottoposto ad una doppia censura, quella governativa e quella dovuta all'affermarsi della critica giornalistica che manovrando l'opinione pubblica si interponeva fra teatranti e spettatori.

Già nel 1702, con l'inizio delle pubblicazioni del *Daily Courant*, i londinesi frequentatori assidui del teatro erano informati sugli spettacoli in programma per la settimana; solo occasionalmente, note brevi riferivano la trama di una nuova produzione o davano giudizi sull'interpretazione degli attori più noti. Notizie sull'attività teatrale si potevano ritrovare su periodici come *The Tatler* e *The Guardian* che saltuariamente pubblicavano saggi in cui il loro direttore Richard Steele discuteva delle teorie comiche e polemizzava con quanti sostenevano la teoria neo-aristotelica [76]. I primi

[76] Nota la polemica Dennis/Steele a proposito della funzione del genere comico. Dennis rifacendosi ai princìpi di Aristotele e Orazio criticava il dramma sentimentale (vedi *The Conscious Lovers* di Steele) e affermava: « How little do they know of the Nature

periodici specialistici apparvero sulla scia di *The Theatre* diretto dallo stesso Steele [77] e di *The Prompter*, fondato e diretto da Aaron Hill [78] anni dopo: ma sia Steele che Hill non erano estranei all'ambiente teatrale poiché erano stati alla direzione del Drury Lane e inoltre scrivevano drammi che venivano accettati dagli impresari. Attraverso i loro scritti essi si sforzavano di guidare il gusto dei lettori per metterli in grado di apprezzare le opere drammatiche e di interessarli e incuriosirli in senso positivo sul lavoro dei teatranti. Come conseguenza i manager e gli attori vedevano nell'interesse che la stampa riservava loro un'ottima fonte di pubblicità gratuita; tale opinione viene confermata

of true Comedy, who believe that its proper Business is to set us Patterns for Imitation: For all such Patterns are serious Things, and Laughter is the Life, and the very Soul of Comedy. 'Tis its proper Business to expose Persons to our View, whose Views we may shun, and whose Follies we may despise; and by shewing us what is done upon the Comick Stage, to shew us what ought never to be done upon the Stage of the World » (J. Dennis, « A Defence of Sir Fopling Flutter », in *Critical Works* (a cura di E. N. Hooker), Baltimore, Md, 1939-43, vol. II, p. 245).

[77] *The Theatre* uscì bisettimanalmente dal 2 gennaio 1720 al 5 aprile dello stesso anno; la sua pubblicazione coincise con l'attacco alla direzione del Drury Lane da parte del Duca di Newcastle, il nuovo Lord Chamberlain. Steele che insieme agli attori C. Cibber, Robert Wilks e Barton Booth dirigevano quel teatro dal 1715 si servì di questo periodico anche per denunciare i soprusi di cui era vittima. Nel primo numero Steele afferma che lo scopo che si prefigge è « the Preservation and Improvement of the English Theatre » poiché ritiene il teatro un utile strumento per migliorare l'umanità: inoltre sua intenzione è di rivalutare la professione dell'attore (R. Steele, *The Theatre*, (a cura di J. Loftis), Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 3).

[78] Aaron Hill (1685-1750), che fu nel comitato direttivo del Drury Lane dal 1709 al 1710, si interessò particolarmente della recitazione e scrisse anche un manuale dove stabiliva regole e dava consigli a quanti volevano intraprendere la professione dell'attore. Il suo periodico trisettimanale *The Prompter* iniziò le pubblicazioni il 12 novembre 1734 e le terminò il 2 luglio 1736. Aveva come scopo dichiarato di fungere da 'Prompter to the World' (cfr. C. H. Gray, *Theatrical Criticism in London to 1795*, New York, B. Blom, 1971, pp. 87-97).

dalle affermazioni di Colley Cibber a proposito dell'interesse giornalistico di Steele per il loro mondo:

> We knew, too, the Obligations the Stage had to his [Steele] writings; there being scarce a Comedian of Merit in our whole Company whom his *Tatlers* had not made better by his publick Recommendations of them. And Many Days had our House been particularly fill'd by the Influence and Credit of his Pen[79].

Colley Cibber, attore e manager del Drury Lane dal 1710 al 1732, riconosceva a Steele il merito di aver contribuito con le sue informazioni ad attirare a teatro più frequentatori e di avere segnalato gli attori più bravi.

Tale situazione ideale cambiò verso la metà del secolo quando la critica teatrale costituì una rubrica fissa di molti quotidiani e quando si moltiplicò il numero dei periodici specialistici: contemporaneamente, e come diretta conseguenza, si ebbe l'emergenza della figura del censore il cui fine non era di difendere gli standard moralistici della produzione drammatica, come nel caso di Steele, né di dare consigli tecnici sulla recitazione, il principale impegno di Aaron Hill. Il compito di questa nuova figura di professionista — ancora maldestra e insicura e dedita più al pettegolezzo che alla critica — era soprattutto di informare il pubblico, più che su quello che veniva rappresentato sul palcoscenico, su quanto avveniva dietro le quinte, sera dopo sera, e di riferire delle questioni private dei membri più in vista del mondo teatrale non solo durante i periodi di attività ma anche nei mesi di pausa. L'attore, che aveva assunto una posizione di spicco nell'ambito sociale e che spesso era anche il proprietario del teatro dove recitava, interessava i lettori non solo nel suo ruolo pubblico ma specialmente come individuo e il pubblico amava seguirne le vicende private anche quando non lo poteva ammirare sulla scena e era lieto di essere informato in anticipo su

[79] C. Cibber, *An Apology for the Life of Mr Colley Cibber, Comedian* (a cura di R. W. Lowe, New York, Ams Press, 1966 (1889), vol. II, p. 162.

quello che sarebbe avvenuto al Drury Lane, al Covent Garden e allo Haymarket alla riapertura della stagione. La stampa forniva ai suoi lettori ogni sorta di informazioni sui loro beniamini ma non sempre questa pubblicità, non sollecitata, era gradita dagli interessati poiché il più delle volte non era esente da insinuazioni poco benevoli.

Le figure nuove del teatro settecentesco degli anni Cinquanta erano il proprietario/impresario/attore/drammaturgo che godeva di poteri decisionali non limitati alla conduzione amministrativa dell'impresa, ma estesi alla programmazione artistica[80] e il critico teatrale, frequentatore assiduo della platea, che commentava il lavoro dei teatranti dal punto di vista dello spettatore e informava i suoi lettori su tutto ciò che si riferiva al teatro e alla sua gente anche quando l'immagine che ne risultava non era positiva.

Non a caso dunque i personaggi che, specialmente al primo apparire del *prelude*, differenziano questo nuovo genere dall'*induction* sono il manager e il critico. Ma mentre il manager è di solito presentato in una luce favorevole, vittima delle circostanze (l'invidia e i soprusi dei rivali, gli attacchi della stampa, la persecuzione di aspiranti attori e di drammaturghi falliti), il critico, per lo più un drammaturgo di nessun talento che attribuisce i suoi insuccessi a colpe altrui e non alla propria ottusità, è caratterizzato con tratti decisamente negativi (la petulanza, la presunzione e l'ignoranza) che ne fanno un tipo intrigante e poco simpatico.

Una tale diversità di trattamento dei due personaggi standard dei primi *preludes* non deve stupire poiché, come si è visto, essi erano opera degli stessi manager o di persone molto legate a loro. Non era pensabile quindi che si presentasse il personaggio del manager quale era in molti

[80] Non sono rare le lamentele per questo accentramento di ruoli in un unico individuo da parte di attori e drammaturghi. F. Foote e D. Garrick furono spesso accusati di tirannia e esclusivismo nella conduzione della loro impresa. In realtà Foote non rappresentava altri drammi che quelli da lui stesso scritti e Garrick solo eccezionalmente accettava drammi di nuovi drammaturghi.

casi nella realtà quotidiana: un despota il cui interesse principale era di ottenere il maggior guadagno con la minima spesa, oppure, come nel caso di manager/drammaturghi, più propensi a presentare i propri lavori che dare spazio alle novità degli altri. Le polemiche su questo particolare aspetto dell'attività teatrale settecentesca sono infinite così come innumerevoli sono le accuse di plagio da parte di drammaturghi delusi [81].

Quale antidoto alle insinuazioni e agli attacchi corrosivi della stampa il *prelude* assolse ottimamente la sua funzione in quanto riusciva a contrastare e a neutralizzare ridicolizzandoli i giudizi severi e le notizie allarmistiche della critica giornalistica. Snarl, il censore dell'atto unico di Samuel Foote, l'archetipo dei vari Catcall, Sneer, Puff e Breeze viene presentato attraverso la battuta di Laconic come un mestierante disonesto:

> ... What, don't I know the tricks of your trade, the old plan of plantiff and defendant; *Theatricus* condemns, *Leonora* defends, *Buckhorse* reviles, *Tranquillus* retorts; what the *Director* asserts, a *Proprietor* denies; Whilst, all the time, Theatricus, Leonora, Buckhorse, Tranquillus, The Director, The Proprietor, all centre in one individual, called Timothy Snarl (*OP1*, p. 45).

Dimostrazione lampante della poca attendibilità del giudizio critico di Snarl era il fatto che curando le rubriche teatrali di vari giornali sotto pseudonimi diversi mutava di opinione secondo i casi. Che le rubriche teatrali di più giornali fossero di frequente affidate ad un unico esperto era una prassi non insolita [82], ma non certo positiva perché impediva la varietà di giudizi e di osservazioni e specialmente in caso di stroncature ciò doveva risultare piuttosto fastidioso per gli interessati. Tale consuetudine è messa in evidenza anche da Colman padre che fa elencare a Catcall,

[81] Si ricordino a questo riguardo le polemiche fra G. Colman padre e D. Garrick a proposito di *The Clandestine Marriage* e quella fra R. Cumberland e R. B. Sheridan che immortalò il rivale nel personaggio di Sir Fretful Plagiary.

[82] C. H. Gray, *op. cit.*, p. 159.

orgoglioso della posizione che detiene, tutti i giornali su cui scrive:

> *Dramaticus* in the Chronicle, *The Observer* in the Post, *The Elephant* in the Packet, *The Drury Lane Mouse* and *The Covent Garden Cricket* — all mine, Phelim! (*NB*, p. 331).

Nella lista di Catcall sono inclusi alcuni dei più importanti giornali degli anni Sessanta che informavano assiduamente i lettori attraverso le loro rubriche teatrali [83].

Anche quando il critico come personaggio non è presente fra le 'Dramatis Personae' del *prelude* non mancano asserzioni e insinuazioni che stigmatizzano la sua attività. Colman riferendosi, nella scena occasionale che precede *Man and Wife*, alla polemica Garrick/stampa a proposito delle celebrazioni shakespeariane a Stratford, definisce gli attacchi della critica « mere dirt » e ribadisce il suo giudizio negativo anni dopo, nel 1772 in occasione del debutto di Miss Barsanti. Egli infatti, contrapponendo l'onestà e l'imparzialità del pubblico alla parzialità e incompetenza di coloro che curano le rubriche teatrali afferma: « If you are *prais'd* there, and *no where else*, good night to you! » (*OP2*, p. 262). La stessa sfiducia e la stessa insofferenza nei confronti della stampa si possono ritrovare negli atti unici di David Garrick, anche se mitigate da un tono tollerante e bonario che riuscì spesso ad ingannare gli stessi interessati se William Woodfall, il critico del *Morning Chronicle*, in occasione della prima di *The Meeting of the Company* scrisse nella sua rubrica:

> Mr Garrick's mention of the newspapers does his understanding some credit; he speaks of them properly and as men in publick situations should do [84].

Al contrario si espresse con severità nei confronti del burlesco di Sheridan dove venivano denunciate tutte le cause

[83] I giornali a cui si riferisce Colman, *The Morning Post*, *St. James's Chronicle*, *London Packet*, *The Covent Garden Chronicle*, The *Drury Lane Journal* erano fra quelli che più si erano interessati all'attività dell'attore e dell'impresario David Garrick.

[84] *The Morning Chronicle*, Sept. 19, 1774.

che rendevano la vita di un manager una delle più travagliate [85].

In effetti la sparizione dai *preludes* tardo settecenteschi del personaggio del censore coincise con la produzione sheridaniana di *The Critic* che si presenta nella doppia veste di parodia del dramma contemporaneo e satira in linea con gli atti unici occasionali di Foote, di Garrick e Colman padre. I personaggi del primo atto, Mr Dangle, Puff, Sneer e Sir Fretful Plagiary, sono gli stessi individui che complicavano l'esistenza di Sheridan nella sua identità di manager e di drammaturgo di successo. Il ricco mercante con pretese intellettuali che si erge a « drama's Patron », il critico non obiettivo in cerca di scandali e propenso ai pettegolezzi, il drammaturgo non brillante che si sente incompreso servono a rendere vivido e umoristico il quadro della situazione in cui versava il teatro dell'epoca. E come acutamente afferma M. S. Auburn [86], *The Critic* oltre a presentare la struttura dei burleschi che utilizzavano la prova generale con l'intento specifico di parodiare alcune categorie drammatiche, vuole essere una denuncia della manipolazione della pratica teatrale da parte di forze estranee e un monito per la gente di teatro che tali ingerenze tollerava senza ribellarsi.

Il primo atto di questa che doveva essere anche l'ultima commedia del giovane drammaturgo ricalca i *preludes* non solo nella qualità dei personaggi ma anche nella struttura tipica di essi. Del resto Sheridan non era nuovo a tale esperienza poiché aveva scritto un atto unico occasionale per l'apertura della stagione 1775-1776 al Covent Garden prima di diventare egli stesso proprietario del Drury Lane.

Altra causa che potrebbe servire a spiegare la scomparsa del personaggio del critico teatrale dal genere in esame si potrebbe individuare nel cambiamento di tendenza verificatosi nella pratica giornalistica. La presenza in tutti i giornali che aspiravano ad un'ampia diffusione di una

[85] *The Morning Chronicle*, Nov. 1, 1779; cfr. anche C. H. Gray, *op. cit.*, p. 270.

[86] M. S. Auburn, *Sheridan's Comedies, Their Context and Achievements*, Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 1977, p. 153.

rubrica teatrale e il moltiplicarsi dei periodici letterari che davano spazio a resoconti specialistici sull'attività drammatica da parte di critici competenti aveva contribuito a dare alla figura del nuovo professionista un altro spessore e un'altra credibilità. Il critico era un uomo di lettere, un professionista di tutto rispetto, il cui interesse per il teatro era genuino, e la cui competenza era reale: come i saggi di Leigh Hunt e di William Hazlitt dimostrano. Il teatro non poteva rispondere con lo sberleffo e il ridicolo alla sua censura e ai suoi giusti e meditati giudizi.

Altre erano le tensioni che agitavano il mondo del teatro. La competizione fra le direzioni dei tre teatri legittimi che non risparmiavano colpi pur di danneggiare i rivali; l'inasprirsi delle polemiche fra gli attori e i manager. E questi sono appunto gli argomenti su cui si basano i *preludes* di fine secolo che per lo più avevano abbandonato la formula originaria agile e umoristica per diventare soprattutto spettacolo, come nel caso di *The Rival Queens* di Thomas Holcroft.

In concomitanza con gli eventi storici francesi che si ripercossero pesantemente in Inghilterra poiché minacciavano la stessa sicurezza insulare della sua gente, l'inaugurazione di una stagione teatrale a Londra non fu più sottolineata dalla scrittura di un atto unico occasionale sul teatro. Quando in programma si ritrova un *prelude* l'argomento è inviariabilmente l'esaltazione delle virtù eroiche degli inglesi, specialmente dei marinai, o la celebrazione di vittorie inglesi sulla flotta francese [87].

L'abbandono della formula inaugurata da Foote e l'appiattimento degli spunti che avevano dato vita al *prelude* portano ad una progressiva decadenza del genere e quindi alla definitiva scomparsa di una consuetudine che aveva sempre richiamato a teatro un folto pubblico desideroso di sentire dalla viva voce dei diretti interessati le novità e le questioni che coinvolgevano l'universo teatrale.

[87] Cfr. Anon. *Britain's Brave Tar!!!; or, All for St. Paul's* (Covent Garden, 19/12/1797); T. J. Dibdin, *News from the Nile; or, Laurels from Egypt* (Covent Garden 13/10/1798).

ON THE WITCRAFT OF IAGO
« DIUINITIE OF HELL »: HOW TO LIE WHILE SAYING THE TRUTH

by
Jocelyne M. Vincent

The purpose of this essay is to attempt to show how some insights from that area of confluence of linguistics and linguistic philosophy referred to generally as *pragmatics* might be applied to the examination of some aspects of a particular dramatic text: Iago's strategies for deception, in William Shakespeare's *The Tragedie of Othello, the Moore of Venice*. We trust that this apparent intrusion into such hallowed territory (none more so than the « Shakespearian City ») no longer needs any justification, in theory at least [1]; we hope that, in practice, our suggested mode of analysis will be considered fruitful, bearing fresh and perhaps more systematically delineated insights [2], and that it might, for

[1] Worth mentioning, however, for similarity of approach suggested, are the contributions in G. Aston et al. (eds.) (1983) *Interazione, dialogo, convenzioni: il caso del testo drammatico*, Bologna, C.L.U.E.B.; and also M. Coulthard's analysis of a section of *Othello* itself in *An Introduction to Discourse Analysis*, London, Longman, 1981, pp. 170 ff. — see note 6 below.

[2] The commentaries to be found reported in the annotations in H. H. Furness, edition of *Othello* (H. H. Furness (ed.), *Othello*. A New Variorum Edition of Shakespeare, (Lippincott, 1886), New York, Dover Publications, 1963) are often very similar to our interpretations, however they are usually only occasional remarks and seldom based on more than intuitive analytical tools with resultant vague descriptions such as Heath's « artful hints and half-sentences » (quoted in Furness (ed.), *op. cit.*, p. 166); Hudson's and Booth's are somewhat more detailed and therefore more interesting (cf., for example p. 167 ff where Act III scene iii is the object of commentary.) A. Serpieri's sustained analysis (A. Serpieri (1978) « *Otello* »:

the (pragma-) linguist, also constitute the discovery of a rich yet compact mine of data in which to test his instruments.

We hope that an intrinsic justification both for our choice of a dramatic text and for our particular model of analysis will emerge. *Acting*, in our model (i.e., briefly, non-deceptive feigning-see 2.2.iii below) has particularly close family ties with *pretending* (deceptive feigning-see 2.2.i, and note 3) which is at its core and, is, as we hope to show, not only Iago's leitmotiv, but also the very foundation on which he builds all his strategies for deception. Further-

L'Eros Negato, Milano, Il Formichiere) is unique and especially noteworthy, both for its completeness and coherence and the use of a specific set of tools (from semiology and psycho-analysis); his linguistic analysis, however, essentially based on the reduction of Iago's ploys to the rhetorical figure of litotes, we feel tends to sacrifice detail to his interpretative key; it is, nonetheless, one of the more insightful and illuminating commentaries we have seen on the play in general, and specifically, for example, on Othello's character and assumptions, thus providing more clues to Iago's choice of strategy and to his success than the reductive traditional view of him as self-important and slow-witted (cf. the T. S. Eliot and F. R. Leavis school of thought as discussed, for example, by J. Wain in his Introduction to J. Wain (ed.) *Shakespeare: Othello*, Casebook Series, London, Macmillan, pp. 11-33; and by H. Gardner (1955) « The Noble Moor », reprinted in J. Wain ed. *op. cit.*, pp. 147-168, and H. Gardner (1968) « 'Othello': A Retrospect: 1900-19667 » in K. Muir ed. *Shakespeare Survey 21*, Cambridge, C.U.P., pp. 1-11) or even the more romantic Bradleyian view of Othello's character (as discussed again in J. Wain and H. Gardner (*ops. cit.*). Incidentally, J. Wain's own metaphor of Othello and Iago as the bull and the matador does not imply an essentially different view to Leavis' although he does allow the matador a lithe cunning.) As we shall see there are also many points of similarity in some of the conclusions reached here and by Serpieri (*op. cit.*). Sister M. Joseph's comments are also very illuminating, although unfortunately few on Othello and Iago and perhaps not as detailed as they might have been: viz. « subtle devices », « insinuation and deceit » (M. Joseph (1962) *Rhetoric in Shakespeare's Time*, New York, Harbinger, p. 235); furthermore, Coulthard's commentary (*op. cit.*, p. 171 ff) on Act III scene iii, also has many convergent points both in approach and results. Although there is no attempt here at completeness, we hope that our work might fit in with and complement that of others.

more, another characteristic of Iago is that he is not only a « good actor » within the play to his immediate interlocutors but that he also directs his acting from within the text outwards towards the spectator: a theatrical personage 'par excellence' [3].

Moreover, Iago's games of acting and pretending are so enmeshed that we might suspect that on occasion he is not acting for, but rather pretending to, and therefore deceiving, the spectator, too.

[3] A comment by Booth (in Furness (ed.), *op. cit.*, p. 214) on how Iago must be a good actor (in sense 2(a), see below) (and cf. J. Wain, *op. cit.*, p. 14) and the actor who represents him on stage, doubly so, is well worth quoting: « To portray Iago properly you must seem to be what all the characters think, and say, you are, not what the spectators know you to be; try to win even *them* by your sincerity. Don't act the villain, don't look it or speak it (by scowling and growling, I mean), but think it all the time. Be genial, sometimes jovial always gentlemanly. Quick in motion as in thought; lithe and sinuous as a snake. A certain bluffness... should be added to preserve the military flavour of the character; in this particular I fail utterly, my Iago lacks the soldierly quality ». Needless to say, perhaps, at this point, when we talk of Iago acting for the audience we are, of course, not referring to what Burbage or Kean, or Forrest or Booth or Finlay have done, but rather to what Iago himself does. Serpieri (*op. cit.*) also has some related points in his section « teatro dentro il teatro » (p. 149 ff); but even more closely related is M. Joseph's, comment concerning his ironical dramatic ethos (*op. cit.*, p. 282, and note 45 below) and N. Coghill's consideration of the function of his soliloquies (cf. N. Coghill (1964), *Shakespeare's Professional Skills* chapter VI, reprinted in J. Wain ed., *op. cit.*, pp. 227-237). We are however more concerned with his *acting* for the spectator while he *pretends* to the others. A further word of caution might be in order, at this point, on the polysemy of the term « acting » in English (many thanks to Susan George and Stephen Parkin for pointing out the need for it). It can be helpful to note that Italian, for example, distinguishes lexically between: 1) « agire, fare, comportarsi », 2)a) « fingere, simulare » and 2)b) « recitare, rappresentare », which correspond, roughly, to 1) « doing, behaving » (as in « (inter-)act, action, -actant, agent, actor » in the action theory and pragmatics sense, cf. sections 1 and 2 here); 2) feigning, a) deceptively (i.e. our technical use of « pretending »), and, b) non-deceptively (i.e. our « acting »).

Iago's behaviour, whether acting or pretending, is a continuous playing with the deceptiveness of appearances, and/or on how to manipulate them so that they be deceptive: « diuinitie of hell » (II.ii, 381).

And, although he tells Roderigo that he will rely on his « wits and all the Tribe of hell » (I.iii, 386), he knows full well that Witcraft alone can turn true into false, or « vertue into pitch » (II.ii, 405: « Thou know'st we work by Wit, and not by Witchcraft »).

It is our aim here then to attempt to examine some of the strategies employed by Iago to deceive Othello, and his other interactants, within the play (and without?) We shall not here be able to examine them exhaustively and rather choose to limit ourselves to a sketchy illustration of one particular class of strategy, (as indicated by our sub-title) albeit one of Iago's preferred ploys, and to some even more sketchy illustrations of how our model and basic categories might be used to analyze some sample exchanges between Iago and his victims.

Incidentally, as we have already hinted, our choice of focus may help to further illustrate what seems to be one of Shakespeare's major themes in *Othello* (cf. also Coghill, 1964; Gardner, 1964, 1971): what *seems* to be is not necessarily what *is*: « I am not what I am »[4], « By Janus! ».

[4] Iago to Roderigo (I i, line 71) the culmination of an apologia for those « fellowes » who keep their « hearts attending on themselves » and « throwing but showes of Service on their Lords / Do well thriue by them », rather than being an obsequious « knee-crooking knaue » who dotes upon his bondage. « These Fellowes have some soule / and such a one do I professe my selfe » His self-image is that of the « dritto », or even the « pìcaro ». Cf. again, also N. Coghill (*op. cit.*) on his soliloquies (Any way the function of his little speech here is presumably to tell Roderigo not to think he really loves Othello, even though he will be seen to be doting on him; Roderigo must think Iago would want to help him cuckold Othello). Cf. also Warburton's comment in Furness, *op. cit.*, p. 35 on Iago's « By Ianus, I thinke no » (I ii 38). Janus, the two-faced. Cf. also A. Serpieri (*op. cit.*) again on Iago as the « regista dell'Immaginario » (p. 29).

In our first section we shall attempt to make some of the major premises of our chosen approach explicit; in the second section we shall introduce our model and categories for analysis with some sample illustrations; in our final section we shall briefly examine some exemplary extracts of dialogue, from Act III scene iii.

1. *Background props.*

To begin with it might be worth clearing the ground of one possible equivocation. Although we shall often refer to our « text », we are of course not referring to *Othello* as a written text to be pondered over at our desks as readers, but rather as the « transcription »[5] of a spoken text or dialogue, albeit with certain particular characteristics, to which it is legitimate to apply discourse or conversational analysis[6]. Our type of analysis, looks not so much at the surface structure of exchanges, as at *what is being done* by interactants: which goals are being pursued and by which means. Specifically, we shall here be looking for the strategies Iago uses to pursue his fixed super-goal of deceiving Othello.

[5] The « transcription » we work from is the one referred to as the first Folio (F_1) by editors of Shakespeare; we have had access to it through Furness' invaluably annotated edition. We reproduce the spelling and punctuation of F_1 although we substitute modern *s* for all cases of *ſ* in the original.

[6] See W. Dodd « Parametri per l'analisi del dialogo nel testo drammatico », and G. Aston « L'applicabilità dell'analisi conversazionale allo studio del testo drammatico » in G. Aston et al. (eds.) (*op. cit.*) for pertinent discussions; cf. also M. Coulthard (*op. cit.* pp.171-177) where he analyzes III iii in terms of question/answer pairs also appealing to Gricean principles of conversation and mutual knowledge of interactants. His analysis has the following premise: « I want to suggest that Iago rouses Othello's suspicions by a sequence of unanswered questions (...) avoided apparently but in fact deliberately, clumsily, which suggests to Othello that Iago is concealing something » (p. 173), akin to our our comments on Iago's reticence, or rather, feigned reticence.

Two points may derive from this: one, that our present interpretation of what is happening or being done by Iago with his strategies might simply take a place alongside the other commentaries to be found throughout literary criticism of Othello, and especially alongside those which view it as a text to be represented on the stage [7]. Secondly, this implies the fact that we see Shakespeare's discourse as having « human veracity »[8], in terms, not only of the emotions portrayed but, more importantly for us here, in terms of the behaviour portrayed; Iago's is (unfortunately) a « commonplace cunning »[9] and his conversational rhetoric is in everyday use. This is not to slight Shakespeare, of course: quite the contrary.

Furthermore, conversation analysis also provides us with a possible key to examine the representational aspect of the discourse; the spectator may, indeed, for some purposes, be likened to the third person, not only as on-looker or over-hearer but as indirect addressee, the oblique interlocutor, of whom speakers are conscious and by whom they may be influenced.

Our model for analysis, then, is one which concerns itself with conversational rhetoric [10] and implies that our

[7] Cf. J. J. Gumperz (1982), *Discourse Strategies*, Cambridge, C.U.P. and on the problem of the interpretation of data, it being dependent on the assumed shared socio-cultural and psychological contexts of the interactants and of the on-looker or interpreter. By imagining or seeing the dialogue in action one can respond to it as to true interaction. Apart from Booth's valuable comments which project us into the action and into what is being done, one might also recall Ezra Pound's comment as quoted by Gardner (1955, *op. cit.* in J. Wain ed., *op. cit.*, p. 149). « The medium of drama is not words but persons moving about on a stage using words », and cf. also H. S. Bennett (1964) « Shakespeare's Audience » in P. Alexander ed., *Studies in Shakespeare*, London, O.U.P., pp. 56-70.

[8] Cf. H. Gardner (1955, *op. cit.*, p. 148).

[9] Cf. J. Wain (*op. cit.*, p. 15).

[10] As G. Leech terms it, cf. G. Leech (1981) « Pragmatics and Conversational Rhetoric » in H. Parret et al. eds. *Possibilities and Limitations of Pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 413-422; also G. Morpugo-Tagliabue (1981) « Grammar, Logic and Rhetoric in a Pragmatic Perspective », in H. Parret et al. eds. *op. cit.*, pp.

everyday dealings with each other are to do with « doing things with words »[11]. This involves the effects that our utterances can, and are meant to, have on hearers: conveyed, rather than, or as well as, literal meanings. Our pragmatics model or approach sees human behaviour, including linguistic activity, of course, in terms of interactants' assumptions and goals or intentions; it is thus at the confluence of linguistics, linguistic philosophy, social psychology and cognitive science today [12].

We have already mentioned how sociolinguistics and conversation analysis have brought relevant insights to the field; it has also been shaped by speculations by philosophers of language and social psychologists as to the conventions operative in social interaction [13].

Now, pragmatics can be profitably employed in the study of deception for several reasons:

In our opinion, it is correct to view deception as intentional, as do Augustine and Thomas Aquinas [14]. Our

493-50 and also D. Parisi and C. Castelfranchi (1979), « La retorica come scopistica della comunicazione » in F. Albano-Leoni and M. R. Pigliasco eds., *Retorica e scienze del linguaggio*, Società di Linguistica Italiana, Roma, Bulzoni pp. 5-9 and indeed, many of the other contributions in both H. Parret et al., eds., *op. cit.*, and F. Albano-Leoni and M. R. Pigliasco eds., *op. cit.*

[11] A reference to Austin's seminal *How to Do Things With Words*, London, O.U.P., 1962, which might be said to mark the birth of what is known in linguistics as speech act theory.

[12] We can refer the interested reader to H. Parret et al. eds., *op. cit.*, and to P. Cole ed., *Syntax and Semantics 9: Pragmatics*, New York, Academic Press, 1978, for some fairly recent readings in the general area of pragmatics in linguistics, and from which he/she can then enter the literature. Cf. also Leech (1982), *Semantics*, Harmondsworth Penguin, especially chapter 16: « Semantics and Pragmatics », pp. 319-320, for a simple, clear introduction.

[13] Cf. H. P. Grice (for example « Logic and Conversation » (1967) reprinted in P. Cole and J. Morgan eds. *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975, pp. 41-55).

[14] Cf. « mendacium est enuntiatio cum voluntate falsum enuntiandi » (quotation from Saint Augustine « De Mendacio » chapter IV), in note 9, p. 775. In J. M. Vincent and C. Castelfranchi « On the Art of Deception: How to Lie While Saying the Truth » in H. Parret et al. eds., *op. cit.*, pp. 749-778.

concern should be with what a speaker intends to do with or by a linguistic act, and not with ontological truth. It is the truth as far as the speaker is concerned which interests us: his sincerity, or indeed, his « honestie ». Deception, for us, means, to put it briefly, deceiving one's interlocutors as to one's beliefs or assumptions and intentions.

Pragmatics concerns itself, among other things, with speaker intentions and assumptions and the adequacy of linguistic acts with respect to the goals a speaker is pursuing through them; it is concerned with those conventions and contexts which link actions (including verbal actions) to their potential effects and the mechanisms which allow us as social agents to have justified rational expectations regarding the effects of our utterances or actions. The « art of deception » (a common enough social grace) simply manipulates these conventions; as we see it, it simply involves pretending that, or behaving as if, the conventions for cooperative human intercourse were in operation for all parties concerned at the time of utterance [15].

The basic premise for Iago's deception strategies lies, of course precisely in this aspect: he sets it up and strengthens it but also exploits it where it already existed. We are referring to everybody's assumption that he is « honest » (in all of the senses Empson suggests) [16]. Iago is so successful in deceiving everyone because he is misunderstood by everyone, while he goes around understanding them (Wain, indeed, sees this as a drama of misunderstanding) [17]. His

[15] Cf. W. H. Auden's « Joker in the Pack » (reprinted in J. Wain ed., *op. cit.*), for an informal statement on this (p. 206); cf. also Grice (*op. cit.*, pp. 45-46) on the Cooperative Principle and sincerity conditions; mention of these are to be found practically anywhere in the early and even recent literature on pragmatics and interaction so basic are they as notions in the field. Cf. also Leech (1982), *op. cit.*, pp. 331 ff. for a clear introduction.

[16] Cf. W. Empson (1951) « Honest in 'Othello' » *The Structure of Complete Words* Chatto Windus, reprinted in J. Wain ed., *op. cit.*, pp. 98-122.

[17] Cf. J. Wain in his Introduction to J. Wain ed., *op. cit.*, p. 12.

understanding of the others enables him to tailor his strategies to suit the individual victim, and his correct assumptions concerning the other's assumptions on his assumptions (or beliefs, or character, or personality, or role,) are ever evident in his choice of ploy as we shall see. We need only quote his comment on Othello:

> « He holds me well,/The better shall my purpose work on him ».
> (I.iii, 414-415)

We shall now very briefly introduce our elemental categories or analytical tools (2.1) within the general picture we have just described, then our basic deception categories (2.2), followed by an exposition of those cases of indirect deception which may be termed lying while saying the truth (2.3).

2.1. *Basic notions in goal analysis*

Moves or utterances can be viewed as regulated by hierarchies of goals; the first level goal, or direct goal, is, not to put too fine a point on it, that of communicating the propositional content; or, as some might say, the literal meaning. Higher order or super-ordinate goals work as means or mediating goals towards the top goal or objective of the speaker in making a particular utterance or move [18].

Top-goals of utterances are essentially requests for a change in the hearer's belief structures or assumptions.

The goals at the different levels in the hierarchy can be communicated, and/or communicative, or neither, i.e. when they are deliberately concealed.

A communicated goal is one which a speaker intends his hearer to understand him as having, while a communicative one is one which a speaker intends to reach through

[18] For a fuller exposition, cf. D. Parisi and C. Castelfranchi (1979) *op. cit.*, and (1981), « A Goal Analysis of Some Pragmatic Aspects of Language » in H. Parret et al eds., *op. cit.*, pp. 551-568.

his hearer understanding that he, the speaker, means to communicate it to him; communicating it is the means to reaching it. The speaker counts on his hearer deciding to adopt or adhere to his goal. Adopting a goal means letting yourself be regulated by your interlocutor's goals because you know or realise it is his goal, while adhering to it implies adopting his goal after realizing that he is asking or meaning you to adopt it.

Quite normally utterance super-goals are conveyed indirectly through inferences based on mutual assumptions and on assumptions concerning the conventions underlying what is assumed to be the nature of the interaction at the time.

Adhering to one's interlocutors' goals is one of the conventional assumptions underlying cooperative interaction, i.e. in other words, interaction where the interactants act on the assumption that they are both being sincere.

A further convention, or fixed (i.e. permanent or basic) goal, is that speakers will only give relevant information [19], that is, information which might be important or useful to, a goal of, their hearer, and that this information be, furthermore, adequate to their goals; the manipulation of this underlying convention results in such strategies as insinuation and halftruths, for example.

Deception may occur when one of the interlocutors breaches this faith, the underlying assumption of sincerity, withholds his cooperation while yet letting the other assume that it still holds: he pretends it still holds, he behaves *as if* it still held.

We come now to our basic or elemental categories of deception.

[19] For the notion of relevance, cf. especially N. Smith (ed.) *Mutual Knowledge*, London, Academic Press, 1982, and J.M. Vincent and C. Castelfranchi, *op. cit.*, note 7, p. 774.

[20] Cf. C. Castelfranchi & J.M. Vincent, and J.M. Vincent & C. Castelfranchi (*ops. cit.*), for a fuller treatment, especially for the definition of « *false for A* ». Cf. especially p. 753 in J.M. Vincent & C. Castelfranchi (*op. cit.*).

2.2. *Basic deception categories*

We may talk of deception, then, when something false, i.e. false for *A*, or « different from *A*'s assumptions » or more or less than what the speaker assumes to be « the truth, the whole truth, and nothing but the truth » is somehow made to be assumed by a hearer.

This « somehow », the means, can be classified or divided into two broad types: deceiving by commission and deceiving by omission (cf. J.M. Vincent & C. Castelfranchi; R.M. Chisholm & T.D. Feehan), i.e. one can deceive by withholding the truth (if one assumes it is relevant) as much as by asserting or otherwise positively offering a falsehood. Either way one is pretending to assume something which one does not.

Two further sets of distinctions must be made: a) that between those strategies which involve communicative speaker goals and those which do not. (The highest order or top goal, of course, is never communicative if there is to be deception); and b) that between direct and indirect strategies.

2.2.i *Pretending*

Pretending is a non-communicatively achieved direct strategy for deception. It involves counterfeiting or mimicking the symptoms of that which the hearer is intended to assume (x); the speaker's goal that the hearer (B) assume (x) (i.e. that B assume x is true, when he the speaker (A) assumes x is false) is non-communicative: B must not assume that A intends him to assume x, i.e. B must not assume that A is intentionally sending a message, communicating. By limping one can pretend one has hurt one's leg: a natural symptom of having hurt one's leg is limping. Othello did not realize or assume Iago had been pretending when he told him:

« And did'st contracte and purse thy brow together,/ As if thou then hadd'st shvt vp in thy Braine/ Some horrible Conceite » (III.iii).

Iago's pursing and contracting of the brows were meant to be taken by Othello as natural symptoms of internal turmoil, and this, in the context, was meant to be the index of being worried because he was harbouring thoughts or suspicions which he could not voice; just, indeed, as Othello interpreted them.

Now it is true of course that Iago did have some horrible Conceite (x) shut up in his brain, only it (x) was false. It Othello had assumed Iago was pretending or understood that he was, he would also have understood that the « conceite » or cause of the symptom was false because he would have realised that Iago was inducing him, intentionally underhandedly, to assume it, and the only reason someone would do that would be because he wanted to trick him. As we know, Othello tragically misunderstood Iago; he had no reason to mistrust him or think Iago would want to trick him; Iago knew this and could thus deceive Othello in this way most of the time.

2.2.ii *Lying*

Lying, on the other hand, is a deceptive move obtained by means of a communicative goal. Furthermore, the term is reserved for deception by commission, of the sub-type positive deception simpliciter [21] obtained through assertion. One goal is communicative: that B assume A intends B to assume x (which is a true assumption of course) the top goal being that B thence assume x, which is a deceptive goal if A does not assume x. It is a double deception, however, because there is also implicit in the assertion a lower order and instrumental act of pretending: if one asserts something which one does not assume to be true, then one is pretending to assume it, one is behaving as if one assumed it, since an utterance carries a speaker's conventional commitment to that which one asserts.

Lying is, thus, an act of insincerity, since it involves pretending to express something one assumes.

[21] Cf. Chisholm & Feehan (1977) « The lutent to deceive », in *Journal of Philosophy*, 74:3, pp. 143-146 for their four basic types.

Pretending is, thus, at the base of any strategy for deception, and so, understandably and rightly, Iago's theme song.

Although Iago usually prefers to deceive by more complex and indirect means, there are also many straight lies to be found among his utterances; their interest lies, rather than in themselves, in their function within the larger structure as Iago's discourse strategies unfold.

2.2.iii *Acting*

We distinguish *acting* from *pretending*, forcing perhaps a little the everyday use of the terms in English; where *pretending* is deceptive, *acting* is not. It involves communicating, directly or indirectly to one's hearer that one is pretending, and by so doing one annuls the counterfeit and no deception can occur: by disclosing that one is pretending that x, one discloses one does not assume x and thus cannot presume to have B assume x through it.

A and B are thus accomplices in a game which involves the simultaneous entertainment or assumption of two contradictory worlds: one, the « real world » where x is false (a pretence), and the other, a fictional or imaginary world where x is true.

It is in this sense that we think it might be possible to consider not only acting between friends at the expense of a third person, but also the relationship between a dramatic representation and the spectator or oblique addressee.

Within our text itself, Iago, in the unmasking scene by Emilia, is actually desperately *acting* for her, although he is, of course, *pretending* towards the others present. She refuses to be his accomplice: his one miscalculation of his interactants' assumptions, and that which brings about his downfall.

Acting, thus, as we define it, is not a deceptive strategy in itself; *pretending to be acting* would, however, qualify to be such. The pairs *joking* and *pretending to be joking*,

being ironic and *pretending to be being ironic* share the characteristics of *acting* and *pretending to be acting*, respectively. The common saying: « Many a true word is spoken in jest » testifies to the unexceptionality of these indirect strategies.

Iago, of course, plays with these schemes. He is often ironic with his oblique addressee, or included third person, the spectator, at the expense of Othello.

This brings us to the more complex strategies which involve what we have generally termed indirect deception, and more specifically to how it is that Iago can be both true yet false to his direct interlocutors (i.e., be pretending and/or lying) and false yet true (at one remove) (i.e. ironic) to his oblique interlocutor (i.e. be acting).

As we shall see in the third section below, the following lines not only constitute indirect lies to Othello but also private jokes with the spectator, or at least attempts to make him his accomplice; they, therefore, are also cases of his acting for the spectator [22].

> « Why say they are vild and false? », (III.iii, 169)
> « Though I perchance am vicious in my guesse

[22] We do not maintain, of course, that the spectator has necessarily been a willing accomplice of Iago's, although see Halliwell-Philips' note reported in Furness ed. *op. cit.* p. 397 that at least in the 17th century Iago's part was sometimes played by a popular comedian. Nor can we suggest that all spectators would have reacted in the same way remembering just how heterogenous the audience was in Shakespeare's time, (cf. Bennett) and even now. It is certainly not hard, anyway, to imagine a deal of audience participation, from the « penny stinkards » at least, whether they saw him as Vice or Devil (cf. Leah Scragg's « Iago- Vice or Devil? » in K. Muir (ed.)), as Joker (cf. W. H. Auden op. cit.) or as Zanni (cf. Barbara Heliodora C. De Mendonça's « 'Othello': A Tragedy built on a Comic Structure », also in K. Muir (ed.)). De Mendonça's thesis is particularly attractive for it allows us to see that the spectator could be induced to see Iago as winking at him and *acting* for his benefit; he would thus be able to enjoy the sport, afforded by Iago's witcraft, in mock horror until this turns into real horror and he realizes that Iago has been deceiving him all along too, that he was only *pretending to be acting* for him, *pretending* to be a Zanni.

> (As I confesse it is my Natures plague
> To spy into Abuses, and of my iealousie
> Shapes faults that are not)... », (III.iii, 170-172)
> « I am glad of this... », (III.iii, 222)
> « I speake not yet of proofe: » (III.iii, 225)
> It is impossible you should see this (III.iii, 463)

2.3. *How to lie while saying the truth*

2.3.o *Indirect deception*

We come, thus, to a brief exposition of some indirect deception strategies used by Iago, with particular emphasis on those which might be said to involve the speaker using the truth to deceive; in other words, on those strategies where the speaker intends both to deceive the hearer as to *y*, and also that what he says or conveys at the first level, *x*, be true.

2.3.i *Indirect lies*

Indirect lies are that sub-set of deceptive moves where a communicative sub-goal may be either truthful or deceptive but which have at least one super-goal which is deceptive and achieved communicatively. We shall, however, be concentrating exclusively on the second type where the sub-goal is true and the super-goal false.

This, we submit, is essentially the strategy that Iago uses when he says to Othello:

> « I know not that: but such a Handkerchiefe
> (I am sure it was your wiues) did I to day
> See Cassio wipe his Beard with ». (III.iii, 499-501)

(We shall ignore, for the present, the straight lie, of his opening: « I know not that » (cf. III.iii, 358-359).

Iago does assume, (he knows), that the handkerchief in question belongs to Desdemona, so here he can safely,

[23] Cf. C. Castelfranchi & J. M. Vincent, and J. M. Vincent & C. Castelfranchi (*ops. cit.*), for the complete set.

and ironically, assert the truth, and, although we do not know whether it is true that he actually saw Cassio wipe his beard with it (although we might suspect he is lying here) [24], one of the presuppositions of what he says: that Cassio has the handkerchief in his possession, is, of course true: Iago engineered it so that Cassio would come to have it in his possession — he left it in Cassio's quarters himself. And, furthermore, it is possible that Cassio could have wiped his beard with it since he had no idea of its special significance [25] and so had no reason to treat it any differently from any other handkerchief (the fact that he gave it to Bianca for her to copy the pattern only means he thought it was particularly attractive. Shakespeare's Cassio, unlike Cinthio's Capo di Squadra [26], did not recognize it as Desdemona's), and someone else might have been able to see him wipe his beard with it, even Othello.

So far we have three certain truths: it *is* Desdemona's handkerchief, (asserted in the subordinate); Iago *is* sure it is, (asserted); Cassio *does* have it, or has at some time during the day had it, (presupposed); one possible truth: Cassio wiped his beard with it in public, (asserted in the

[24] There would not, it seems, have been time to have done so since he has only just been given it by Emilia; however, the question of time in Othello is notoriously problematic so we cannot base ourselves on this too much. (cf. Allen for the time question, for example).

[25] For this see Othello's lines in III iv 68-81:

« That Handkerchiefe/ Did an Ægyptian to my Mother giue:/ She was a Charmer, and could almost read/ The thoughts of people. She told her, while she kept it,/ 'Twould make her Amiable, and subdue my Father/ Intirely to her loue: But if she lost it,/ Or made a Giuft of it, my Fathers eye/ Should hold her loathed, and his Spirits should hunt/ After new Fancies. She dying, gaue it me,/ And bid me (when my Fate should have me Wiu'd)/ To giue it her. I did so; and take heede on't/ Make it a Darling, like your precious eye:/ To loose't, or giue't away, were such perdition,/ As nothing else could match. »

[26] As quoted in Furness ed. (*op. cit.*), p. 383; Shakespeare's main source for the plot of the play was Giouanbattista Giraldi Cinthio's Novella VII of his 'Hecatommithi' (1565).

subordinate); one probable lie: Iago saw him doing it (asserted).

Let us look now further [27] below the surface assertions and examine the other presuppositions and implications [28] of what Iago says which are none other than his intended super-goals: that which he intends Othello to assume by following a chain of reasoning with some intentionally fallacious links, some logical and some suggested by the context (i.e. what Iago assumes Othello assumes): If Cassio has the handkerchief someone must have given it to him (not necessarily true, i.e. fallacious, and in this case false anyway); since the handkerchief is Desdemona's, that « someone » must be Desdemona (again not necessarily true, and anyway false here); since Desdemona, as Othello knows, knows its special significance, then if she gave it to him (fallacious and false as we have just seen) it was as a love-token (not necessarily true and anyway false here because the premise is false). This would signify that they have a very intimate relationship (false anyway). Furthermore, since Cassio wipes his beard with it he treats it with little respect (fallacious, and false because the premises

[27] Apologies to the quicker-witted reader for what is to follow; however, we think that in at least one case it might be useful to spell out a little more clearly the inferential steps. This, of course, is not in anyway rigorously nor, indeed, completely done; we hope only that it have some correspondence to common-sense and be not too far from a rough natural logic, which is, after all, what we as interactants use. Cf. G. Lakoff (1971), « Linguistics and Natural Logic » in D. Davidson and G. Harman eds. *Semantics of Natural Language*, Dordrecht, Reidel, pp. 545-665, and cf. also G. Leech (1981) *op. cit.*, chapter 9 « Logic in Everyday Language » pp. 150-177 for a simple exposition.

[28] The details of the notions of presupposition and implicature are not totally clarified as yet in the semantics and pragmatics literature; so we shall merely indicate some recent debates on the subject from which the interested reader might begin (cf. Oh & Dineen (eds.), and some introductions to Semantics, although not so elementary, where the notions may be found: G. Leech (1981) *op. cit.*, chapter 14 « Presuppositions » pp. 277-300; J. Lyons (1980) *Semantics*, Cambridge, C.U.P.; and R. Kempson (1975), *Presupposition and the Delimitation of Semantics*, Cambridge, C.U.P.

are all false anyway), so he does not even respect her (fallacious, and false anyway, as we see when Iago tries to draw Cassio into prurient appreciation of her (II.ii, 31-41)).

Iago, not unusually, thus accomplishes several objectives simultaneously: the principal one of making Othello suspect, or, at this point in the discourse, believe that Desdemona and Cassio are having an affair, and this he does communicatively- Othello is meant to understand that he is implying it. He also accomplishes we believe, at least one collateral fixed goal: that of causing Othello the maximum amount of distress possible. All this, moreover, as we have seen, he accomplishes by expressing some propositions which he assumes to be true, and at worst, others which are certainly possible and anyway not disprovable.

This example allows us to introduce some of the means by which Iago can be seen to deceive Othello and at the same time be seen to be uttering the truth: insinuation, allusion and reticence, everyday terms now, handed down to us from classical rhetoric [29], are indeed three of the principal means or strategies he uses.

2.3.ii *Insinuation*

Insinuation is a communicative move with a communicative supergoal which consists in an (inferential) assumption with, attached to it, a deliberate pejorative value-judgement of someone or something which is somehow significant to the hearer. (Insinuations are not always necessarily mendacious or calumnious, of course, they can simply be sneaky ways of conveying something nasty but true). Iago uses this strategy mostly, however, in order to simultaneously convey falsehoods relatively under-cover, and to be able to elaborate more freely on the pejorative aspect. It is, in other words, a vehicle for calumny, which

[29] For our definitions of the terms and of what we believe they involve cf. C. Castelfranchi & J.M. Vincent and J.M. Vincent & C. Castelfranchi (*ops. cit.*).

we define as: a lie involving a negative value judgement of someone.

Examples of insinuation whose outcome is calumnious are rife in Iago, and among the better known and most widely commented aspects of Iago's deception of Othello [30].

We shall thus limit ourselves to the following single, though rich, extract where he perpetrates calumnious insinuation on Othello of Desdemona:

I: « . ... Look too't:
I know our Country disposition well:
In Venice, they do let Heauen see the prankes
They dare not shew their Husbandes.
Their best Conscience
Is not to leaue't vndone, but kept vnknowne.
O.: Dost thou say so?
I.: She did deceiue her Father, marrying you,
And when she seem'd to shake, and feare your lookes,
She lou'd most
O.: And so she did
I.: Why go too then:
Shee that so young could giue out such a Seeming
To seele her Fathers eyes vp, close as Oake,
He thought 'twas Witchcraft » (III,iii, 229-243)

Iago's first statement that Venetian women are immoral and devious insinuates that Desdemona, who is Venetian, will also, therefore be immoral and devious, will commit "prankes" and hide them from her husband (a fallacious syllogism based on argument from general to specific) [31].

His second statement that she deceived her father insinuates that she is a habitual deceiver and is therefore deceiving Othello now (fallacious: argument from specific to general); and his third, on how she seemed to be, not coinciding with what she was in reality, provides another support for believing that she is good at concealing her

[30] Cf. for example Joseph, Coulthard, and Serpieri (*ops. cit.*).

[31] A simple reference work on rhetorical devices was found to be Lanham (1968). But cf. Joseph; Vickers; and Bennett p. 61, note 4 for an idea of what Shakespeare's rhetorical education might have included as well as that of his audiences.

true nature and passions and is therefore now also feigning a decent, chaste nature. Othello admits the truth that she loved him seemingly despite his roughness and frightening exterior (he believes he is rough, and is not terribly sure he understands why Desdemona's gentle sensibility chose him, so his insecurity[32] on this make him vulnerable to Iago's insidiousness). Iago then goes on through allusion (« *such a Seeming* ») and more insinuation by suspension or ellipsis: if her father thought it was through witchcraft that she fell in love with you, so surprised was he at this, she must have been very skillful indeed at dissimulating her true nature.

2.3.iii *Allusion*

Allusion is yet another common instrument of Iago's which is "germaine" to insinuation. It consists in referring, without directly naming, to something which one's hearer is meant to already know, and this, through textual or contextual inference; and it involves letting the hearer understand that one intends him to infer it, that is, that one is purposely not referring to it openly, the supergoal being to imply its unmentionableness and one's own tactfulness. Iago, in his exchange with Montano as they watch Cassio who is pathetically the worse for drink, after having insinuated (mendaciously) that Cassio has a chronic drink problem (« And do but see his *vice*,/'Tis to his *vertue*, a iust Equinox,/The one as long as the'other. Tis pittie of him: ») (II.ii, 140-142) — (with an embedded compliment in the allusion to Cassio's *vertue*, which Iago does not assume but throws in for good measure with the fixed super-goal of reinforcing everybody's view of him as a generous, loyal soul) he then continues to touch upon it

[32] Cf. for example, Fiedler (1973) *The Stranger in Shakespeare*, London, Croom Helm, on Othello's status as an outsider; Rymer's comments as discussed by Alexander (1968) ;and Serpieri's comments on « l'opposizione antropologica » (*op. cit.*, p. 219 ff.).

through allusion: « his infirmitie » (144), « I do loue Cassio well: and would do much/ To cure him of *this euill* » (164-165). He does, also, certainly come close to a straight lie when he says: « 'Tis euermore a prologue to his sleepe, He'le watch the Horologe a double Set,/ If Drinke rocke not his Cradle » (146-149), but this is presumably because he has been asked a straight question by Montano: « But is he often thus? », and allusion is superfluous at this point or indeed so is any other more indirect strategy.

The other straight lie: « I do loue Cassio well » is necessary here presumably because Iago needs to give this assumption quite quickly and unequivocably, they have only just met and Iago needs the assumption for his further goals.

Iago uses allusion on other occasions to rub salt into Othello's wounds, as it were, although he simultaneously is pretending to be tactful: « Would you would beare your Fortune, like a Man » (IV.i, 73). Allusion, might however, of course, not always have more than simple textual, anaphoric function, apart from its continuing to re-iterate a falsehood.

In « Have you not hurt your Heade? » (IV.i, 70), there would certainly seem to be a mocking, and rather daring, allusion to Othello's horns, the horns of the cuckold. The entire dialogue thereafter openly discusses the Cuckold's plight with Iago permitting himself facetious quips on the theme and finally culminates in another daring calumnious allusion, through textual inference to Desdemona: « Your case is better. Oh 'tis the spight of hell, the Fiends Arch-mock,/ to lip a wanton in a secure Cowch;/ And to suppose her chaste. » (82-85). The term « wanton » attaches itself to Desdemona; Iago has not yet dared to be more direct with his calumny yet; only later, after the scene which finaly convinces Othello, when he sees Cassio and Iago supposedly discussing Desdemona, does he allow himself to say:

« the foolish woman your wife » (IV.i, 193)
« Oh, 'tis foule in her » (IV.i, 219)
« strangle her in her bed/Euen the bed she has contaminated » (IV.i, 226)

Such directness would have been far too dangerous for him if he had attempted it when Othello was not so distraught and more himself, before Iago's subtle « poyson » had « changed » him.

2.3.iv *Reticence*

Iago makes ample and extremely effective use of this strategy throughout, but most notably in the opening exchanges of III iii where he first sows the seeds of suspicion; indeed it is ideally suited to this purpose. Reticence or rather, perhaps, feigned reticence, consists, in our view, in letting one's hearer understand that one is concealing or holding back from saying something; the hearer must understand that there is a particular reason for this and what this goal is, he has to understand that the speaker wants him to understand that he means to hold back on something and the reasons for doing this, over and above getting him to understand just what he might be trying to conceal and that he wants the hearer to understand that he wants him to realize what it is.

Now, if what he is pretending to be concealing yet wants to be understood is false, then we naturally have a case of indirect lying (our general category); if it is such that it involves a pejorative value-judgement, then it is an insinuation (i.e. it is a means which serves to insinuate), and if it involves something which the speaker assumes might already be known or suspected by the hearer, and which he wishes to recall or re-iterate, and let him understand that this is what he wants to do, then it is an allusion. (i.e. a means which serves to allude).

Iago, as we have said, is particularly fond of these strategies, as many commentators have already remarked [33]. We shall, therefore, limit ourselves to merely indicating

[33] Cf. for example again M. Coulthard (*op. cit.*) as quoted in note 6 above, and Sister M. Joseph's hints: « seeming reluctant and thereby more convincing » (*op. cit.*, p. 235).

those passages or sections of dialogue where it is most significant.

To be more precise, Iago pretends to be being reticent or he uses reticence intentionally to pretend to seem loyal, worried, to make Othello believe even more in what he apparently has to prise out of him. Of course apart from being a continuous pretence, his reticence is almost always mendacious:

O.: « Hath he said anything?
I.: He hath (my Lord) but be you well assur'd
No more than he'le vn-sweare
O.: What hath he said?
I.: Why that he did: I know not what he did.
O.: What? What?
I.: Lye
O.: With her?
I.: With her? On her: what you will » (IV.i, 35-43)

Iago, for example, although he answers affirmatively to Othello's first question then does not satisfy its illocutionary force; (it is like asking someone if they know the time and they answer back « yes » and leave it at that; « indirect » reticence then, followed by a half-truth or deliberate ambiguity (see below) used for feigned reticence.

Then when Othello is forced to ask directly, he pretends to start to tell him, then reins in with a very obvious reticence where he even pretends to be pretending to lie (see below, section 2.3.ix), « I know not what he did ». A brief look at the dialogue in III.iii will serve to further illustrate several of our points:

109 I.: Did Michael Cassio
(a daring, nosey question from an inferior)
When he woo'd my Lady, know of your loue?
O.: He did from first to last:
Why dost/thou aske?
I.: But for a satisfaction of my Thought,/no further harme
(Reticence through a polite refusal to answer, with an insinuation slipped in: « harme »)
115 O.: Why of that thought, Iago?
I.: I did not think he had bin acquainted with hir
(obvious lie)

O.: Oh yes, and went betweene us very oft
I.: Indeed?
(*Another chance to insinuate*)
O.: Indeed? Indeed. Discern'st thou ought in that?
(*Iago has manipulated Othello into asking him questions which allows him to put on reticence to further provoke Othello's curiosity and annoyance*):
130 Is he not honest?
I.: Honest, My Lord?
O.: Honest? I, honest
I.: My Lord, for ought I know
O.: What do'st thou thinke?
I.: Thinke, my Lord?
O.: Thinke, My Lord? Alas thou ecchos't me;
As if there were some Monster in thy thought
128 Too hideous to be shewne. Thou dost mean something:
132 .... thou cried'st Indeede?
And did'st contract, and purse thy brow together
135 .... If thou do'st loue me,
Shew me thy thought.
(*It is here that we see that Othello has been deceived by Iago's* feigned *reticence*)
I.: My Lord you know I loue you
(*Iago continues his reticence, with an indirect lie: presupposition faking, see below, 2.3.viii*)
O.: I think thou do'st
And for I know thou'rt full of Loue, and Honestie,
140 And weigh'st thy Words before thou giu'st them breath
Therefore these stops of thine, fright me the more:
For such things in a false disloyall Knaue
Are trickes of Custome: but in a man that's iust,
They're close dilations, working from the heart,
145 That Passion cannot rule »

So, it is clear that Othello, is deceived, not because he is a slow-witted dupe, as some commentators would have it [34]; it is merely that he is mistaken in his first basic assumption that Iago is « honest » and that he « loues » Othello, that he's « loyall » and « iust »; Othello we see also

[34] Cf. again for example Gardner (1968), « 'Othello': A Retrospect 1900-1967 » for a discussion of this school of thought, and for a very useful overview of the critical literature on Othello in general. Cf. also Wain's (ed.) collection of readings, and especially, his Introduction.

assumes that Iago is a straightforward, down-to-earth archetypal soldier, a practical not a thinking man [35]; everyone's rather patronising attitude towards him on this would certainly bother Iago who would thus delight to turn it back against his superiors.

And Iago the Zanni shaves another private jote with the spectator.

2.3.v *Half-truths*

The half-truth is yet another strategy we can isolate in Iago's repertoire; although it is a vague everyday label we think it might be useful to define it as a type of indirect lie, one where one deceives while saying the truth, or at least part of the truth. The other omitted part of truth must obviously be a relevant goal of the hearer's, i.e. it must somehow be significant to the hearer.

The half-truth is misleading, and it is so because the hearer assumes he is being given fully relevant information (the « whole truth ») since he would assume that something like the Gricean conversational maxim of Quantity [36] is being adhered to by his interlocutor.

An example might be found in Iago's remarks to Roderigo when, for example, he tells him that Cassio must be eliminated otherwise Othello (who has been replaced by Cassio as Governor of Cyprus) will be leaving, taking Desdemona with him of course, and (according to Iago anyway) they would not be going back to Venice; so, unless some accident retain Othello in Cyprus, Roderigo will have no chances left to « enjoy » Desdemona:

I.: « Where-in none can be so determinate, as the / remouing of Cassio »
R.: How do you mean remouing him?
I.: Why, by making him vncapable of Othello's place: knocking out his braines » (IV.II, 259-264)

[35] Cf. Empson; and Booth's description again (note 3 above), and also Alexander on the faithfulness of Shakespeare's characterizations.

[36] Cf. Grice, *op. cit.*, p. 45.

The whole truth is revealed to us in Iago's soliloquy afterwards [37]:

> « Now, whether he kill Cassio,
> Or Cassio him, or each do kill the other,
> Euery way makes my gaine » (V.i, 15-17)

Continuing, now, in our exposition of some of the more elemental or basic types one can use, and Iago uses, for lying while saying the truth, we come to what we have elsewhere [38] termed deliberate ambiguity (2.3.vi), embedded lies (2.3.vii), presupposition faking (2.3.viii) and lastly to pretending to be pretending and pretending to lie (2.3.ix).

2.3.vi *Deliberate ambiguity*

Iago's patterning of his strategies on the « Diuinitie of hell » involves as we have said, manipulating appearances [39], playing the « seems/ is » game, that is making what are real and innocent events appear in a false and damaging light. In other words, he manipulates contexts, shuffling the cards which carry his various interlocutors' contextually determined expectations, based on their assumptions. He thus can be said to exploit the inherent ambiguity or multiple interpretations of any event or sentence — it is the contexts which disambiguate and give meanings to utterances; different people often have quite different contexts in their heads (or can be induced to have).

Iago induces a context and thus an interpretation, when, for example, he convinces Roderigo that Desdemona and Cassio are not just-good-friends:

[37] Cf. again N. Coghill, (*op. cit.*) for example, on the function of Iago's soliloquies, not always totally trustworthy in Iago's case, although here one would not need to doubt him.

[38] C. Castelfranchi & J. M. Vincent, and J. M. Vincent & C. Castelfranchi (*ops. cit.*); although « embedded lies » is coined here.

[39] Cf. C. Castelfranchi & J. M. Vincent (*op. cit.*, pp. 10-11) on how appearances can be deceptive.

> « I.: Didst thou
> not see her paddle with the palme of his hand? Didst not marke that?
> R.: Yes, that I did: but that was but curtesie.
> I.: Leacherie by this hand: an Index, and obscure prologue to the History of Lust and foule Thoughts » (II.i, 285-289),

(as he had previously announced he would do:

> « With as little web as this, will I ensnare as great a Fly as Cassio » (II.i, 192-193))

He does this also when he advises Cassio to ask Desdemona to plead for him to Othello (good advice), and then uses the appearances for his (non-good) ulterior motive of proving that Desdemona is over-fond of Cassio.

> I.: « And what's he then,
> That saies I play the Villaine?
> When this aduise is free I giue and honest,
> Proball to thinking, and indeed the course
> To win the Moore again.
> ..... How am I then a Villaine,
> To Counsell Cassio to this parallel course,
> Directly to his good? Diuinitie of hell,
> When diuels will the blackest sinnes put on,
> They do suggest at first with heauenly shewes,
> As I do now, ...
> So will I turne her vertue into pitch, ... »
> « ...And out of her owne goodnesse make the Net,
> That shall en-mash them all ». (II.ii, 365-393)

His speech is an explicit enough treatise on the subject.

He does this also most notably in the scene where he gets Cassio to talk about his mistress, Bianca, yet making Othello believe that they are talking about Desdemona; Iago tells him he will ask him to talk about their affair and he tells him to:

> « ... marke the Fleares, the Gybes and notable Scornes
> That dwell in euery Region of his face.
> For I will make him tell the Tale anew.
> Where, how, how oft, how long ago, and when,
> He hath, and is againe to cope your Wife.
> I say but marke his gesture: » (IV.i, 98-101)

So, Othello is primed to interpret what he is about to witness as concerning Desdemona. We know what to expect because Iago tells us that Bianca is a « Huswife, ... a Creature/ that dotes on Cassio... He, when he heares of her, cannot restraine/ From the excesse of Laughter ». (IV.i, 109-115), « As he shall smile, Othello shall go mad/ ... And his vnbookish Iealousie must construe/ Poore Cassio's smiles behaviours and light gestures/ Quite in the wrong ». Thus Iago is quite conscious of and quite explicit about his strategy of using appearances to deceive.

We assume Iago thinks Othello might be able to overhear him and Cassio, also, since he makes a point of getting Desdemona's name in at the beginning (123-124) (we assume in a slightly louder voice) and then, (probably lowering it a little) he mentions Bianca's; this is a banal enough ploy. His second linguistic ploy is slightly more refined. Assuming Othello can hear [40]:

« She giues it out, that you shall marry her./ Do you intend it? » (134-135)

would perhaps be a case of deliberate linguistic ambiguity. One based on the indeterminacy of reference of the pronouns « she » and « her » which can thus be seen to be interpreted in two ways here according to the two different contexts Iago has been careful to create in his two different hearers. Assuming that is is possible, if not true, of Bianca, it is certainly false of Desdemona, and so we think it might well be classed among indirect lying strategies, although here the two messages, the one true the other false, are in parallel, as it were, rather than one being an inferentially reached implicature or super-goal of the other.

[40] Some commentators, such as Serpieri, assume he cannot hear them and that it is all based on Iago's use of Cassio's facial expressions and gestures; but cf. also the annotations in Furness, (*op. cit.*, p. 243) where it is clear that others assume he can hear.

2.3.vii *Embedded lies*

An interesting example of what might be called the embedded lie is Iago's:

« I thinke you thinke I loue/you » (II.ii, 339, to Cassio),

is a case of a true statement with an embedded false subordinate proposition (« I loue you »); it implies the truth of the subordinate. However, it is true that Iago thinks that Cassio thinks that Iago loves him; it is true that Cassio thinkss that Iago loves him; but it is not true that Iago loves him.

Such a round-about way of saying « I love you » could only, in normal circumstances evoke suspiscion on the part of the hearer but Iago knew that Cassio did not have his wits about him at the time and so could afford a little « sport » to himself and for us, presumably.

2.3.viii *Presupposition faking*

A seemingly similar sentence he reserves for Othello:

« You know I loue you » (III.iii, 137).

This is not, however a simple case of an embedded lie, but rather one which also involves presupposition faking. To say « you know I love you » commits oneself by the factive presupposition carried by « know »[41] to the truth of its embedded complement proposition: I love you. So, by saying « you know I loue you » Iago is lying by faking a presupposition, that is, by pretending that a presupposition holds, since it is the case that he does not assume

[41] Cf. P. Kiparsky and C. Kiparsky (1970) « Fact » for the classic first treatise on this in the proto-pragmatics literature (in M. Bierwisch and K. Heidolph eds., *Progress in Liguistics*, The Hague, Mouton, pp. 143-173, and also G. Leech (1981) *op. cit.*, chapter 15 « Factuality » pp. 301-318.

the truth of the embedded proposition: I (Iago) love you (Othello).

« 'Tis pittie on him » (II.ii, 143),

said by Iago to Montano of Cassio in the drinking scene mentioned before, also involves a lying presupposition: the truth (i.e. falsity) of what is alluded to (Cassio's Vice) and Iago's compassion/ friendship.

2.3.ix *Pretending to be pretending and pretending to be lying*

The final class of strategy we shall mention here as comprising deceiving while saying the truth, and which we have called elsewhere also « feigned deception »[42], is based on the assumption that the speaker thinks the hearer suspects that he is not saying the truth.

First an extract from the text where we believe Iago is using this strategy:

« I.: More of this matter cannot I report,/ But Men are Men: the best sometimes forget,/ Though Cassio did some little wrong to him,/ As men in rage strike those that wish them best,/ *Yet surely Cassio, I beleeve receiu'd/ From him that fled, some strange Indignitie,/ Which patience could not passe* ».

« O.: I know Iago. / Thy honestie and loue doth mince this matter, / Making it light to Cassio... » (II.ii, 267-276)

This extract comes at the end of Iago's description of the brawl to Othello which instilled the suspicion in Othello that he is trying to protect and justify Cassio, so he is primed now to assume that whatever Iago says will not be the truth if that would damage Cassio, thus, Iago, must actually say the truth if he wants Othello to come to assume differently.

[42] C. Castelfranchi & J. M. Vincent, *op. cit.*, p. 30.

Iago then is saying what he believes to be the truth (my italics) letting Othello, however, believe that he is pretending to be saying the truth and that, therefore, he is not saying the truth; in other words Iago is pretending to be pretending to be saying the truth or pretending to be lying. Now the reason why he should want Othello to think that he is lying or not saying the truth is obviously instrumental to a further goal; by pretending to be concealing the truth he implies that this truth must be damaging, since the basic assumption is that he is a loyal friend of Cassio's. So, through it, Othello comes to assume that Cassio did not probably need much provocation or even that he was the one who did the provoking, and anyway that he did not behave in a way fitting his duty at the time: to « looke to the guard ». Furthermore, this strategy also serves to reinforce the assumption of Iago's « honestie » and loyalty at the same time.

The exchanges between Othello and Iago which preceded these last mentioned lines and which laid the way in part for them as we said, consisted on the other hand, in the use of a related but reverse strategy: pretending to mean to pretend or to lie, or pretending to be pretending to be lying, or even pretending to be pretending to be pretending to be saying the truth (also called the manifest lie)[43]. It consists in saying something false this time and letting the other think you are saying something false and therefore that you intend to deceive him; in order to avoid being deceived the hearer thinks he must assume the opposite, which is indeed the speaker's goal when that truth would be either damaging to someone else, or instrumental to him, as here:

« I do not know... I cannot speake / Any beginning to this peeuish oddes... ». (II.ii, 204... 209)

is false for Iago and obviously meant to strike Othello as false (a sub-routine he uses here is of course reticence);

[43] C. Castelfranchi & J. M. Vincent, *op. cit.*, p. 25-27.

since he assumes Iago would only deceive him for benevolent reasons, to hide something damaging to a friend, he both assumes the true state of affairs and that it must be damaging.

Iago uses this strategy because he has other interlocutors or hearers to think about: Cassio and Montano who must at all costs be kept believing he is a good loyal friend. They know, like the spectator does, that Iago is lying « to protect his friend », the spectator, however, is one-up on them, because he knows that Iago is doing this to deceive them too, since Cassio is not a friend and since his goal is to actually ruin Cassio.

This scene, then, is particularly interesting because of the number of interlocutors Iago is feeding messages to simultaneously of at least three different types — one to Othello with the goal of seeming to be wanting to protect Cassio and thereby ruining Cassio; one to Cassio and Montano, obliquely, who know what happened and therefore only see that Iago is lying to protect his friend perhaps rather clumsily but well-meaningly; another message is meant for the spectator who sees all this feint on Iago's part. As far as the spectator goes he is *acting* for him and he is *pretending* to Othello and to Cassio and Montano; as far as Cassio and Montano *think*, he is *acting* to *them*, but *pretending* to Othello.

3. « *Not Poppy, nor Mandragora...* »

In this section we shall consider some more complex exchanges between Iago and his various interlocutors in order to see how the above illustrated strategies or routines function and interplay in Iago's witcraft and how they fit together in the unfolding discourse.

Perhaps the most studied scene in Shakespeare, and certainly in *Othello*, Act III scene iii, begins with Cassio and Desdemona, in Desdemona's rooms; she is reassuring Cassio that she will do everything she can to help him be reconciled with Othello; Cassio sees Othello and Iago

arriving and in his embarrassment leaves hurriedly without greeting them; this is a chance happening which Iago is quick to take advantage of with his « Ha! I like not that! », and thus begins slowly but surely to work his « poyson » through reticence, insinuation, allusion and presupposition feigning as we have seen.

So Iago finally manages to bring Othello to the point of *asking him* to utter his thoughts (his « worst » thoughts, even) and Iago has achieved this by means of his main basic strategy (and favourite theme): pretending or feigning, that is, deceiving as to his assumptions, feelings and intentions, and reinforcing his interactants' image of him as « honest ». Iago answers:

> « Good my Lord pardon me;
> Though I am bound to euery Acte of dutie,
> I am not bound to that: All slaves are free:
> Vtter my Thoughts? Why say they are vild and falce?
> As where's that Palace, where in to foule things
> Sometimes intrude not? Who ha's that breast so pure,
> Wherein vncleanly Apprehensions
> Keepe Leete and Law-dayes and in Sessions sit
> With meditations lawfull
> O.: Thou dost conspire against thy friend (Iago)
> If thou but think'st him wrong'd and mak'st his eare
> A Stranger to thy Thoughts
> I.: I do beseech you,
> Though I perchance am vicious in my guesse
> (As I confesse it is my Natures plague
> To spy in to Abuses, and of my iealousie
> Shapes faults that are not) that your wisedome
> From one, that so imperfectly conjects
> Would take no notice, nor build your selfe a trouble
> Out of his scattering and vnsure obseruance ». (III.iii, 157-176)

Iago begins by pretending to be reticent, or, rather by pretending to not want to answer and at the same time insinuating that his thoughts are « foule » and « vncleanly »; furthermore he justifies his reticence by pretending to be pretending that he's a person who « shapes faults that are not » (he knows he is such a person) and therefore that

his thoughts could be « vild » and « falce »; the hypocrite's false modesty [44].

O.: « What dost thou meane?
I.: Good name in Man, & Woman ...
. . . .
O.: Ile know thy Thoughts
I.: You cannot, if my heart were in your hand,
Nor shall not, whil'st 'tis in my custodie.
O.: Ha?
I.: Oh, beware my Lord of iealousie,
It is the green e-ey'd Monster, which does mocke
The meate it feeds on. That Cuckold liues in blisse
Who certaine of his Fate, loues not his wronger:
... » (III.iii, 180... 196)

Othello comes to assume that he's pretending to be such a dishonest person and so asks « honest » Iago to continue: « What dost thou meane? » (an intelligent man's asking for the point or super-goal, or illocutionary force, also one who likes things straight), « Ile know thy Thoughts ». Iago rejoinders with a very explicit case of reticence, or it might be better to say, refusal, which is the stronger because of the implications carried on what is being withheld, coming as it does from an inferior to a superior: if he dares say « you shall not » to his superior Iago must have a very serious reason, Othello must assume. He is thus allowed by Othello to arrive at a very strong and effective insinuation where he finally gives a name to the topic for the first time: « jealousie », « Cuckold ».

[44] Cf. also Hudson's comment in Furness, ed. (*op. cit.*), p. 173 « So men often prate about, and even magnify, their own faults, in order to cheat others in to persuasion of their rectitude and candour »; and if a further authority is needed to testify to this strategy, Quevedo in his *Los Sueños* provides an astute description in this vein, of hypocrites and false modesty (quoted in Italian in Castelfranchi & Vincent also: « proprio mentre dicono di essere indegni e perfidi peccatori ed i pegiori uomini della terra, mentre si chiamano bestie e somari con finta umiltà, non fanno che ingannare pur dicendo il vero, perché siccome sono ipocriti, son proprio come dicono ».

Furthermore, Iago also has something for his ever present second interlocutor or oblique addressee: the spectator. His « Why say they are vild and falce? », and his « Though I perchance am vicious in my guesse/ (As I confesse it is my Natures plague/ To spy into Abuses, and of my iealousie/ Shapes faults that are not) » do indeed correspond with Iago's assumptions, i.e. they are true for him; Othello is meant to assume that they are false, he does, and is thus deceived into believing a falsehood since they are true. The spectator sees the deception perpetrated on Othello, he sees Othello thinks Iago is pretending to be a not very reliable person, that he is being modest about himself, in other words that he is lying, while he also knows that Iago knows this and that Iago on the other hand is merely pretending (to be pretending to think he is unreliable, to be modest etc.) i.e. that Iago knows it is true of himself. This sharing of secret knowledge (secret with respect to Othello) creates a complicity between Iago and the spectator, so while he can be said to be pretending with Othello he is acting (joking, being ironic) for the spectator [45].

A little later on in the same scene, Othello eventually says « Ile see before I doubt; when I doubt proue » (219). Iago answers:

« I am glad of this: For now I shall have reason
To shew the Loue and Duty that I beare you
With franker spirit. Therefore (as I am bound)
Receive it from me. I speake not yet of proofe:
Looke to your wife, observe her well with Cassio, » (222-226)

« I am glad of this » is true for Iago but not quite for the reason he gives Othello, although it is true that he is glad because now he will be able to speak more frankly. He embeds the lie concerning his « Loue » for Othello as

[45] Cf. also Joseph for a similar point « Iago represents the most remarkable instance in Shakespeare of ironical dramatic *ethos*, for by the same words and acts he causes the other persons in the play to think well of him and the audience to think ill » (p. 282).

if taking it for granted (which indeed Othello does) and couples it with the « Duty » that he does indeed have towards Othello as his commander, although he is also implying a duty towards a friend he believes wronged: he is only going to mention his fears because he is bound by love and duty. It all sounds as if he is pretending to be interpreting Othello's previous words as a go-ahead to be more specific as well as expressing his gladness that Othello is not the type who is going to let a vague suspicion worry him so he can say what he thinks without upsetting his friend too much. Iago could also actually be glad to hear that Othello not only says he would need to see some proof but also that he thinks he would then not linger in love and therefore not consume himself with jealousy; he could be glad of this either because he intuits that Othello would act decisively, or more, perhaps, because he takes it as a challenge to disprove Othello's image of himself. But this is all speculation; the point is that it all seems to hinge on what we see as the deliberate ambiguity of the anaphoric deictic « this » in the first line. « I speake not yet of proofe » is of course literally true, but is also a case of indirect lying through the presupposition implicit in « yet » that there could be some « proofes », whereas Iago knows full well that there never could be.

We have again, therefore, cases here of deceiving while using what the spectator knows Iago sees as the truth with the resultant irony, and furthermore this use of the truth was not necessary or instrumental for the deceiving of Othello. Its main role seems to be that of involving the spectator.

The dialogue then continues with those cases of mendacious insinuation we have described (in section 2.3.ii above), then several cases where Iago uses falsehoods while pretending to mean to pretend (see section 2.3.ix above) thus getting Othello to assume the reverse:

> « I am to pray you, not to straine my speech
> To grosser issues, nor to larger reach,
> Then to Suspition » (254-256)
> « Should you do so (My Lord)

> My speech should fall into such vilde successe,
> Which my Thoughts aym'd not » (258-260)

When he exclaims, after Othello's « I do not thinke but Desdemona's honest ». (264):

> « Long liue she so;
> And long liue you to thinke so! » (265-266)

he pretends to pretend to be jolly as if he was pretending he wanted to dismiss the subject, no longer dwell on it, since Othello has just said he does not doubt Desdemona's fidelity; Othello cannot then dismiss it.

Next he touches upon the unsuitabality of their match, prompted by Othello's « And yet how Nature erring from it selfe » (267), with great relish, managing to put in several highly charged adjectives « rank », « foule », « vnnatural » and then pretending to pretend to lie when he says:

> « But (pardon me) I do not in position/ Distinctly speake of her, though I may feare/ Her will, recoyling to her better idgement,/ May fal to match you with her Country formes,/ And happily repent ». (275-279)

He knows this is bound to undermine Othello's innate sense of security and confidence; which has already been put to the test by Brabantio, and recalled by Iago « he thought 'twas Witchcraft ». It is his vulnerability as a (black?) [46] foreigner or outsider which is being exploited by Iago, but also that of the middle-aged man married to the young girl, and perhaps even more, his belief or self-image that he is just a rough soldier, a man-of-action a fish out of water in refined sophisticated society, and — what is more — inexperienced with the ways of women from such a society.

It is, of course, vital to Iago's goals that Othello's confidence in Desdemona's feelings and sincerity be less

[46] Cf. Fiedler (*op. cit.*) for example; Serpieri (*op. cit.*) and also the section in Furness (ed. *op. cit.*) on Othello's colour, pp. 389-396.

than invulnerable from attack by corrosive agents such as his « poyson ».

Before leaving Othello with yet more feigned advice to « scan this thing no further » (289) he lays the ground for a deceptive manipulation of events and appearances by telling Othello not to reinstate the albeit deserving Cassio, just yet, so as to enable Othello to observe him the better, especially to be able to note if Desdemona is particularly interested in the matter. Then we have another case of using the truth to deceive in the pretending to be lying strategy, or rather pretending to be pretending to say the truth:

> « In the meane time,/ Let me be thought too busie in my feares,/ (As worthy cause I haue to feare I am) ». (296-299)

Further on in the scene, after we have seen Desdemona drop her handkerchief, Emilia pick it up and give it to Iago, and Iago tell us how he is going to use the « Trifle », we have another explicit reference by Iago to his theme, in his excited gloating:

> « The Moor already changes with my poyson:
> Dangerous conceites, are in their Natures poysons,
> Which at the first are scarse found to distaste:
> But with a little acte vpon the blood,
> Burne like the Mines of Sulphure. I did say so ». (378-383)

When Othello comes back he is indeed « changed » and the shape of the dialogue between them is very different; Othello now taking practically for granted what Iago has implanted in his mind and wishing he had been able to go on living in ignorance of it. Iago only needs, in between Othello's lamentations, to insert « How now, my Lord? » or « I am sorry to heare this » or « Is't possible my Lord? » to feign surprise that Othello should get so aroused after what they had said before, or that he is shocked that Othello should say he would rather have not known; all this serves both to mock, but also mainly to lead Othello on, until he finally demands proof; Othello also threatens Iago at this point; there is no looking back after this. After

some feigned indignant hurt feelings with just a little petulance

> « Take note, take note (O World) To be direct
> and honest is not safe./ I thanke you for this
> profit, and from hence/ Ile love no Friend, sith
> Loue breeds such offence » (435-438)

(which serves to calm Othello, even to have him apologise « Nay stay: thou should'st be honest » (439)), and a little more prompting, he takes the lead again and comes back to Othello's demand for proof: « You would be satisfied? » He then brings two sets of « circumstantial proofes » Cassio's dream and the handkerchief[47] he says he saw Cassio wipe his beard with. As we have already seen in section 2.3.i above, his use of truth on the latter occasion was quite subtle. Cassio's dream is less interesting to us although it plays a role in « thickening other proofes » (491); more interesting to us here are Iago's lines after he has asked Othello if he really wanted him to provide proof.

> « ... How satisfied, My Lord?
> Would you the super-vision grossely gape on?
> Behold her top'd?
> . . .
> It were a tedious difficulty, I thinke,
> To bring them to that Prospect: Damne then then,
> If euer mortall eyes do see them boulster
> More then their owne. What then? How then?
> What shall I say? Where's Satisfaction?
> It is impossible you should see this,
> Were they as prime as Goates, as hot as Monkeyes,
> As salt as Wolues in pride, and Fooles as grosse
> As Ignorance made drunke. But yet, I say,
> If imputation and strong circumstances,
> Which leade directly to the doore of Truth,
> Will giue you satisfaction, you might haue't ». (454-469)

Here again, Iago uses the truth to cunningly both wound and deceive Othello. But first he starts off with falsehoods; the first is implied: that, if he wanted to, he could see her « top'd », although this is not meant so much

[47] Cf. Joseph (*op. cit.*) also, p. 97.

as a lie but as an emotionally loaded rhetorical question which allows him to both cruelly invite Othello to an act of voyeurism[49] and to then say that it would be very difficult; this is still a lie, because it implies it would be possible, but it allows him to suggest they are very cunning; his next step is then to actually say the truth: « It is impossible you should see this »: He has to convince Othello that it is pointless to hope to be able to catch them together and at the same time he is implying that the reason this is so is that they are very cunning indeed. The implications are doubly false, of course.

It was important to convince Othello that he would not be able to have actual « ocular proofe », not only because there could be none, but also so that he would at this point accept circumstantial evidence, however slight.

By the end of this scene, of course, Othello is convinced she is false:

> « Now do I see 'tis true » (507)
> « Damne her lewde Minx:
> ... I will withdraw
> To furnish me with some swift meanes of death
> For the faire Diuell » (542-546)

Iago's work is mainly done; after this he is mostly concerned to twist the knife in the wound until Othello must act.

4. *« I am not what I am » « By Ianus »*[49]

It has been our aim here with the help of our particular mode of analysis to isolate and describe not only Iago's different strategies, but also to throw into relief the essential core of both his persona and witcraft, his desire to be one (or two?) with Janus; the need to be not what he is; the freedom to be what he wants, to whom he wants; actor and director in an ever mutable play scripted by himself but inspired by the duplicity of appearances.

[48] Cf. Serpieri (*op. cit.*) p. 128-129.
[49] Cf. note 4, above.

REFERENCES

Albano-Leoni, F., and M.R. Pigliasco (eds.) (1979), *Retorica e scienze del linguaggio*, SLI 14, Roma, Bulzoni.

Alexander, N. (1968), « Thomas Rymer and 'Othello' », in K. Muir (ed.), pp. 67-77.

Alexander, P. (ed.) (1964), *Studies in Shakespeare*, London, O.U.P.

Allen, N. (1968), « The Two Parts of Othello », in K. Muir (ed.), pp. 13-29.

Aston, G. (1983), « L'applicabilità dell'analisi conversazionale allo studio del testo drammatico », in G. Aston *et al.* (eds.), pp. 209-221.

Aston, G.; W. Dodd; R. Mullini; P. Pugliatti and R. Zacchi (eds.) (1983), *Interazione, dialogo, convenzioni: il caso del testo drammatico*, Bologna, C.L.U.E.B.

Auden, W.H. (1963), « The Joker in the Pack » in *The Dyer's Hand*, reprinted in J. Wain (ed.), pp. 199-223.

Augustine, Saint (Bishop of Hippo), (A.D. 395), « De Mendacio », in J.P. Migne (ed.), *Patrologica Latina*, tom. 40 S. Aurelii Augustini Opera Omnia 6 Turnholti: Brepols, pp. 488-518, 1968.

Austin, J.L. (1962), *How to do Things with Words*, London, O.U.P.

Bennett, H.S. (1964), « Shakespeare's Audience », in P. Alexander (ed.), pp. 56-70.

Castelfranchi, C. and J.M. Vincent (1977), « L'arte dell'inganno » Contributi di Scopistica: 3, Roma, C.N.R., Istituto di Psicologia.

Chisholm, R.M. and T.D. Feehan (1977), « The Intent to Deceive », in *The Journal of Philosophy*, 74:3, pp. 143-159.

Coghill, N. (1964), *Shakespeare's Professional Skills* (1964) extracts in J. Wain (ed.), pp. 224-237.

Cole, P. (ed.) (1978), *Syntax and Semantics 9: Pragmatics*, N.Y., Academic Press.

Cole, P. and J. Morgan (eds.) (1975), *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, N.Y., Academic Press.

Coulthard, M. (1981), *An Introduction to Discourse Analysis*, London, Longman.

Davidson, D., and G. Harman (eds.) (1972), *Semantics of Natural Language*, Dordrecht, D. Reidel.

De Mendonça, Barbara Heliodora C., « 'Othello': A Tragedy built on a Comic Structure » in K. Muir (ed.), pp. 31-38.

Dodd, W. (1983), « Parametri per l'analisi del dialogo nel testo drammatico » in G. Aston *et al.* (eds.) pp. 29-48.

Empson, W. (1951), « Honest in 'Othello' », in J. Wain (ed.), pp. 98-122.

Fiedler, L. (1973), *The Stranger in Shakespeare*, London, Croom Helm.

Furness, H. H. (ed.) (1963), *Othello.* A New Variorum Edition of Shakespeare. N.Y., Dover Publications Inc. (Lippincott, 1886).
Gardner, H. (1955), « The Noble Moor » in J. Wain (ed.), pp. 147-168.
Gardner, H. (1968), « 'Othello': A Retrospect 1900-1967 », in K. Muir (ed.), pp. 1-11.
Grice, H. P. (1967), « Logic and Conversation » in P. Cole and I. Morgan (eds.), pp. 41-58.
Gumperz, J. J. (1982), *Discourse Strategies*, Cambridge, C.U.P.
Joseph Rauh, Sister M. (1962), *Rhetoric in Shakespeare's Time*, N.Y., Harbinger.
Kempson, R. (1975), *Presupposition and the Delimitation of Semantics*, Cambridge, C.U.P.
Lakoff, G. (1972), « Linguistics and Natural Logic » in D. Davidson and G. Harman (eds.), pp. 545-665.
Lanham, R. A. (1968), *A Handlist of Rhetorical Terms*, University of California, Berkeley, Press.
Leech, G. (1981), « Pragmatics and Conversational Rhetoric », in H. Parret *et al.* (eds.), pp. 413-442.
Leech, G. (1981²), *Semantics*, Harmondsworth, Penguin.
Lyons, J. (1980), *Semantics*, vols. 1 and 2, Cambridge, C.U.P.
Morpugo - Tagliabue, G. (1981), « Grammar, Logic and Rhetoric in a Pragmatic Perspective », in H. Parret *et al.* (eds.), pp. 493-508.
Muir, K. (ed.) (1968), *Shakespeare Survey 21*, Cambridge, C.U.P.
Muir, K. and S. Schoenbaum (eds.) (1971), *A New Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, C.U.P.
Oh, C. K. and D. Dineen (eds.) (1979), *Syntax and Semantics 11: Presupposition* N.Y., Academic Press.
Parisi, D. and C. Castelfranchi (1979), « La retorica come scopistica della comunicazione » in F. Albano-Leoni and M. R. Pigliasco (eds.), pp. 5-9.
Parisi, D. and C. Castelfranchi (1981), « A Goal Analysis of Some Pragmatic Aspects of Language », in H. Parret *et al.* (eds.), pp. 551-568.
Parret, H., M. Sbisà and J. Verschueren (eds.) (1981), *Possibilities and Limitations of Pragmatics*, SLCS vol. 7, Amsterdam, John Benjamins B. V.
Scragg, L. (1968), « Iago - Vice or Devil? » in K. Muir (ed.), pp. 53-65.
Serpieri, A. (1978), *« Otello ». L'Eros Negato*, Milano, Il Formichiere.
Smith, N. (1982), *Mutual Knowledge*, London, Academic Press.
Vickers, B. (1971), « Shakespeare's Use of Rhetoric », in K. Muir and S. Schoenbaum (eds.).
Vincent, J. M. and C. Castelfranchi (1981), « On the Art of Deception: How to Lie while Saying the Truth » in H. Parret *et al.* (eds.), pp. 749-778.
Wain, J. (ed.) (1971), *Shakespeare: Othello*, Casebook Series, London, Macmillan.

incontri e confronti

Nelle leggende e nel folklore di quasi tutte le nazioni è possibile rintracciare miti e storie che riguardano le esperienze terrificanti di individui che firmano con il proprio sangue un patto con il demonio: essi vendono la propria anima in cambio dell'accesso al potere e alla conoscenza. Le cerimonie macabre che accompagnano gli incontri fra il demonio e l'individuo, la dialettica incessante fra i due punti di vista incarnati nella lotta che si scatena fra i due principali protagonisti del contratto innaturale e il senso di infrazione e di conseguente disperazione che enfatizzano la nefandezza del rapporto fra umano e infernale sono i paradigmi entro i quali si muove anche il testo drammatico di C. Marlowe, Dr Faustus, che viene studiato in una rinnovata angolazione dall'illustre studioso Jan Kott.

Nelle pagine che seguono Kott parte dalla tesi secondo la quale la vicenda dell'uomo che osa sfidare le leggi divine e umane per approdare alla sfera del sovrumano – lungi dall'essere una sorta di trasposizione delle leggendarie imprese di figure che discendono dalle tradizioni medievali, orali, teatrali e non – è, al contrario, una resa drammatica delle tensioni ideologiche che informano il Rinascimento sia nell'ambito più evidentemente religioso che in quello del pensiero scientifico. L'interpretazione di Kott, identificando nel testo la presenza di figure come Lutero, come i sostenitori del pensiero scientifico rinnovato e come, d'altro canto, Pico della Mirandola, inscrive compiutamente il dramma marloviano nei conflitti culturali coevi.

THE FAUSTUS FIGURE IN LIFE AND LEGEND. A PERSONAL ESSAY *

by
Jan Kott

I. *The Shapes of Evil: A Variety of Devils*

On the title page of the 1620 edition of *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, Faustus is standing in his Wittenberg study, wearing a cape and a solemn gown lined with fur, most probably of sable. In his left hand he is holding a book, in his right, a wand with which he has drawn a circle of magical signs on the floor. In Shakespeare's *The Tempest*, Prospero drew circles in the sand with the same magical staff, when on his desert island, and he read incantations from a book of mystic knowledge to summon the Airy Spirit, Ariel. Faustus also uses a book to summon spirits, but in Marlowe's play, the spirit is a devil:

> Divinity, adieu!
> These metaphysics of magicians
> And necromantic books are heavenly.

The very same 1616 title page also shows the devil proffering a hairy paw to Faustus. Depicted as a dragon, he has black wings, a curled tail and a goatee. But Marlowe realized that the play's main actor next to Fausts must appear on stage in human form and this explains Faustus's command:

* Translated by Michael Kott and Deniz Firincioglu.

> I charge thee to return and change thy shape;
> Thou art too ugly to attend on me.
> Go, and return an old Franciscan friar;
> That holy shape becomes a devil best.

In the folklore of virtually all nations, there are stories about a man who sells his soul to the devil, and who signs a writ with his own blood. Faustus must also sign a contract with his own blood. And when out of horror his blood congeals, the resourceful devil sends for a 'Chafer of fire' to make the blood flow again. The ceremony is that of the folktale, but both the devil and the man in Marlowe's play are far removed from their traditional counterparts.

The man who sold his soul to the devil is a 'conjuror laureate', Doctor of Theology, 'the flowering pride of Wittenberg'. Wittenberg was one of the great Renaissance centres of learning, and later of course of Protestant orthodoxy. And it is apparent that the Mephostophilis who appears in Faustus's university study at Wittenberg is akin to the devil who attempted to dispute with Luther, that very architect of Protestantism in Germany. At the Wartburg Castle, one can still see the stain from the inkwell that Luther is said to have hurled at the fiend. He supposedly appeared before Luther as 'a grey monk', like Mephostophilis in *Doctor Faustus*. Luther modernised and reactivated the medieval devil and endowed him with new intellectual powers. Mephostophilis is a sophisticated devil and knows his adversary's theology by heart. Far from triumphing over him, Faustus, the Renaissance scholar, sells the Lutheran devil his soul for power and knowledge. Luther would never have made such a mistake. He writes: 'Does not witchcraft, then, merit death, which is a revolt of the creature against the creator, a denial to God of the authority it accords to the demon?'

Marlowe's most astonishing idea was to set Faustus's tragical history within the frame of a medieval morality play. In the well known morality play *The Castle of Perseverance* (1400-25) the sinner, like Faustus, meets The Seven Deadly Sins on his way from the cradle to the grave, while

Good and Bad Angels fight for his soul. But in *Doctor Faustus*, The Seven Deadly Sins are but a grotesque horror show performed by devils for Faustus's delight, while the Bad Angel seems far more convincing than the Good one. Almost all morality plays end like *Everyman* (c. 1495) with the sinner's repentance at the moment of death. But Faustus does not repent: 'This night I conjure, though I die therefore'. Faustus dies condemned.

II. *Living Legends: The Men behind the Myth*

The literary and legendary prototype of Faustus was born around 1480 in Kündlingen, in Germany. He was not yet thirty when his daring and magic made him widely renowned. He presented himself as Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior, 'fountain of necromancers, astrologer, *magus secundus*, chiromancer, aeromancer, pyromancer, second in hydromancy'. He must have gained considerable acclaim as an astrologer, since, for a horoscope, he charged the German princes ten gulden, the price of a horse. To summon the dead as a necromancer, Faustus cast shadows with a magic lantern and thus must have been knowledgeable in optics. He wandered all over Germany, from one university town to the next, through Heidelberg, Nuremberg, Erfurt, Basel and Worws. He even made his way as far as Cracow, where he was said to have studied and taught a secret science. But he remained the longest in Wittenberg, and it was in Wittenberg that Hamlet received his education. Dare we imagine, with historical licence in hand, that Faustus drank wine with Hamlet in the taverns of Wittenberg and taught him how necromancers summon ghosts? Faustus died in 1540 or 1541 in Freiburg, when, during an experiment, his chemicals suddenly exploded. This first Faustus, like all his literary successors, fell victim to his untamed intellectual curiosity.

Faustus must have quickly become a legendary figure, as less than fifty years after his death *The Historie of the damnable life and deserved death of Doctor John Faustus*

was published in Frankfurt on the Main and was translated into English as early as 1592.

The German Faust book was didactic in purpose, aiming to warn against wicked practices and pacts with impure powers. And yet it is highly astonishing that already in this naive and moralistic story the Faustus figure arouses not only horror and disgust, but also fascination:

> ... he studied day and night therein: in so much that he could not abide to be called Doktor of Divinity, but waxed a worldly man, and himself an Astrologian, and a Mathematician: and for a shadow sometimes a Physician, and did great cures, namely, with herbs, roots, water, drinks, receipts, and clysters.

The first Faustus, the real one, a provincial magician, a charlatan and clandestine teacher of illicit arts, lived during a great epoch. Besides Paracelsus, among his contemporaries were Copernicus, Columbus and Leonardo da Vinci. Reflected in the Faustus legend and myth is the brilliance and courage of his contemporaries. For Renaissance man, even a pact with the devil was not too high a price to pay for knowledge and power over the world. Already in *The Historie of the damnable life*, the first provision in Faustus's pact with Mephostophilis had guaranteed that 'The spirit should tell him nothing but that which is true'. The devil is not allowed to lie. And this intensified both the fascination and the horror aroused by the infernal pact. 'A sound magician is a demi-god', exclaims Marlowe's Faustus in his Wittenberg study, 'Here try thy brains to get a deity!'

In no other Renaissance text is the fascination with secret knowledge and the horror of the devil worship more apparent than in Pico della Mirandola's famous *Oration on the Dignity of Man*, written in 1486, when the first German Faustus was not much more than five years old.

> ... magic has two forms, one of which depends entirely on the work and authority of demons, a thing to be abhorred, so help me God of truth, and a monstruous thing. The other, when it rightly pursued, is nothing else than the utter perfection of natural philosophy. ... The former not only the Christian religion but all

> religions and every well-constituted state condemn and abhor. The latter all wise men, all peoples devoted to the study of heavenly and divine things, approve and embrace ...

Denouncing demonology and recanting magic did not protect Mirandola from charges of heresy. In his *Oration*, he had defended too openly the dignity of the magus and the whole tradition of hermetic (or mystic) science, from Greek Mysteries and Gnosis to Persian magi and medieval sorcerers. The distinction between white and black magic, between scientific speculation and magical conjurations, was far from clear. In the experiments and speculations of even the most eminent scholars, the dividing line between astronomy and astrology, chemistry and alchemy, logic and cabalist magic, science and science fiction remain blurred, almost until the end of the seventeenth century.

John Dee, a mathematician and an astronomer, was the most 'Faustian' figure in Elizabethan and Jacobean England. Born in 1527, while the German Faustus was still alive, he died in 1608, four years after the first posthumous edition of Marlowe's *Doctor Faustus*. Dee had left behind him two extraordinary works. The first was his introduction to the English translation of Euclid, '... where also are disclosed', as the title page of the 1570 edition announces, 'certaine new Secrets Mathematicall and Mechanicall, until these our daies gratly missed'. Dee's introduction continues to loom large in the history of English mathematics: it is the first demonstration of the applicability of mathematics to mechanics. Unpublished until half a century after his death, Dee's second work, *A True and faithful Relation of what passed for many years between Dr. John Dee ... and some spirits*, bears the signs of the zodiac, Hebraic and Arabic letters, and numerical conjurations used to summon spirits. On the floor of his Wittenberg study, Marlowe's Faustus draws similar figures:

> Within this circle is Jehovah's name
> Forward and backward anagrammatised:
> The abbreviated names of holy saints,
> Figures of every adjunct to the heavens,

And characters of sign and evening stars,
By which the spirits are enforced to rise.

Numerical conjurations have also been discovered in Newton's manuscripts. Mystical speculation has accompanied astrology for centuries, representing perhaps the pre-scientific intuition that creation, matter and movement are a mathematical formula. Yet according to hearsay, Dee was a conjuror. In 1583, afraid perhaps that he would be indicted for witchcraft, he left England for Poland where he lived for several years. After his departure, a fanatical mob charged into his house in Mortlake, near Oxford, plundered his library and destroyed his collection of scientific instruments Marlowe could not but have heard of Dee. At the time he was completing his university studies at Corpus Christi College in Cambridge.

The library in Mortlake was one of the finest among Renaissance book collections. Fortunately, the catalogue has survived. Dee had owned the original edition of Copernicus's *Revolutiones* from 1543, Albrecht Dürer's *De symmetria humani corporis*, and Vitruvius's treatise *De Architectura*, which influenced the design of Renaissance theatres. But Dee's library also contained a surprisingly exhaustive collection of hermetic books and magical manuscripts, including works by Roger Bacon and Cornelius Agrippa. Marlowe's Faustus mentions the 'wise Bacon' and compares himself to Agrippa:

And I will be as cunning as Agrippa was,
Whose shadows made all Europe honour him.

Roger Bacon was a thirteenth-century magician who constructed the famous 'talking' brazen head, regarded as a demonic invention. Bacon was probably an excellent hydromancer as he used steam and streams of water to produce sounds. The German Faustus presented himself, let us recall, as 'pyromancer, second in hydromancy'.

Cornelius Agrippa (1486-1535) was the contemporary of the German Faustus. They could easily have met at one

of the German universities which Faustus visited. Or even at Wittenberg. Perhaps Marlowe had Cornelius Agrippa in mind when he gave the name of Cornelius to one of the two 'conjurors', 'infamous through the world', who lure Faustus.

The miracles that magic will perform
Will make thee vow to study nothing else.
He that is grounded in Astrology,
Enriched with tongues, well seen in minerals,
Hath all the principles magic doth require.

This is how Marlowe's Cornelius addresses Faustus.

In the English translation of *The damnable life* Faustus is called 'the insatiable Speculator'. In Marlowe, he conjures spirits to 'resolve me of all ambiguities'. Leonardo da Vinci drew models of airships, flawlessly calculating their aerodynamic properties. But they could not rise into the air as there was no energy to propel them, and no metals light enough to enable man to fly with Leonardo's wings.

In the prologue to Marlowe's play, the chorus compares Faustus to Icarus who soared in the sky on wings kneaded from wax. The wings melted in the sun. Icarus crashed.

His waxen wings did mount above his reach,
And melting, heavens conspired his overthrow.

III. *Despair, Repentance, Damnation*

Faustus believes in demons, or at least in their might, otherwise he would not summon them. Yet he does not believe in hell. After death, he speculates, he will go to Elysium to join the sage of ancient times: 'I think hell's a fable'. But Mephostophilis is a more skilful dialectician than Faustus. He does not talk of fire and brimstone or carry a pitchfork. Look at me, he says to Faustus, hell is where I am:

Hell hath no limits, nor is circumscribed
In one self place. But where we are is hell.

And where hell is there must we ever be.
And to be short, when all the world dissolves
And every creature shall be purified,
All places shall be hell that is not heaven.

Marlowe's Mephostophilis is a tormented spirit, almost tragic, like Milton's Lucifer. Mephostophilis, Lucifer and Beelzebub are fallen angels whose endless torture is their separation from God. They tempt in order not to be alone in their misery. A metaphysical seriousness, foreshadowing Donne, unexpectedly surfaces in Mephostophilis's dialogue with Faustus:

Faustus: Why, have you any pain that torture others?
Mephostophilis: As great has have the human souls of men.

The drama of the Renaissance scholar, which begins and ends in his university study, takes place between heaven and hell. The Renaissance choice between a science constrained by dogma and a crude technology, and magic that promises power over the world, becomes the Christian choice between damnation and salvation. 'This word damnation terrifies not me' — but Faustus has not yet signed his soul away. Afterwards he knows: 'Faustus, thou art damned'. *The Historie of the damnable life* ... was changed by Marlowe to *The Tragical History of the Life and the Death*; still, the words 'damned' and 'damnation' reappear constantly in his drama: 'Damned art', 'damned perpetually', 'damned soul' —. And, in the last soliloquy, just before midnight strikes, Faustus will say once again, 'Oh, no end is limited to damned souls'. Disbelief in God's compassion is the gravest sin against the Holy Spirit in Christian theology.

Good Angel: Faustus, repent; yet God will pity thee.
Bad Angel: You are a spirit; God cannot pity thee.

In medieval morality plays, in *Everyman*, in *Mankind*, in *The Castle of Perseverance*, man sins, but at the last

moment, as Death leads him to the grave, he regrets his sins and is saved. Faustus does not repent and is therefore damned. He has known from the beginning that his damnation is inevitable and that there is no cure for it. His human greatness is his refusal to repent. 'To God? He loves thee not.' Faustus rejects God who rejected Faustus. He receives his damnation with pride, perhaps even with a kind of morose relish. 'That is blasphemy', says the Good Angel to Faustus. But the transgression is temptation. Not even the taboo will stop the Renaissance Faustus. Hig angel, not unlike the angel of modern science, is the angel of evil.

Go forward, Faustus, in that famous art
Wherein all nature's treasure is contained.
Be thou on earth as Jove is in the sky,
Lord and Commander of these elements.

This Faustus resembles the other mythical hero of post-classical theatre, Don Juan, who knows that joy is knowledge and that the price of such knowledge is hell. He also knows that joy is often a sacrilege. He defies every time he leads another of the thousand women to the altar. Donna Elvira is a nun, Christ's bride, and marriage with her is sacrilege. Don Juan dares God in whom he does not believe. Yet God accepts the Don's challenge. Don Juan meets his end, like Faustus, in thunder and lightening. Friends find Faustus lying face downwards and his limbs 'all torn asunder by the hand of death'. Don Juan disappears into the bowels of the earth.

In Thomas Kyd's *Spanish Tragedy*, staged in 1592, the same year as *Doctor Faustus*, the hero tells of 'monstruous times' when 'the soul delights in interdicted things'. Faustus and Don Juan know both by senses and by intellect the delight of transgression. The teacher of this delight is Lucifer. He discloses a truth, one which twentieth-century literature will repeatedly rediscover: 'But Faustus, in hell is all manner of delight' — Marlowe himself must have been acquainted with this truth, as Faustus's lines have a personal tone that is not found in any of his other plays, nor even perhaps in any of Shakespeare's dramas, except

for *The Tempest*. In a strange way, Marlowe's Faustus from the end of the Renaissance, who so well knows hell to be the price of joy and knowledge, is toward the end of the twentieth century, our contemporary.

> Sweet Helen, make me immortal with a kiss.
> Her lips suck forth my soul: see where it flies.
> Come, Helen, come, give me my soul again.
> Here will I dwell, for heaven is in those lips,
> And all is dross that is not Helena.

All that is not heaven will be hell, Mephostophilis tells Faustus. All that is not Helen is nothingness, but the Helen offered to Faustus is an apparition. And he knows it: 'These are but shadows, not substantial'. Heaven is in Helen's lips, yet she herself is the gift of hell. Her celestial lips 'suck forth' the soul, as the infernal succuba. A kiss from Helen imparts immortality, but in this Christian anti-morality play, Faustus's only immortality is his eternal death and damnation:

> All beasts are happy, for when they die
> Their souls are soon dissolved in elements,
> But mine must live still to be plagued in hell.

Marlowe's *Doctor Faustus* is in essence a tragedy of despair. The words 'despair' and 'desperate' recur thirteen times. 'Desperate' are Faustus's thoughts, 'desperate' is his 'enterprise', and 'desperate' his 'lunacy'. 'Damned art thou, Faustus, damned — despair and die!' But why does this Christian despair move us even though we do not believe? Faustus's despair, Marlowe's own despair, is the despair of disbelievers. It is despair because knowledge is useless: death is inevitable, and the world cannot be changed. 'I'll burn my books.' These are Faustus's last words. The other great conjurer, Prospero from Shakespeare's *The Tempest*, also renounces 'rough magic':

> I'll break my staff,
> Bury in certain fathoms in the earth,
> And deeper than did ever plummer sound
> I'll drown my book.

In *Doctor Faustus* and in *The Tempest*, in the beginning and the end of the greatest period in postclassical theatre, we find a backdrop of despair. Prospero concludes his epilogue: 'And my ending is despair, unless I be relieved by prayer'. But Faustus says: 'I do repent and yet I do despair'.

Despair is loss of hope. 'Despair' — in Latin *desperare* — comes from 'sperare', to hope. The despair of the late Renaissance was loss of hope in the power of human reason to transform the world and human nature, loss of illusions about the greatness and beauty of man. At the peak of Renaissance optimism, Pico della Mirandola wrote in his *Oration on the Dignity of Man*:

> At last it seems to me I have come to understand why man is the most fortunate of creatures and consequently worthy of all admiration and what precisely is that rank which is his lot in the universal Chain of Being — a rank to be envied not only by brutes but even by the stars and by minds beyond this world. It is a matter of past faith and a wondrous one. Why should it not be? For it is on this very account that man is rightly called and judged a great miracle and a wonderful creature indeed.

In 1601, Hamlet will repeat after Mirandola:

> What a piece of work is man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving, how express and admirable in action, how like an angel in apprehension, how like a god: the beauty of the world; the paragon of the animals ...

But Hamlet's praise of beauty and human dignity will have a bitter conclusion: 'And yet to me what is this quintessence of dust? Man delights not me'...

Marlowe was already dead. On the evening of 30 May 1593 at the Deptford Tavern, he was stabbed on the brow, 'over his right eye'. He lay like Faustus, face to the floor. The murderer was pardoned. Notorious as an atheist and blasphemer, Marlowe was entangled in a number of squalid affairs. His murder was probably an execution.

Only seven years later, in 1600, a pamphlet will proclaim Marlowe's death, like Faustus's, to have been an act of divine judgement: 'Thus did God, the true executioner of divine justice, invoke the end of impious atheist'.

recensioni

L. BAMBER, *Comic Woman, Tragic Men: A Study of Gender and Genre*, Stanford, Stanford U.P., 1982, X + 211 pp.; H. R. COURSEN, *The Leasing out of England: Shakespeare's Second Henriad*, Washington, University Press of America, 1982, VIII + 222 pp.; M. FRENCH, *Shakespeare's Division of Experience*, London, J. Cape, 1982, 376 pp.; M. HATTAWAY, *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982, IX + 234 pp.; M. HEINEMANN, *Puritanism and Theatre. Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge, C.U.P., 1982, IX + 300 pp.; L. JARDINE, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Brighton, Harvester Press, 1982, 202 pp.; C. KAHN and M. M. SCHWARTZ (eds.), *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1982, XXI + 296 pp.; M. SCOTT, *Renaissance Drama and a Modern Audience*, London, Macmillan, 1982, 127 pp.; K. SMIDT, *Unconformities in Shakespeare's History Plays*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1982, X + 207 pp.; M. TROUSDALE, *Shakespeare and the Rhetoricians*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982, XIV + 206 pp.

Il 1982 è stato un anno particolarmente vivace e produttivo sul piano intellettuale, ricco di spunti originali che non mancheranno di aprire stimolanti prospettive alla ricerca teatrale più intimamente connessa con le produzioni drammatiche dei periodi elisabettiano e giacomiano.

La riscoperta della modernità del teatro rinascimentale e shakespeareano in particolare — che non può non rimandare con il pensiero a Kott e Brook, a Brecht e Bond, a Marowitz e Artaud, solo per citare alcuni dei nomi più significativi —, l'esplorazione di nuovi (o, fino a tempi recenti, ritenuti secondari) ambiti tematici e la nutrita presenza di approcci critici assai diversificati e non di rado polemicamente antinomici fra di loro paiono costituire gli aspetti più significativi e ricorrenti degli studi sul teatro cinquecentesco pubblicati in Inghilterra e negli Stati Uniti nel corso

del 1982. La ricchezza e la problematicità degli interventi dimostrano che argomenti ritenuti 'anomali', o comunque non specificamente rilevanti ai fini di una più completa comprensione dell'universo teatrale di quell'epoca affiorano oggi prepotenti e sembrano dominare, talvolta anche secondo modalità eccessivamente risonanti e originali ad ogni costo, nelle ricerche svolte dagli esperti del campo. Le angolazioni teoriche e i soggetti prediletti dalla critica indicano che il teatro rinascimentale si pone ancora oggi come terreno fertile di ricerca, ben lungi dall'essere esausto.

Ciò che maggiormente colpisce è che la critica odierna è orientata ad esplorare questioni apparentemente marginali le quali, al contrario, si rivelano fondamentali e palesano, fra l'altro, che la pratica teatrale cinquecentesca non è affatto compatta ed omogenea, né è scevra di contraddizioni culturali e sociali e neppure è regno esclusivo dei drammaturghi consacrati dalla grande tradizione e dalle istituzioni che appartengono al campo della 'letteratura'. In molti dei libri più recenti il teatro e l'universo teatrale ruotante attorno ad esso sono infatti percepiti come un complesso fenomeno culturale, fluido e contraddittorio, popolato sì da figure della statura di Shakespeare e Marlowe, ma abitato anche da personaggi come Will Kemp e Gabriel Harvey. Esso è altresì profondamente soggetto alle leggi della domanda e dell'offerta ed è correttamente inteso come area di scontro ideologico, come canale di comunicazione fortemente ambito da quei ceti privilegiati che erano impegnati ad affermare una loro egemonia che non era, ovviamente, solo sociale ed economica, o politica, ma voleva essere anche di natura culturale.

Quest'ultimo problema è alla base del bel libro di Margot Heinemann, intitolato *Puritanism and Theatre. Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts* pubblicato originariamente nel 1980 e di recente riedito in formato economico per la Cambridge University Press (1982). In questo suo lavoro l'autrice affronta lo studio di un drammaturgo prolifico e controverso, certamente non un 'maggiore' (anche secondo l'ottica autorevole del *Drama and Society in the Age of Jonson* di L. C. Knights, di cui la Heinemann non dimentica di tener debitamente conto), quale era per l'appunto Middleton. La scelta di questo interessante uomo di teatro è particolarmente felice e consente alla studiosa di rivedere molti dei luoghi comuni, ancora oggi ritenuti generalmente validi, circa il rapporto di conflittualità fra teatro e puritanesimo. L'autrice dimostra che il parlamentarismo puritano dei primi anni del Seicento — osservato sia volgendo lo sguardo indietro nel tempo, all'epoca di Elisabetta I, sia proiettandosi in avanti fino al periodo immediatamente precedente l'età di Cromwell — non è guidato omogeneamente da un profondo spirito antiteatrale *tout court*.

Tanto meno si può sostenere, accogliendo un punto di vista riduttivo e schematico oggi non più accettabile, che i 'migliori' drammaturghi giacomiani siano naturalmente allineati con la Corona e schierati contro il Parlamento. La situazione è ben più complessa, densa di atteggiamenti ambivalenti e vaghi, ricchi di sfumature ideologiche non sempre nettamente ascrivibili all'una o all'altra posizione di potere. Infatti, se così non fosse, come si spiegherebbero le ragioni del successo clamoroso di *A Game at Chess*, messo in scena nel 1624, un anno di massima instabilità e crisi politica? Dopotutto, si trattava di una pungente satira della politica del re allo stesso tempo che inglobava la linea di attacco dell'opposizione parlamentare e puritana, nutrita di forti sentimenti antipapali. E, se i puritani erano tutti — come è stato affermato spesso da più parti — contrari ad ogni tipo di manifestazione teatrale, chi poteva aver sostenuto un'iniziativa così rischiosa e così poco penalizzata dal potere monarchico? E, inoltre, che tipo di pubblico era attratto verso un testo siffatto? Si può parlare soltanto delle schermaglie fra diverse fazioni della Corte? La Heinemann risponde a queste e a molte altre domande e getta luce sui rapporti che si suppone si instaurassero fra teatro, suoi fautori e protettori e pubblico per il quale i drammi erano rappresentati, scegliendo come pietra di paragone Middleton e i suoi scritti di teatro, i segni e i significati del suo dramma che certamente ebbe un peso non indifferente nel produrre nuovi soggetti umani in grado di abitare nella nuova società che si andava profilando all'orizzonte dell'ancora lontano, eppure già vicino, 1640.

[...] this was a time of unusually rapid change and tension, involving most social groupings in one way or another. Many of the recurrent themes and situations developed in tragedy and especially in comedy were suggested or given audience appeal by real conflicts in society and its standards of value, which were new enough to be newsworthy. England was in process of change from a society based on rank and status to one based more directly on wealth and property; and this meant a shake-up of social and moral codes. There was an exceptional degree of social mobility, and contemporaries were very conscious of this shifting and changing — above all in London, the melting-pot for the whole kingdom (p. 3).

In una situazione reale così complessa, una figura come quella di Middleton spinge a sondare le relazioni tormentate che il mondo della storia intreccia con quello della letteratura e del teatro. Così, la Heinemann scava nella storia sociale dell'epoca e nella vita di Middleton con l'intenzione di enucleare i legami che vincolano il drammaturgo e i suoi testi ai contesti familiari e sociali, religiosi e politici, giuridici che a loro volta stimolano, orientano ed espongono credenze, miti e punti di vista presenti in Middleton e, all'epoca, dentro e fuori il teatro.

The social environment, then, affects the dramatist's handling of his subject partly through the moral, social and political framework he acquires in the course of his personal and family life, his education, and his mastery of language itself — assumptions and ways of seeing which may remain half-conscious und unchallegend. But it impinges also in a more conscious and tangible form, in the course of writing and producing for a particular theatre and audience, gaining the favour of particular patrons and keeping out of trouble with the law. Within these limitations the playwright can render his own version of life and express his own sense of values, of what constitutes a fate worse than death or a happy ending; and the limitations may sometimes themselves become a source of strength (p. 15).

Si tratta, dunque, di compiere un'operazione che rapporti costantemente alle matrici strutturali e storiche che la sottendono l'opera teatrale di Middleton così come tutte le forme e le pratiche culturali dell'epoca. È quasi banale, oramai, sostenere che tutti gli elementi menzionati dalla Heinemann (e forse molti altri se ne potrebbero aggiungere) vanno tenuti in considerazione quando si affronta lo studio delle interazioni ed influenze che si creano inevitabilmente fra autore, pubblico e mezzo di comunicazione attraverso cui egli proietta i suoi testi. Ma forse la Heinemann indica una strada più sofisticata di quanto non possa apparire a prima vista.

Ad esempio, è noto che, nei primi anni del secolo XVII e a mano a mano che le tensioni fra *Court* e *Country* si acuivano, i sentimenti e i desideri degli spettatori spingevano i drammaturghi in una (o più d'una, considerata la estrema eterogeneità del pubblico) direzione, del tutto opposta a quella preferita dai mecenati e certamente divergente rispetto alle imposizioni della censura preposta al controllo dell'attività teatrale. È evidente, dunque, che lo studioso del teatro di quegli anni non può esimersi dall'interrogarsi sulla natura dei rapporti che si instaurano fra testo e realtà esterna ma *contenuta*, in forme diverse, nel testo stesso. Come osserva al riguardo la Heinemann:

As tension grew between court and country in Parliament, and even within the Privy Council, the influences of great patrons and royal censorship might also conflict (*A Game at Chess* may well be an example of this). We cannot directly know what the dramatists thought — they did not keep personal diaries or write autobiographies, like Sir Simonds D'Ewes or Lucy Hutchinson. But we can perhaps see how, under all these pressures, the changes and conflicts are embodied in their plays, and how the plays in turn help to form the mental habits and ways of seeing of their audience (p. 15).

C'è da chiedersi, con la Heinemann, se il caso di Middleton (in particolare con *A Game at Chess*) sia un fenomeno isolato o se, invece, non sia parte di quel tipo di « opposition drama » che incoraggiava sentimenti di rivolta o faceva appello a desideri di ribellione nei ri-

guardi dell'establishment. E, naturalmente, il discorso a questo punto diviene complicato e può svilupparsi ulteriormente, per esempio, nelle due direzioni di analisi proposte dagli studi di L. Adrian Montrose e di Stephen Greenblatt.

Montrose, esperto della poesia pastorale rinascimentale, di recente si è occupato anche di teatro e ha pubblicato un saggio molto interessante su « The Purpose of Playing: Reflections on a Shakespearean Anthropology » (in *Helios*, n.s. 7, 1980, pp. 51-74) nel quale scrive: « The Drama fulfilled manifold functions to neutralize social discontent; to assuage personal anxieties; and to provoke critical reflection upon the nature of society and the self » (p. 65). Fin qui, sembrerebbe che Montrose non si discosti dalle consuete posizioni critiche improntate al marxismo; tuttavia, il suo punto di vista (soprattutto se rapportato a quanto scrive la Heinemann) sembra offrire una lettura meno schematica dell'intricata vicenda dei rapporti fra struttura e sovrastruttura. Particolarmente interessante sembra quella parte del suo saggio in cui riesamina il problema della teatralizzazione della cultura, insieme a quello dell'uso della metafora teatrale all'interno dei drammi elisabettiani e giacomiani, con il proposito di mostrarne la funzione soprattutto in momenti di rapida evoluzione sociale. Come dire che la realtà è divenuta così impraticabile da sospingere il drammaturgo (e il letterato in genere) alla contemplazione piuttosto che alla penetrazione ed analisi degli eventi esterni, secondo quanto sosteneva R. Musil. Di qui la necessità delle metafore, fra cui quella teatrale che occupa un posto di primo piano nella cultura barocca tardo-cinquecentesca e giacomiana. Eppure, l'artista, proprio adagiandosi con i suoi personaggi in una posizione decentrata e autoriflessiva, spia il mondo e lo rende visibile in tutti i suoi aspetti, soprattutto nei processi che determinano suoi mutamenti.

Simply by projecting the model of *homo ludens* that is intrinsic to its own nature, Shakespeare's theatre articulates — and thereby helps its heterogeneous audience of social actors to adjust and to control — the ambiguities and conflicts, the hardships and opportunities, arising from the ideologically anomalous realities of change (p. 64).

Montrose vede nel teatro, così come in altre manifestazioni della cultura elisabettiana, tracce della lotta che si genera, a volte palesemente e a volte attraverso sotterfugi, tra giovani ambiziosi, assetati di potere e di successo, e vecchi legati tenacemente al passato, alla conservazione del noto rassicurante alveo della tradizione: la dialettica fra l'instabilità e il sovvertimento contro la stabilità e l'ordine politico. Segni di tali conflitti e desideri di mutamento si rinvengono anche dentro i testi teatrali, perfino in quelli che sembrano sostenere il prestigio e la forza dei potenti: il fatto affasci-

nante è che proprio all'interno di questi ultimi scritti, insospettabili, si rintracciano in varie forme spie di eventuali, desiderati e repressi, mutamenti.

Come nei testi, così anche nelle istituzioni (la Corte e il Teatro, ad esempio) che più sembrano contribuire alla costituzione e al consolidamento del potere egemone si registrano resistenze, sintomi e segnali che denunciano tendenze e movimenti verso un rinnovamento culturale e sociale. Né Foucault, né C. Ginzburg sarebbero sorpresi da questa posizione di Montrose; per lui, però, la spinta al movimento verrebbe dal basso e da frustrazioni represse, da aristocratici forsennatamente arrivisti ma non ancora sulle soglie del successo, da esponenti dei ceti medi desiderosi di gustare il sapore del privilegio, da figli impazienti di liberarsi dal pesante fardello dell'autorità paterna. Pare di sentire, in fondo, Marx e Freud, sia pure attraverso le suggestive mediazioni di P. Macherey e di F. Jameson: ma, se i repressi e gli oppressi si rivoltano perché vogliono affermare se stessi, è inevitabile che lo facciano scontrandosi con quelle pratiche significanti, laiche, che dalla religione hanno imparato l'arte della gestione consapevole di un'egemonia anche culturale. Il teatro, in quanto forma secolare del potere, assume su di sé quella funzione di sublimazione delle contro-norme che era monopolio esclusivo della religione, assolvendo in tal modo alla necessità di arginare possibili infrazioni. Il dramma deriva infatti dalla religione e, anzi, il teatro sostituisce la chiesa come luogo in cui la comunità si riunisce per condividere — attraverso un comune rituale — una comune esperienza. Di più, come direbbe anche Martin Esslin (*An Anatomy of Drama*, Abacus 1981) non è soltanto un'esperienza collettiva ad essere offerta ai partecipanti all'evento, rituale o teatrale che sia; è anche una lezione profondamente politica ad essere assorbita nello stesso tempo, forse inconsapevolmente: durante l'interazione comunicazionale che sempre si verifica a teatro, si affermano, si rinsaldano o si mettono in discussione i codici comportamentali, le norme che rendono possibile la coesistenza sociale di una data comunità umana. Il caso di *A Game at Chess* è, ancora una volta, esemplificativo. A teatro, dentro un testo drammatico, per Montrose sono gli oppressi che hanno interesse a parlare, a dar voce — sia pure secondo modalità non sempre uniformi e coerenti, non sempre nitidamente riconoscibili come manifestazioni oppositive — alla protesta. E ciò avviene anche all'interno di testi che sono rappresentativi di voci culturalmente potenti: il dissenso può attraversarli e lasciare tracce più o meno cospicue.

Al riguardo, forse anche in virtù del fatto che una concezione teatrale della vita culturale elisabettiana è alla base del suo studio, Stephen Greenblatt pone dei problemi altrettanto stimolanti, seppure risolvendoli in una direzione opposta a quella di Montrose. Per Greenblatt, nel suo *Renaissance Self-Fashioning: From More*

to Shakespeare (Chicago, U.P. 1980), è interesse del potere generare le proprie ribellioni (p. 57); meglio, la produzione di apparenti sovversioni è la condizione stessa di esistenza del potere. Per dimostrare tale assunto, l'autore si immerge sia nel campo della finzione, in particolare quella teatrale, che in quello del resoconto cronachistico e documentaristico degli appunti di viaggio. Così, la narrazione del viaggio e poi della descrizione della Virginia all'età di Elisabetta fatta da Hariot si rivela molto utile al Greenblatt, il quale la vede come un'esemplare manifestazione dell'imperialismo elisabettiano ma vi ravvisa anche elementi di contestazione del sistema: il resoconto cui si riferisce Greenblatt, pur essendo una sorta di testo sacro, ufficiale, utile al potere dominante, contiene gli indizi che il potere stesso produce onde pervenire alla formulazione dell'accusa di sovversione, cioè di ateismo, contro il suo autore. Il secondo testo prescelto, *1 Henry IV*, di Shakespeare, offre al Greenblatt il destro per ampliare questo discorso (successivamente sviluppato in un interessante saggio dal titolo « Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion », in *Glyph 8: Johns Hopkins Textual Studies*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1981, pp. 40-61). In questo dramma storico è il potere egemonico (qui rappresentato nel principe Hal) ad affermare se stesso facendo ricorso alle forme e pratiche culturali che egli nega ad altri. E qui fanno fede le varie scene in cui Hal si trova a contatto con i suoi compagni di avventure e furfanterie, che sono anche suoi sottoposti. Ciò che più illumina su quanto Greenblatt intende dimostrare è dato (come è stato in più di una indagine critica osservato) dal rapporto servo/padrone che regola la relazione Falstaff/Hal. Ma è anche il breve episodio — che si svolge nell'Osteria della Testa di Cinghiale a Eastcheap (II, 4, vv. 32-76) e che vede il garzone Francis istigato a commettere l'azione delittuosa del furto contro il padrone della taverna — a testimoniare circa la validità della posizione di Greenblatt. Cosa accade, infatti, in questo episodio? Hal tenta di persuadere Francis a compiere un atto di insubordinazione, a sovvertire la gerarchia padrone/servo, solo per indurlo subito dopo a metterla a tacere. E, del resto, non aveva Hal proclamato che a lui, e solo a lui, spettava il piacere perverso della trasgressione (I, 2, vv. 188-210)? E dunque è a lui, al signore, che spetta decidere sulle regole del gioco del potere.

Eppure, è dal rapporto delle forze in gioco che il potere deriva la propria forza, come suggerisce il volume della Heinemann. Soprattutto quando trae conclusioni circa il caso di *A Game at Chess*, rappresentata per nove giorni di seguito prima che l'autorità regale si decidesse a intervenire per porre fine al suo clamoroso successo, la Heinemann propone indicazioni preziose:

Middleton's great patrons had their own political and private reasons for appealing to the passions of the 'many-headed multitude' whom normally they were so careful to hold in check. But the play itself gives expression not to the cautious, tactically astute opposition of the grandees, nor to the stern Presbyterian discipline, but to the much more radical, sceptical, plebeian opposition of ordinary Londoners. [...] The *Game at Chess* affair is important in refuting the idea that there was a total and insuperable hostility between the Parliamentary Puritan opposition and the theatres, and also in suggesting links between the dramatist himself and that opposition (pp. 170-171).

E tali conclusioni possono essere agilmente generalizzate e riferite al problema delle interconnessioni fra pratica teatrale e istituzioni del potere nel Cinquecento e nel Seicento.

Se si procede in questa rapida rassegna di quanto è stato pubblicato in tempi recenti sul teatro del periodo in esame, non si può non notare che uno degli aspetti più interessanti — accanto a quello della contemporaneità di testi così remoti nel tempo — è costituito dalla varietà degli approcci metodologici adottati per studiare il fenomeno drammatico.

Non mancano indagini di natura psicanalitica come quelle raccolte da C. Kahn e M. Schwartz nel volume intitolato *Representing Shakespeare* (anche questo libro, come quello della Heinemann, fu pubblicato originariamente nel 1980 ed è stato ristampato ora in edizione economica per i tipi della Johns Hopkins University Press). Qui, gli autori — oltre a seguire gli insegnamenti freudiani applicandoli a Shakespeare — rivedono Freud e il drammaturgo elisabettiano alla luce delle proposte di psicanalisti revisionisti come Winnicott, Erikson e G. S. Klein. Uno dei risultati più interessanti e sorprendenti (che, tuttavia, mettono troppo in gioco la presenza e la funzione, nonché la personalità, del critico analista) è che oggetto delle varie analisi proposte non è l'autore o i suoi personaggi, bensì il processo interpretativo stesso. Il che spinge i collaboratori al volume, salutarmente, ad evitare letture eccessivamente sofisticate e non di rado fuorvianti, che hanno poco in comune con l'effettiva situazione drammatica di volta in volta sottoposta ad analisi, e li induce più correttamente a leggere i personaggi come 'rappresentazioni' delle relazioni che si instaurano fra di loro attraverso le vicende drammatizzate. Per cui, essi altro non sono se non in relazione dialettica con l'intreccio, così come gli individui non esistono se non sono intesi in rapporto dialettico con il loro ambiente.

Lo studio della parola e del linguaggio — che pure informa alcuni dei saggi pubblicati in *Representing Shakespeare* — è al centro dell'eccellente ricerca di Marion Trousdale (*Shakespeare and the Rhetoricians*, University of North Carolina Press 1982). Questo studio è esemplare per ricchezza di documentazione quanto alle fonti

retoriche del sedicesimo e del diciassettesimo secolo di cui si alimenta e per l'intelligente uso dei testi sacri della 'nuova retorica' del secolo ventesimo. Ciò che traspare in maniera assai evidente dall'indagine svolta dall'autrice è appunto la modernità (cui si alludeva fin dall'inizio di questa rassegna) di filosofi e retori quali Erasmo, Wilson e Puttenham, i quali — nella sua versione, affascinante ma anche molto calibrata e attenta a stabilire le opportune distinzioni — si rivelano quasi dei nostri contemporanei, per la ossessionante preoccupazione circa il denso dialogo che si instaura fra la parola e la cosa, preoccupazione che condividono con i moderni Barthes e Derrida, B. Russell e S. Fish. Questi moderni studiosi dell'arte della retorica, con i complessi problemi che propongono, stimolano la Trousdale ad intraprendere un ambizioso progetto filosofico che non la invita ad interrogarsi unicamente su « che cosa voleva significare Shakespeare? », ma la spinge a chiedersi « che cosa e quanto c'è da scoprire nei testi shakespeareani rappresentati sul palcoscenico? »: il che la porta a rivedere assodate definizioni di ciò che s'intende per *significato*, sia alla luce delle ricerche svolte dai retori cinquecenteschi e secenteschi che sulla scia delle proposte avanzate da studiosi moderni quali Alpers e Booth, Altman e Rabkin.

Molti sono i volumi a impostazione femminista, i quali ricercano negli scritti dei drammaturghi del periodo in questione le ragioni della divisione uomo/donna, presente nel teatro così come nella vita quotidiana. Anche in questi casi viene 'scoperta' ed enfatizzata la modernità del periodo rinascimentale.

Nel suo splendido libro dedicato a *Shakespeare's Division of Experience* (Jonathan Cape 1982), Marilyn French esplora gran parte delle opere drammatiche del grande drammaturgo di Stratford secondo la prospettiva dei 'gender principles' alla cui discussione è dedicato il capitolo introduttivo. L'ipotesi di fondo è espressa sinteticamente nella citazione che segue ed è dimostrata correttamente e persuasivamente in tutto il saggio:

Shakespeare began his career with profound respect for « masculine » qualities and profound suspicion of « feminine » ones. In very short span — by the time he wrote *The Two Gentlemen of Verona* — he had come to fear and deplore the power and capriciousness of the masculine principle, and to idealize certain aspects of the feminine. Nevertheless, he never abandoned belief in male legitimacy or horror at female sexuality, and these continued to color all his thinking. He did not think about moral principles in terms of gender division. But his work represents a lifelong effort to harmonize moral qualities he did associate with the two genders, and to synthesize opposing or seemingly opposed states and qualities (p. 17).

Ovviamente, la sua ricerca è profondamente imbevuta dell'impegno femminista che la stimola a prendere posizione di parte, talvolta

anche opinabile. Tuttavia, ciò non toglie che l'analisi dei testi shakespeareani è avvincente; quanto all'accusa di ideologizzazione che si potrebbe avanzare nei confronti della French, è lei stessa — in apertura di discorso — a proporre all'attenzione del lettore la qualità e il significato politico della propria posizione critica che non è diversa da quella di qualunque altro studioso. L'unica, tangibile, differenza è che l'ottica adottata è indisputabilmente femminista.

There are some who will perhaps call this study *ideological* in order to dismiss some of its more discomfiting conclusions. Insofar as the study is concerned with ideas and issues from a writer with a point of view, it is ideological. But so is every book that is concerned with ideas. Studies of Shakespeare written from more traditional perspectives are no less ideological: that an ideology is accepted by most members of a culture, that it constitutes the received wisdom of its time, does not make it less an ideology. Those who exalt reason over passion, or order and degree over social flexibility and democracy, are making ideological, moral choices they assume to have been Shakespeare's, but which I hope to demonstrate were not. Many critics judge the characters in a narrowly moral way, assuming that Shakespeare did so as well, in accordance with the Aristotelian notion that tragedy involved possession of a « fatal flaw » in the protagonist (*Ibidem*).

La French non è la sola a scrivere in polemica, a rivisitare gli scritti teatrali di Shakespeare da questo punto di vista. Una sensibilità analoga guida Lisa Jardine, la quale studia i personaggi femminili dei drammi shakespeareani in rapporto alla tematica della emancipazione della donna. Il libro della Jardine, intitolato *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare* (Harvester Press 1982), si apre con il proposito di illustrare come sia le figure femminili dei testi teatrali scritti in età elisabettiana e nel periodo giacomiano, sia le donne della realtà circostante non godevano di alcun tipo di libertà. Per sviluppare questo tema l'autrice punta molto, ad esempio, sulla questione del travestimento a teatro: tale interesse la spinge, tuttavia e forse suo malgrado, ad aderire ai punti di vista dei polemisti puritani guidati dal pregiudizio antiteatrale e, in particolare, ritenuti tenaci oppositori del mutamento di ruolo sessuale, sia pure solo in una finzione drammatica. La Jardine non esita, pertanto, a condannare la Julia di *The Two Gentlemen of Verona*, soggetta al sopruso della mente maschile che l'ha pensata alla maniera maschile, quando — dovendosi ella travestire da « well-reputed page » per andare alla ricerca, in incognito, dell'innamorato Proteus — non solo non si libera della lunga, appariscente, chioma (sicuro richiamo alla sua femminilità), ma lega i fluenti capelli « in silken strings / With twenty odd-conceited true-love knots » (II, 7, vv. 45-6) che non avrebbero certamente mancato di richiamare la curiosità lussuriosa di « lascivious men » cui ella cercherebbe di sottrarsi anche mediante il travestimento. L'argomentazione della Jardine è molto simile a quella sviluppata da puritani come Rainoldes, il quale, ad esempio, inveiva proprio contro l'effeminatezza degli attori e contro la perversità morale dei travestimenti e mutamenti di ruolo sessuale praticati dagli attori durante la recitazione. Il travestimento transessuale, così tipico di tante commedie di intrigo rinascimentali, viene analizzato anche — e del resto era inevitabile — in rapporto a *As You Like It*, in cui Rosalind, vestita da uomo, s'inoltra nella foresta di Arden alla ricerca del suo Orlando. Tale situazione mette in luce che il travestimento ha un senso che va ben oltre l'immoralità attribuitagli dalle censure puritane: esso assolve al ruolo di protezione contro gli eventuali pericoli cui allude la Julia dei *Two Gentlemen of Verona*. Certo, poteva essere molto eccitante per il pubblico elisabettiano assistere al corteggiamento che Orlando attuava nei riguardi di un giovane attore che recitava la parte di Rosalind, che fingeva di essere un giovane dall'allusivo nome di Ganymede (« ganymede » significava, infatti, « a boy kept for unnatural purposes », *O.E.D.*, s.v.), che reciterà il ruolo di Rosalind alla quale sarà dato il compito di pronunciare — ancora in abiti femminili, ma già nelle funzioni di attore — l'epilogo della commedia. Ma, da qui a sostenere che questa e gran parte delle opere teatrali del periodo erano immorali passa una bella differenza.

È indubbio che il problema dell'omosessualità aleggiava nell'aria durante lo spettacolo e, del resto, il fenomeno era abbastanza vistoso in età rinascimentale: basterebbero Marlowe e Shakespeare, da soli, a smentire chiunque volesse negare ciò, se non si volesse far ricorso ai barocchi Ford e Webster. Inoltre, a testimonianza dell'importanza e dei problemi connessi con la omosessualità, basterebbe menzionare la brillante ricerca di natura sociale, più che letteraria (ma che gli studiosi di letteratura non possono trascurare), di Alan Bray, intitolata per l'appunto *Homosexuality in Renaissance England* (Gay Men's Press 1982). In questo studio l'autore dimostra, sulla scorta di documenti giuridici e delle sentenze emesse nei processi svoltisi nei periodi elisabettiano e giacomiano, che le relazioni sessuali fra uomo e uomo, o fra uomo e animale, erano considerate contro natura ma erano ritenute crimini minori, a volte anche trascurabili. Come insegna Foucault, si potrà parlare di omosessualità solo nel diciottesimo secolo; prima, se ne potrà discorrere solo per allusioni, non potrà ancora essere esibita apertamente perché ancora chiusa nell'inconscio collettivo e non ancora riconosciuta come pericolosa sovvertitrice dei valori vigenti nella società (Marlowe, che diceva senza mezzi termini di che marca fosse l'affetto di Edward per Gaveston, o di Neptune per Leander, è certamente un'eccezione in tal senso). Solo quando se ne valuterà la qualità trasgressiva, allora la si potrà annoverare fra esecrabili delitti, come l'incesto, l'adulterio, il tradimento, l'eresia e la stregoneria. Ed è solo allora,

nel diciottesimo secolo, che si potrà parlare di una vera e propria sottocultura omosessuale, rispettosa di suoi propri comportamenti, codici e stili di abbigliamento e ferocemente perseguitata da una società che, almeno in superficie, desiderava affermare il decoro e la rispettabilità come suoi valori irrinunciabili.

Ma il caso di cui discute la Jardine è un'altra cosa e, in fondo, c'è da chiedersi se il travestimento/la transessualità di Rosalind — che travalica costantemente le barriere fra il mondo maschile e quello femminile — non sia che un accorgimento di natura tecnica e culturale che consente a Shakespeare di far apprezzare come positivi gli elementi della femminilità presenti (e perciò accettabili) perfino nel personaggio maschile di Ganymede; contemporaneamente, Shakespeare sembrerebbe mettere in discussione le costrizioni, dovute alla divisione uomo/donna, di cui sono vittime Rosalind e Ganymede che non appartengono né a l'una né a l'altra sfera sessuale. In tale prospettiva può acquistare un significato particolare la presenza — accanto a tanti tipi di amore — dell'amore di una donna (Phebe) per un'altra donna travestita da uomo (Rosalind). Nel mondo femminile di Arden, tuttavia, non contaminato dai privilegi di casta, dalle strutture economiche e del potere e neppure da quelle sessuali (come sembra dimostrare, per l'appunto, il caso di Phebe), i personaggi scoprono le loro inclinazioni autentiche, i loro desideri e bisogni nascosti o repressi. Ma, come si sa, in *As You Like It* l'amore di una donna per un'altra donna è negato allo stesso modo in cui, sia pure per altre ragioni, è ripudiato quello che un uomo (Antonio) prova per un altro uomo (Bassanio) nel *Merchant of Venice*. Ha ragione French quando scrive interrogandosi sulle ragioni di tale inclusione nella commedia shakespeareana:

> [...] the inclusion of such a love in Arden rounds out the multivalent portrait that is given. The tested, tried, romantic and erotic love of Rosalind and Orlando is the central ideal in a broad group. There is also the idealizing romanticism that binds Silvius; the sudden violent passion of Celia and Oliver; the humiliating vanquishment of a wryly embarrassed Touchstone by intense desire; Phebe's love for a (disguised) woman; the understanding renunciation of Corin; and the skepticism of the former libertine Jaques. All these exist together; the sea of possibilities includes the forbidden, the forgotten, the weary, and the disappointed (p. 114).

Il non riconoscere l'amore omosessuale esplicitamente, il ricorrere all'ambiguità sessuale del travestimento, la condanna di ciò che è diverso e alieno costituiscono alcuni dei temi ricorrenti anche nella critica contemporanea che indaga sul 'femminile' nelle opere drammatiche elisabettiane dunque. Il banco di prova, su cui sembra convergere l'attenzione degli studiosi è ancora una volta offerto dai testi shakespeareani, come dimostra M. French e come ha dimostrato, a suo tempo, Leslie A. Fiedler nel suo *The Stranger in Shakespeare* (Croom Helm 1973), identificando quattro figure archetipali di 'diversi': la donna, l'ebreo, il negro e il selvaggio. Oggi, in un'epoca in cui il femminismo ha dato un impulso non indifferente al rinnovamento degli studi letterari, un libro come quello di Fiedler appare per molti versi, ancora oggi, interessante e utile per chiarire i problemi d'ordine teorico, culturale e ideologico connessi con la discussione dei 'gender principles', con le forme del teatro che corrisponderebbero alle distinzioni fra i sessi e che illustrerebbero, quindi, la suddivisione fra l'universo di pertinenza maschile e quello femminile ad esso antagonista con in più la zona ambigua, intermedia, androgina.

È in questa impresa che si lancia Linda Bamber con il suo scritto su *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare* (Stanford University Press 1982). Per la Bamber — che non condanna Shakespeare per non essere un femminista *ante litteram* e neppure lo esalta smodatamente perché sembra conformarvisi — l'Io (che in Shakespeare è maschile) trova il suo segno e il suo sesso opposti nell'Altro (che in Shakespeare è femminile). Il conflitto e lo scontro fra questi due opposti si articola secondo le leggi che regolamentano le divisioni fra i generi drammatici, oltre che attraverso quelle che stabiliscono le differenze sessuali. Ne consegue che, nella tragedia, l'Io, maschile, ha di fronte a sé — come forza ostile e indomabile — l'Altro, femminile e alieno, infido; nella commedia, l'Altro non è ignoto e tantomeno avverso, mentre nel dramma storico l'Io evita di confrontarsi con l'Altro, nel senso che le figure femminili (si pensi alle donne, spose, madri e amanti di molti dei drammi storici) vengono a configurarsi come negazione dell'idea stessa della femminilità.

L'esempio offerto dal controverso personaggio di Joan of Arc in *1 Henry VI* può, tuttavia, parlare contro la tesi proposta dalla Bamber quanto alla presunta 'assenza' del femminile nel dramma storico. Joan è in effetti l'Altro, è una figura ambigua, pericolosa sovvertitrice delle gerarchie in quanto donna vestita da uomo in un mondo organizzato a misura d'uomo; è una strega incantatrice che ha fatto lega con le forze demoniache per conseguire il successo e una posizione di prestigio; è una donna di facili costumi, moralmente deprecabile; è una donna che ha rinnegato suo padre ed è, infine, una donna che — vestendosi da uomo — ha rinunciato alla propria identità sessuale, pur non essendo uomo e non più donna. È una sorta di anti-donna che imita l'uomo, un'amazzone che, nella sua apparente negazione e rifiuto dell'uomo, è al contrario al servizio dell'uomo alla cui superiorità ella rende omaggio. La vita e le imprese di questo personaggio — fuori e dentro il testo shakespeareano — sono un omaggio alle tradizionali attività, la politica e la guerra, che sono appannaggio dell'uomo. Così, da vergine amaz-

zone e indipendente, Joan diviene il mito più completo (sembra contenere tutte le funzioni che la società ha assegnato alla donna) di cui l'uomo ha necessità per poter affermare il proprio superiore potere. Eppure, — come osserva Marina Warner nel suo eccellente studio su *Joan of Arc. The Image of Female Heroism* (Weidenfeld & Nicolson 1981) — « at the same time, because she was undeniably female, she was a figurehead for the women's side in one phase of the lasting struggle, the continuing duel, between Queen Penthesilea and Hero Achilles » (p. 218). Ma, successivamente, guardando ai romances ci si chiede cosa è accaduto di un personaggio come quello della Pulzella d'Orleans. In questi drammi misti, soprattutto in *The Tempest*, la magia e la sensazione che tutto possa spiegarsi con i miracoli e, comunque, con il ricorso al soprannaturale conferiscono all'universo femminile connotati positivi e la figura di un personaggio come Joan of Arc non trova l'ambiente che le è congeniale (v. Bamber, p. 21). Ma la magia non è più intesa come stregoneria, è stata riabilitata, come ci ricorda opportunamente Fiedler, « by being made white and male instead of black and female. And what remains in Prospero of Joan has been transmuted into Ariel — a creature able to act Ceres or even a Harpy, but not Venus, who is, in fact, banned from his master's magic stage » (p. 64).

Certo, tornando per un momento al libro della Bamber, meraviglia scoprire che ella ignori un'opera come *King John* che presenta due personaggi come Constance ed Elinor, le quali non rientrano in nessuno dei tipi individuabili all'interno della categoria dell'Altro. Forse, Constance ed Elinor avrebbero potuto mettere in crisi il modello elaborato dalla Bamber? E, ancora, è inspiegabile — o, almeno, non è argomentato in maniera efficace e convincente — che nel dramma storico shakespeareano l'autrice non abbia ritenuto (forse anche in base alle questioni cui si accennava nel paragrafo immediatamente precedente) di ravvisare alcuna dialettica maschile/femminile e abbia attribuito lo schema, in sostituzione, al rapporto Padre/Figlio che dunque illustrerebbe il conflitto Altro/Io. Ancora una volta, pur essendo la ricerca della Bamber brillante e ricca di spunti originali, è la French ad avere le idee più chiare quando discute del dramma storico shakespeareano secondo i 'gender principles'.

The history plays are primarily « masculine » because their subject matter is power-in-the-world. But they contain more « feminine » elements than the tragedies because they are not concerned only with one character but with the ongoing life of a society which does endure. The problem plays are also mixtures, as I said earlier. But mixed modes were not comfortable for Shakespeare, raised in a world in which the gender principles and their formal equivalents were seen as widely separated (pp. 38-39).

Anche lo studio dei testi, svolto per 'generi' di appartenenza — benché riferito principalmente alle opere di Shakespeare — dimostra il fervore e la novità degli approcci e delle tematiche messe a fuoco. In questa zona meritano di essere segnalati due studi sul dramma storico e, in particolare, *Shakespeare's History Plays* (Humanities Press 1982) di Kristian Smidt e *The Leasing Out of England* (University Press of America 1982) di H. R. Coursen.

Nel suo originale libro, Smidt si propone di ricercare e di spiegare le ragioni della presenza — secondo i preziosi suggerimenti dell'ormai classico *Angel with Horns* dell'illustre studioso A. P. Rossiter — di difetti strutturali, di incongruenze e faglie nel terreno drammaturgico dei testi di un autore della grandezza di Shakespeare. E qui non può sfuggire l'intenzione polemica di uno studioso il quale desidera distinguersi da coloro che hanno preferito ignorare alcuni 'errori' vistosi del testo shakespeareano o che, al contrario, proprio di quei difetti hanno fatto la massima bellezza o caratteristica della 'genialità' ed 'originalità' del grande elisabettiano. Apprezzabile, certo, questo tentativo di deconstruire il mito shakespeareano, l'intoccabilità di una figura canonica e simbolica della letteratura nazionale inglese. Come egli scrive: « How does one offend Shakespeare most, by recognizing that he and his associated occasionally made mistakes or by supposing that when he called a spade an xyz it was an ingenious way of calling it a Mattock? » (p. 9). E, tuttavia, anch'egli è succube, inavvertitamente, proprio della idolatria per Shakespeare di cui egli sembra volersi dichiarare immune.

Molte sono le osservazioni che si possono avanzare nei confronti di questo interessante libro che, pur proponendosi di sviluppare una lettura testuale molto ravvicinata degli scritti in analisi e pur non ignorando i complessi problemi di trasmissione di un testo in epoca elisabettiana, non sembra prenderli in considerazione quando attribuisce la causa delle fratture e inconsistenze testuali al modo di composizione proprio di Shakespeare. Il che reca subito con sé un'altra obiezione: non si può ritenere che tali difetti siano opera consapevole di uno Shakespeare che — prima di venire ad essere considerato il grande drammaturgo consacrato dalle pagine scritte ed edito in varie versioni a stampa dopo i *quartos* e i *folios* della sua età — era in primo luogo uomo di teatro? In quanto tale, egli non poteva concepire un testo se non in funzione della sua trasposizione scenica ed era pertanto conscio di ciò che il palcoscenico poteva richiedere al dramma. Forse, anche quelle che si ritengono faglie testuali — se viste in questa luce — possono assumere un'altra funzione e certamente un altro significato.

Il lavoro di Coursen è circoscritto, come quello di Smidt, al solo Shakespeare e, di più, alla seconda tetralogia. Qui, l'autore — che non esita a coadiuvare la sua indagine anche facendo ricorso

alla propria conoscenza dei problemi della messa in scena dei drammi sottoposti ad analisi — non propone una visione della storia che, cominciata in alto con Richard II, finisce poi nella bassa corte con Bolingbroke per poi di nuovo ascendere con Henry V. Per Coursen, il presente storico proposto in questo gruppo di drammi è tutto nero e non ha alcuna possibilità di riscatto: i bei tempi sono solo quelli evocati dalla memoria di John of Gaunt attraverso le immagini che egli dipinge a parole della sua 'isola scettrata'. In quell'epoca lontana (ma è poi veramente esistita?) la monarchia era sacra, investita di poteri divini e Richard II — commettendo l'orrendo delitto dell'assassinio contro suo zio Gloucester — è colpevole di aver messo fine al sacramentalismo della monarchia. Ancora una volta, come è accaduto in molti studi dedicati all'analisi del *Richard II*, Richard viene condannato ed è da biasimare nella proposta di Coursen perché ha pervertito la sostanza e il senso della monarchia sacramentale. Certo, una lettura attenta di interpretazioni recenti di questo e di altri drammi shakespeareani (Wilders 1978 e Linderberger 1976), avrebbero potuto senza dubbio giovare allo studio del Coursen che, tuttavia, offre una ricerca degna dell'attenzione degli studiosi dell'epoca.

Accanto a questi volumi e ad altri che non si possono qui, in questa occasione, prendere in esame, vanno menzionati almeno due libri che meritano più che un mero riferimento almeno per due considerazioni: (1) si occupano di un'ampia area — che spazia dal Rinascimento per giungere fino a moderne, recenti, riflessioni critiche e teatrali su testi drammatici di quell'epoca — e di autori e generi diversi che consentono di non fermarsi sulla soglia di questioni specifiche e proprie di un autore e di un genere drammatico e di porsi, invece, problemi a carattere generale che non si esauriscono nella lettura testuale dei drammi e che pongono allo studioso questioni di ordine teorico connesse con il mondo del teatro colto in tutti gli aspetti; (2) sono entrambi attenti a mettere in risalto che l'evento teatrale non può esaurirsi nella pagina scritta ma va, al contrario, inteso come qualcosa che prende vita e assume significati molteplici durante la rappresentazione, durante l'interazione teatrale fra platea e palcoscenico.

Una delle principali ragioni che ha spinto infatti Michael Scott a intraprendere lo studio del teatro rinascimentale nel volume intitolato *Renaissance Drama and a Modern Audience* (Macmillan 1982) è data dalla sua profonda convinzione che il rapporto vivo che un testo instaura con il pubblico al momento della sua messa in scena contribuisca ad accrescere sensibilmente la comprensione che il presente possiede del suo passato. Perciò Scott s'è diretto a individuare — attraverso un'attenta lettura delle sette opere da lui scelte (*The Comedy of Errors, Dr. Faustus, The Revenger's Tragedy, Volpone, Measure for Measure, The Changeling* e *'Tis Pity She's a Whore*) e dei sottotesti che esse producono attraverso le loro rappresentazioni odierne — quei temi che, a suo dire, il Rinascimento inglese avrebbe a comune con il Novecento. Scrive Scott:

> Common feature of twentieth-century life and dramatic expression — corruption, stagnation, exploitation — form the kernel also of many renaissance plays. In text and production we find an affinity with the Elizabethan protagonists and form an understanding of their problems despite our advances in sciences or philosophy. If we did not the plays would have perished long ago (p. XI).

Un'affermazione di tal fatta può suonare generica e, in fondo, non è neppure originale. Ma Scott non ignora che un testo teatrale produce senso solo in rapporto con il pubblico il quale ne consente, con la sua presenza, la rappresentazione. E, dunque, di un testo del passato (che pure sembra condividere con il mondo di valori contemporanei alcuni vistosi e inquietanti temi) possono di volta in volta (a seconda delle variabili socioculturali nella competenza teatrale degli spettatori) affiorare elementi che, magari in una fase temporale e culturale più vicina alla sua composizione e prima rappresentazione, potevano non essere considerati di cruciale importanza. Osserva ancora Scott:

> Audience susceptibilities however change from age to age as the balance veers from optimism to pessimism and back again. Consequently there are areas of the works and indeed some entire plays, that speak to us more acutely than they did, for example, to eighteenth- or nineteenth-century readers or audiences and similarly there are aspects which no longer seem to hold the force they once did. The nature of drama is such that it is recreated for the age that produces and witnesses it and thus the intention here is to point those areas in the plays which late twentieth century seems to find most arresting (p. XII).

È dunque un'immagine di sé che il mondo contemporaneo ricerca nella rappresentazione delle opere di un autore del passato? O non è piuttosto il tentativo di scoprire quali procedimenti complessi, testuali ed extratestuali, siano all'opera quando si mette in scena un dramma? O non è piuttosto alla ricerca delle intersezioni fra pratica testuale ed altre pratiche che uno studioso deve dedicarsi?

Forse, in tal senso, il lavoro di Michael Hattaway sembra più soddisfacente per l'impegno che lo guida nell'esplorazione di modi di produzione di testi all'epoca elisabettiana dettati dall'idea che del teatro possedevano gli elisabettiani. In primo luogo, osserva Hattaway nel suo *Elizabethan Popular Theatre. Plays in Performance* (Routledge & Kegan Paul 1982):

[...] I would note that a theatre historian or dramatic critic can only make suggestions, help to pose informed or challenging questions. Answers are to be found only in the theatre, in relation to particular productions. Answers are determined by accidents of playhouse construction or casting, and each performance is conditioned by the response of its audience. As the American folklorist Phillips Barry put it, in the realm of oral popular culture 'there are texts but no *text*; tunes but no *tune*'. I have therefore to work regressively in my attempts to recreate the forms and pressures of these splendid Renaissance occasions which have left so few racks behind (p. 5).

E, in realtà, il suo è uno studio critico che è allo stesso tempo storia del teatro e interpretazione della pratica teatrale elisabettiana; è analisi di singoli testi (*The Spanish Tragedy, Mucedorus, Edward II, Doctor Faustus, Titus Andronicus*) e degli altri testi che da essi si sono generati nel tempo e nello spazio. È studio, ad esempio, dell'anonimo *Mucedorus* (ca. 1590) e delle convenzioni drammatiche del genere romance cui si ispira mentre ne propone una lettura divertita e grottesca. Ma è anche interpretazione dei motivi che possono rendere una tragedia senechiana come *Titus Andronicus* apprezzabile ed estremamente godibile solo se vista e messa in scena. Ciò spiegherebbe, secondo Hattaway, il perché un'opera di tal genere abbia attirato l'interesse di registi contemporanei diversi della statura di P. Brook e T. Nunn che ne hanno allestito due memorabili, ma molto diverse, rappresentazioni, rispettivamente nel 1955 e nel 1972 a Stratford.

This play, however, more than any of the others we have examined, must be considered not simply in dramatic terms but as an artefact for the theatre. Its structure, as Jaques Petit noted without appreciating, is visual rather than literary, and although it may have the relentless consistency of a dream or nightmare, it is not just a bloodbath of classical horrors but does make a political statement — as a pageant, however, and not in conventional literary-dramatic terms. [...] It is shocking because it violates not social norms but the sense of self (p. 187).

Considerazioni di questo tipo e d'altro genere spingono Hattaway anche a rifiutare stretta aderenza alla cronologia che di solito si tende a rispettare quando si scrive una storia del teatro:

Adherence to chronology in fact can distort the writing of drama history. It makes us assume, for example, that a first performance is more important than a revival, or that a performance that nourishes the flowers of an author's fancy is necessarily better than the jerks of invention in an adaptation. By analogy we might remember that just as first performances migh not have been the most interesting, so the performances in the London playhouses were not the only performances of these plays. They were performed also at Court and, importantly, outside the metropolis, even to

audiences on the continent who did not understand English. Elizabethan popular theatre, then, was a truly national theatre (p. 5).

Come si può ben comprendere, sia nel caso di Scott che in quello di Hattaway (i quali risentono molto delle teorizzazioni di Brecht e Artaud) il problema centrale è costituito dalla questione della messa in scena di un testo drammatico in epoca rinascimentale e in età più recenti. Il che comporta un'approfondita conoscenza delle modalità di produzione, delle convenzioni della rappresentazione e, insomma, di tutti quei problemi che, ad esempio, vengono affrontati da K. Elam nel suo *The Semiotics of Theatre and Drama* (Methuen 1980) e anche da Hattaway, sebbene in una prospettiva sociale, nella prima parte del suo studio intitolata « The Idea of an Elizabethan Theatre ». Come si sa, questo è ora un campo di indagine variamente esplorato, sia in direzione sociale e letteraria che secondo prospettive più strettamente antropologiche e semiologiche.

I due studi di Scott e di Hattaway hanno il pregio di occuparsi di un'ampia area cronologica e discutere di autori e generi drammatici diversi, il che consente loro di soffermarsi ad avanzare riflessioni di ordine generale a carattere teorico. Inoltre, in entrambi i volumi è palesemente esibita la convinzione che l'evento teatrale non si esaurisce nella pagina scritta, ma va invece inteso come qualcosa che prende vita e assume senso più autentico all'atto della rappresentazione.

Il teatro è dunque percepito — secondo una delle tendenze critiche più accreditate d'oggi — come il luogo privilegiato, deputato a rendere rappresentabili e fruibili copioni teatrali o manoscritti che, altrimenti, altro non sarebbero che letteratura. E non è questo anche un portato della modernità del periodo elisabettiano?

L. Di Michele

A. J. Cook, *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London, 1576-1642*, Princeton, Princeton University Press, 1981, 316 pp.

Until someone perfects a time machine that can whisk a man back four centuries to enjoy an afternoon at a London theater, no one can be certain what kind of people patronized the astounding dramatic activity of the English Renaissance. Who were the people for whom Shakespeare, Marlowe, Jonson, Webster, and their fellow dramatists wrote plays? (p. 3).

È questo l'interrogativo — ritenuto oramai pressocché risolto da parte degli storici del teatro elisabettiano — cui Ann Jennalie Cook

si propone di dare una risposta col suo recente studio nel quale riesamina, sulla base di una nuova prospettiva metodologica, la composizione sociale del pubblico nel periodo compreso fra due momenti emblematici nella storia del teatro inglese: il 1576, che vide la nascita del Theatre, e il 1642, anno che segnò la chiusura dei teatri e pose termine alla stagione d'oro della drammaturgia elisabettiana e giacomiana.

Com'è noto, la critica ha generalmente posto una netta separazione fra il pubblico eterogeneo (ma fondamentalmente popolare) dei teatri pubblici e quello elitario e raffinato delle sale private. In particolare, Alfred Harbage nel noto *Shakespeare's Audience* (New York, Columbia U.P., 1941) aveva ipotizzato una presenza predominante di artigiani e bottegai fra gli spettatori che frequentavano i teatri pubblici: « a grocer, his wife, and their young apprentice form as acceptable an epitome of Shakespeare's audience as any the facts will warrant us to choose » (p. 155). Successivamente, in *As They Liked It* (1947) e *Shakespeare and the Rival Traditions* (1952), Harbage aveva sostenuto la connessione fra la qualità di un dramma e la natura del pubblico cui era rivolto ed aveva attribuito quella che a suo giudizio fu una involuzione estetica del teatro shakespeariano al passaggio dei King's Men dal Globe al Blackfriars.

Le ipotesi proposte da Harbage e peraltro in gran parte condivise dalla critica vengono ora poste in discussione dalla studiosa americana che ha riesaminato tutta la problematica sulla base di una approccio d'impianto sociologico che mette in relazione la composizione del pubblico sia con le strutture materiali del teatro che con l'assetto più generale della società inglese, giungendo alla conclusione che i frequentatori più assidui dei teatri pubblici appartenevano alle fasce sociali privilegiate:

> This present study, while not denying the presence of plebeians among the audience, indicates that they probably attended in small numbers and with less frequency than has been supposed. Moreover, far from reflecting a cross-section of society, the spectators came chiefly from the upper levels of the social order (p. 8).

La Cook dichiara esplicitamente di adottare il termine 'gruppo sociale privilegiato' piuttosto che quello di 'classe' in quanto il concetto moderno di struttura di classe, intesa come insieme omogeneo di persone che condividono interessi e valori in conflitto con quelli di altri gruppi, sembra, a giudizio di molti storici, inadeguato a definire la complessa realtà sociale, economica e culturale dell'Inghilterra elisabettiana.

La prima parte del lavoro è pertanto dedicata ad un'ampia e accurata analisi dei settori sociali privilegiati, in gran parte basata su testimonianze dell'epoca: *The Description of England* di W. Harrison, *The Commonwealth of England* di T. Smith e *The State of England* di T. Wilson sono le fonti d'obbligo cui si affiancano le voci, non meno significative, di altri contemporanei. La ricerca si avvale inoltre dei più recenti contributi di studiosi di storia economica, politica e sociale dell'Inghilterra fra '500 e '600, quali soprattutto L. Stone, R. H. Tawney, C. Hill e J. H. Hexter.

Secondo le ipotesi storiche più accreditate si può ritenere che di questa ridotta minoranza di privilegiati, valutata approssimativamente intorno al 5-10% dell'intera popolazione, facevano parte la nobiltà, la gentry, i ricchi mercanti, gli avvocati e magistrati, gli alti ufficiali dell'esercito ed i funzionari. La condizione di gruppo elitario, nonostante alcune disomogeneità interne, era legata a molteplici fattori, quali la nascita, il livello d'istruzione, il reddito e il possesso di terre, che si riflettevano nello stile di vita, nei diritti, nei privilegi e nel potere esercitato nei confronti degli altri ranghi della società. Questo gruppo, caratterizzato da una grande mobilità, andò ampliandosi per la comparsa di nuovi strati emergenti, come i mercanti, arricchitisi grazie all'espansione economica e all'aumento dei consumi, e gli yeomen, che si integrarono rapidamente fra i privilegiati di cui assunsero taluni connotati di *status*, come la acquisizione di terre e di titoli nobiliari. Basandosi su dati demografici la Cook prospetta un numero di circa 130.000 appartenenti agli strati superiori nel 1576 che raggiunsero la cifra approssimativa di 350.000 nel 1642.

La studiosa analizza quindi la presenza dominante di questa élite a Londra che nel 1576 contava circa 150.000 residenti e costituiva il nucleo della vita politica, economica, sociale e culturale del paese. Come sede della Corte, Londra non solo accoglieva un elevato numero di funzionari, consiglieri e cortigiani, ma esercitava anche una forte attrazione su tutti coloro che erano alla ricerca di incarichi e favori. Altri motivi che spingevano questi gruppi nella capitale erano le sessioni periodiche del Parlamento, le cause legali, le transazioni economiche e finanziarie. Londra era altrettanto stimolante come centro di cultura e per il numero e la varietà delle occasioni di svago che offriva ai 'gallants' del tempo come ebbe a deplorare, tra gli altri, H. Peacham in *The Compleat Gentleman*: « to be drunke, sweare, wench, follow the fashion, and to do just nothing are the attributes of the great part of our Gentry » (cit. a p. 81).

Al teatro, come uno dei luoghi prediletti di intrattenimento di questi ceti sociali — « Playes, Tauerne, and a Baudy house » erano, infatti, a giudizio di John Earle e di una folta schiera di contemporanei, come Nashe, Dekker, Rowlands e Guilpin, i divertimenti preferiti di un gentiluomo — la Cook dedica la parte centrale del suo studio. Come è noto, la nobiltà non si limitava ad essere la fruitrice privilegiata degli spettacoli teatrali, ma offriva anche in

molti casi sostegno materiale e protezione alle compagnie di attori. Ma al di là di questi casi di 'sponsorizzazione' che coinvolgevano solo alcune punte di spicco dell'aristocrazia, gran parte degli appartenenti agli strati sociali superiori, come ricorda giustamente la Cook, avevano in genere sperimentato una lunga frequentazione di testi teatrali nelle scuole ed università non solo come semplice esercitazione accademica, ma anche in veste di autori e di attori, come è testimoniato, ad esempio, dall'autore di *A Refutation of the Apologie for Actors*: « Who are the Actors? Gentle-bloods, and lusty swash-bucklers, such as prefer an ounce of vaine glorie, and strutting on the Stage, before a pound of learning » (cit. a p. 106).

L'analisi attenta e scrupolosa del numero, della dislocazione e della struttura dei teatri pubblici, degli orari delle rappresentazioni, dei prezzi d'ingresso e delle spese accessorie, della scelta dei repertori e dei profitti delle compagnie porta la Cook a concludere che i teatri erano frequentati in misura prevalente da persone benestanti, istruite e con una certa disponibilità di tempo, vale a dire quegli stessi strati privilegiati che costituivano la componente quasi esclusiva delle sale private.

Ma che ne è allora del 'common people', di quella massa di « Tailers, Tinkers, Cordwayners, Saylers, old Men, young Men, Women, Boyes, Girles, and such like » per dirla col Gosson, che sono stati tradizionalmente visti come i più assidui frequentatori dei teatri? La Cook prende in esame questo tipo di pubblico nell'ultima parte del suo libro dimostrando come in realtà la loro presenza doveva essere alquanto ridotta rispetto a quello che si è generalmente supposto. La studiosa, in particolare, propone una discriminazione fra cittadini 'rispettabili' — apprendisti, servitori, lavoratori — e non — vagabondi, ladri e donne di malaffare.

Nel primo caso un deterrente contro la loro presenza a teatro era rappresentato dall'orario di lavoro, che coincideva con gli spettacoli pomeridiani, e dal costo del biglietto, per cui anche un penny avrebbe rappresentato un lusso per qualsiasi lavoratore dipendente, tenendo soprattutto conto della continua svalutazione della moneta che toccò i livelli più bassi nell'ultimo decennio del '500 quando, nonostante l'alto tasso d'inflazione, i salari rimasero inalterati per legge. Cifre alla mano, la Cook dimostra che anche un artigiano specializzato non poteva guadagnare mediamente più di 7 d. al giorno, somma appena sufficiente a coprire le spese di vitto e alloggio per sé e la famiglia. È ovvio che la situazione era anche peggiore per la gran massa di indigenti e diseredati che affollavano la Londra elisabettiana, impegnati soprattutto a risolvere i problemi concreti e impellenti della sopravvivenza quotidiana. In qualche modo diverso era il caso di quella varia umanità di prostitute, ladri e borsaioli che si ricavano a teatro con la prospettiva di operare un adescamento fruttuoso o di effettuare un

colpo ai danni di qualche ingenuo e distratto spettatore, ma che comunque costituivano una minoranza esigua ed irrilevante. Ne consegue che ben pochi, al di là dell'élite colta e benestante, avevano tempo, denaro, opportunità o inclinazione per frequentare i teatri pubblici.

Ma come si spiegano allora, si chiede la Cook e ce lo chiediamo anche noi, le numerose e reiterate testimonianze contemporanee sulla presenza di membri delle classi meno abbienti ed istruite al Globe, al Red Bull o al Curtain? La studiosa, prevenendo possibili obiezioni e perplessità, fornisce una risposta abbastanza convincente a questo interrogativo. A suo giudizio, tali testimonianze, artificiosamente amplificate dalla virulenta controversia sul teatro, andrebbero ridimensionate e interpretate alla luce dei pregiudizi e delle finalità polemiche provenienti da determinati settori: ecclesiastici, risentiti dall'attrazione esercitata dai teatri piuttosto che dai loro sermoni domenicali, autorità della City che non potendo intervenire direttamente sui teatri al di fuori della loro giurisdizione e protetti dai nobili e dalla Corte ne avevano fatto il bersaglio preferito dei loro attacchi, drammaturghi che tacciavano d'ignoranza il pubblico che aveva dimostrato di non gradire le loro opere, scrittori di tendenze puritane che vedevano nel teatro un veicolo di corruzione e di decadenza morale.

E con queste conclusioni viene messo a posto anche l'ultimo tassello di un mosaico che, visto ora in una prospettiva globale, mostra una immagine alquanto diversa da quella cristallizzata e rassicurante cui eravamo tradizionalmente abituati. Per le ipotesi avanzate, le conclusioni prospettate e le molteplici implicazioni che comporta è facilmente prevedibile che lo studio della Cook, che si avvale di una documentazione ampia e variegata e di un approccio interdisciplinare assai stimolante e fecondo, sia destinato a suscitare scalpore e a costituire una base di dibattito vivace e proficuo.

GIULIANA MARINIELLO

riassunti

M. BURGOYNE, « On Banquo's Ghost », XXV, 2-3, pp. 47-68.

As a counter to the dismissal of the ghost of Banquo by those critics who claim that the banquet scene would be improved by its absence from the stage, the author denies that the physical presence of the ghost is a matter for critical speculation, showing that its appearance is unavoidably imprinted in the text.

The necessity of its presence being established, the arguments for considering it a ghost rather than a hallucination are examined. In particular, whereas Lady Macbeth's assertions to the point are sometimes taken as being sufficient evidence for the hallucination view, the author maintains that her explanations are not to be accepted at their face value and that by presenting the ghost as an objective phenomenon visible to both Macbeth and the audience, Shakespeare is in fact constructing the dramatic mechanism by which Lady Macbeth's words are devalued and her domination of Macbeth is perceived to be at an end.

S. DE FILIPPIS, « Figure nello specchio di Prospero », XXV, 2-3, pp. 147-201.

Shakespeare's last plays are analysed here through a discussion of some elements in the prologues (or introductory scenes), on the one hand, and in the epilogues (or final scenes), on the other.

A more detailed analysis of the first act of *The Tempest* discusses the character of Prospero as the hero who succeeds in redeeming himself from his original sin, showing this redemption through a metaphorical mirror where he reflects the images of the other characters acting the story of his life.

The *Epilogue* pronounced by Prospero can be read as the epigraph to Shakespeare's *romances* as a whole, whereas the specific epilogue of *The Tempest* seems to be pronounced by Gonzalo, whose figure can often be interpreted as the 'chorus' of the play. This reading is supported and strengthened in the final moments of the play when the aristocrats leave the stage to the plebeian characters, thus reflecting the gradual, social and political change English society was going through at the beginning of the 17th century.

P. FUSELLA, « L'ultima manifestazione del caso *Coleridge on Imagination* », XXV, I, pp. 81-112.

The idea that the publication in 1934 of *Coleridge on Imagination* marks a significant and radical change in I. A. Richards' thought — an argument which seemed to have been exhausted during the '60s and the '70s — has been reintroduced in the latest book to deal at length with Richards' poetic theory: *The Completest Mode* by J. Needham.

The consistency of Richards' thought, related to a sense of the full importance and coherence of *Principles of Literary Criticism*, may be reached instead through a detailed examination of the text and an understanding of the psychological approach it uses. The areas that best show Needham's mistake (reasons for which may be found in his thesis on the continuity of English criticism) are Richards' theory of metre, his concepts of vigilance and stimulus and finally his general theory of value with its idea of the conciliation and organization of impulses.

J. M. VINCENT, « On the Witcraft of Iago - "Diuinitie of Hell": How to lie while saying the Truth », XXV, 2-3, pp. 335-376.

Some insights from linguistic pragmatics are applied to an analysis of some of Iago's strategies for deception in Shakespeare's *Othello*. One major type is examined: that of deceiving while yet saying the truth, seen as a realization of Iago's leitmotiv: the two faces of Janus, his playing with and exploitation of the ambivalence of appearances: « I am not what I am ». Indeed, basic to all his strategies is feigning or simulating (whether « pretending », « acting » or « lying ») and Iago most typically employs them in indirect strategies for deception so as to better juggle with his hearers' assumptions and the doubleface of reality. Iago's interlocutors are both within the play and without, his messages simultaneously pursuing different goals. He invites the spectator in to be his accomplice by « acting » for him, sharing private jokes with him, while « pretending » to his interlocutors within the play. However, he may well mean to deceive the spectator too by his chameleonic acting.

E. R. GLASS IMMIRZI, « 'One Part Record, Two Parts Ideology': Image of the English Countryside in the Seventies », XXV, 1, pp. 113-144.

The seventies have seen a resurgence of rural writing in ambiguous non-fictional forms. The themes stressed are an attachment

to the soil, impatience with bureaucracy, community and small scale farming, under the impact of the economic crisis and radical changes in agriculture and land values. The present-in-the-past connotation of the countryside acts as an escape into certainty, and this aspect has been reinforced by colour television and its rendering and restricted choice of landscape. An example is given by the television version of the Herriot books.

TONY BENNETT, « Text and Social Process: The Case of James Bond », XXV, 1, pp. 15-34.

The author suggests a new approach to the analysis of texts — one which comes to grips with the real history of its activations or, in Macherey's terms, social incrustations. He calls for different protocols of reading in order to accord the text and its activations methodological parity, as parts of a mobile system of circulating signifiers, above and beyond the too-limited practices of textual analysis and contextual criticism, and argues for the existence of *texts* rather than *the text*, ultimately an inconceivable and non-existent object. The case of James Bond — a cultural phenomenon much more widespread and significant than the original Fleming novels could have anticipated — is taken as an example of how the author proposes to examine the diverse forms in which a text is materially produced, the social relations in which it is inscribed and the interpretive horizons in which it is embedded.

J. MEPHAM, « Virginia Woolf and the Burial of the Dead », XXV, 1, pp. 145-156.

V. Woolf's distinctively innovatory way of writing is analysed in this article in the light of one basic dramatic pattern — that of shock (through death) and recovery. In particular, the motif of death is examined in her three major novels *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse* and *The Waves* as an example of the exploration in the « dark country of women's experience » and is read as a reversal of values expressed in the traditional novel.

M. R. COCCO, « I 'teatri da un soldo' nel primo Ottocento inglese », XXV, 2-3, pp. 69-146.

In the early 19th century, between 1820 and 1830, thousands of *penny gaffs*, illegal theatres especially favoured by young people between eight and sixteen, sprang up in London.

A careful consideration of all the features of these theatres shows that they had links both with High Culture and with the world of popular entertainment.

This article is a study of the characteristics of these connections. It argues that *penny gaffs* must be considered as a particular kind of social phenomenon influenced by pressures which directed the dramatic representation in different directions. It also demonstrates that in this particular period they were one of the many channels, limited in this case to the domain of the theatre, through which a strong resistance to the organization of cultural consensus was manifested.

LIDIA CURTI, « La testualità del fatto teatrale », XXV, 2-3, pp. 123-145.

Theatre criticism has until recently considered the spectacle as an impossible object of study, privileging the written text, especially — but not only — within close textual analysis. This review article examines recent contributions which have proposed a new, inclusive textuality for the theatre: a 'textuality' related to trends in contemporary theatrical practice that place a new stress on the centrality of the work process in theatre production, seeking to overcome the barrier between the word and the body.

L. DI MICHELE, « Conoscere è vedere. Illusione scenica come realtà nello spettacolo e nel dramma del Cinquecento », XXV, 2-3, pp. 195-248.

This article is a study of the theatrical metaphor as it was experimented with in Renaissance England, when not only dramatic literature but also theatrical practice was flourishing and — more importantly — when the purpose and functions of drama and its illusionary character were subjects of which both dramatists and audience were keenly aware. The analysis of the texts (which are drawn from history plays, royal progresses, triumphs and stage trials) investigates the nature of theatre and shows that theatre reveals life — that it is life-like; of course, the converse is also true, so that it appears that life is theatre-like — that concepts for life onstage and for life offstage are inextricably tied to each other. History plays are then seen not just as theatrical objects but simultaneously as points of view about drama and the historical world portrayed in it.

N. MORACE, « Il *'prelude'*: il teatro e la sua immagine », XXV, 2-3, pp. 257-334.

This article looks at the eighteenth-century 'prelude' — whose origins can be traced back to the Renaissance 'induction' — as a metatheatrical piece examining crucial aspects of the theatrical life and the staging conditions of the second half of the century. Through the analysis of the occasional pieces written by Foote, Garrick and the Colmans, the atmosphere of the age, the problems of dramaturgy and the increasing commercialization of the theatre are studied and related to the actual cultural and social conditions which determined the relationship between the audience and the people who worked in the theatre (managers, actors, dramatists, critics, and so on). Close attention is devoted to those 'preludes' which were written for the opening of new seasons and were concerned with changes in the direction, management and ownership of the three official theatres of eighteenth-century London.

J. KOTT, « The Faustus Figure in Life and Legend. A Personal Essay », XXV, 2-3, pp. 381-391.

This essay traces the legendary and literary background of the Faustus figure to which Marlowe's tragedy is deeply indebted. The figure of the magus expresses the drama of the Renaissance scholar, undecided between science constrained by religious dogma and magic that promises power over the world, between heaven and hell, salvation and damnation. From this perspective Marlowe's *Doctor Faustus* embodies the despair of a disbeliever and transgressor, who, not unlike Prospero in *The Tempest*, realizes the uselessness of knowledge, and has lost hope both in the greatness of man and in the power of human reason to change the world.

K. ELAM, « The Words of Mercury and the Songs of Apollo: The Status of the Linguistic Sign in *Love's Labour's Lost* », XXIV, 3, pp. 7-44 e XXV, 1, pp. 35-80.

Shakespearian critics have often referred to what they term « the Elizabethans' attitude towards language »: an attittude that is usually characterized as an uncritical faith in the referential reliability of the sign. And Shakespeare's texts themselves are taken to reflect such linguistic and semiotic faith. In reality, matters are a good deal more complex, both with regard to the Elizabethan episteme and with regard to the plays. The Elizabethan period was

marked by a profound and passionate conflict between two fundamental semiotic-semantic models: a « naturalistic » model of a full, motivated, natural sign and a « conventionalistic » model of an arbitrary, contingent, empty sign. On this conflict were based the major intellectual and cultural movements of the age: from syncretic and mystical neoplatonism to disenchanted semantic scepticism; from the enthusiastic cult of the sacred word to rigorous protestant iconoclasm. Shakespearian comedy places the two models in reciprocal tension, giving rise to a formidable range of antithetical language-games — games which imply the dramatic-theatrical presence of a directly referent-embodying sign, and games which on the contrary presuppose the unbridgeable divide between sign and denoted object. *Love's Labour's Lost* is the privileged place of this semiotic antithesis on which Shakespeare's comic poetics is founded.

R. BARONE, « Nulla-nanna nulla-oh, ovvero ri-flessioni su *Rockaby* di Samuel Beckett », XXV, 2-3, pp. 7-46.

Samuel Beckett's monodrama *Rockaby* (1981) reflects the author's concern with solitude and the music of time. A solitary woman in a rocking chair (W — the present), keeps asking for « more » of the words of V (the past) — her own recorded voice as it speaks of her third self, She, of an even remoter past. Constantly moving back and forward, physically and mentally, she returns to the mother figure in a rocking chair, rocking to sleep — endlessly on, rocking endlessly off.

INDICE DELL'ANNATA XXV (1982)

ARTICOLI E SAGGI

INCONTRI E CONFRONTI

RECENSIONI

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano
Stabilimento in Cercola - Napoli