

ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara e Marina Vitale
Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XXVI, 3

1984

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Maria Grazia Bardi, *Le poesie di E. A. Poe. Studio della struttura sonora: una « mappa » dell'universo poetico* pag. 7
- Lidia Curti-Ian Connell, *Switching on in Britain and Italy. Some issues in popular television* » 41
- Laura Di Michele, *Effetti di teatro, effetti di reale nel dramma politico tardo-elisabettiano* » 73
- Caterina Lerro, *Un'altra dissuasione. La Peasants' Revolt ed il suo uso a opera dei ceti medi emergenti nello spettacolo politico tardo-elisabettiano* » 135
- Gordon Poole, *Gothic Romance in 'The Red Badge of Courage'* » 153

RECENSIONI

- O. Palusci, *John R. R. Tolkien* (L. Di Michele) » 175
- J. Russell Brown (ed.), *Focus on 'Macbeth'* (M. Burgoyne) » 181
- RIASSUNTI » 189
- INDICE DELL'ANNATA 1983 (XXVI, 1-2, 3) » 195

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

AION

anglistica

anglistica

NAPOLI 1984

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

Anglistica

di Maria Antonietta Ferraro

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Lidia Villa, Lucia Di Corrali, Susanna Ferrara e Marina Vitarelli
Per ogni informazione rivolgersi alla pubblicazione di tre fascicoli

ANNO X 1984

NOIA

CONTENUTI

ARTICOLI E SAGGI

Maria Antonietta Ferraro, <i>Le parole di E. A. Poe. Studio della «poetica» della «novella» dell'universo poetico</i> pag.	
Lucia Di Corrali, <i>«The Yellow Wallpaper» in the Britain and Italy. Some aspects of reception history</i>	31
Lucia Di Corrali, <i>Effetti di genere, effetti di realtà nel diventare politico del «chuckerriano»</i>	37
Marina Vitarelli, <i>Di una «novella», La Popovna's Revolt - E il suo ruolo nella «cultura» emergenti nella «storia» sovietica del «socialismo»</i>	43
Lucia Di Corrali, <i>Genre Analysis in The Red Badge of Courage</i>	47

RECENSIONI

J. Dobson, <i>John R. S. Tolkien G. Di Michele</i>	119
C. G. Brown (ed.), <i>From «The Yellow Wallpaper» (M. Ferraro)</i>	121
RECENSIONI	123
RECENSIONI (continuazione del fasc. 12)	125

ANNALI

XXVI, 3

anglistica

ANNAI

IVXX

Anglistica

articoli e saggi

La suggestione del linguaggio 'musicale' delle poesie di E. A. Poe e quella della struttura metaforica del testo narrativo di The Red Badge of Courage di S. Crane è alla base dei due studi di americanistica che pubblichiamo su questo numero. Nel primo articolo («Le poesie di E. A. Poe. Studio della struttura sonora: una 'mappa' dell'universo poetico») M. G. Bardi sostiene che, dal momento che la poesia è una forma specifica del linguaggio, essa va analizzata secondo i principi dell'analisi linguistica che può avvalersi dell'ausilio di strumenti statistico-quantitativi, pur con i limiti che inevitabilmente essi comportano. Nell'articolo dedicato a «Gothic Romance in The Red Badge of Courage» G. Poole analizza il testo narrativo di S. Crane, strutturato attorno al viaggio dell'eroe dall'adolescenza alla maturità, dal fantastico al realistico, alla luce della conflittualità fra il modulo del narrare tipico del genere gotico e quello più propriamente riferibile al racconto realistico. Sul piano della retorica del racconto tale tensione genera la vanificazione del romanzo gotico.

Il problema del rapporto fra canali di comunicazione di massa, della loro organizzazione e gestione, degli effetti ideologici sugli spettatori è il tema che accomuna i due articoli, che scelgono il teatro e lo spettacolo politico tardo-elisabettiano come campo di indagine, e quello che affronta - all'interno di un medium contemporaneo - la questione della 'televisione popolare' in Inghil-

terra e in Italia. L. Di Michele, nel suo « Effetti di teatro, effetti di reale nel dramma politico tardo-elisabettiano », studia la retorica del processo comunicativo che ha luogo nell'interazione conoscitiva a teatro con particolare riferimento al history play. Tale approccio consente di individuare e spiegare il complesso intrico di relazioni che dà origine a molteplici modalità di duplicazione e manipolazione del reale dentro e fuori il testo drammatico. Nel secondo articolo (« Un'altra dissuasione. La Peasants' Revolt ed il suo uso a opera dei ceti medi emergenti nello spettacolo politico tardo-elisabettiano ») C. Lerro indaga su varie modalità di persuasione/dissuasione attraverso l'analisi di tre drammi storici (Woodstock, Richard II e The Life and Death of Jack Straw) e di un Lord Mayor's Show del 1590. Infine, attraverso una analisi contrastiva della produzione popolare televisiva britannica e italiana, L. Curti e I. Connell nel loro « Switching on in Britain and Italy » mettono in luce la tensione tra il pericolo di omogeneizzazione culturale e l'emergenza positiva di espressioni e linguaggi che confutano in parte la tesi, corrente nella critica sui media, dell'imperialismo culturale.

LE POESIE DI E. A. POE.
STUDIO DELLA STRUTTURA SONORA:
UNA « MAPPA » DELL'UNIVERSO POETICO

di
Maria Grazia Bardi

INTRODUZIONE

Ipotesi:

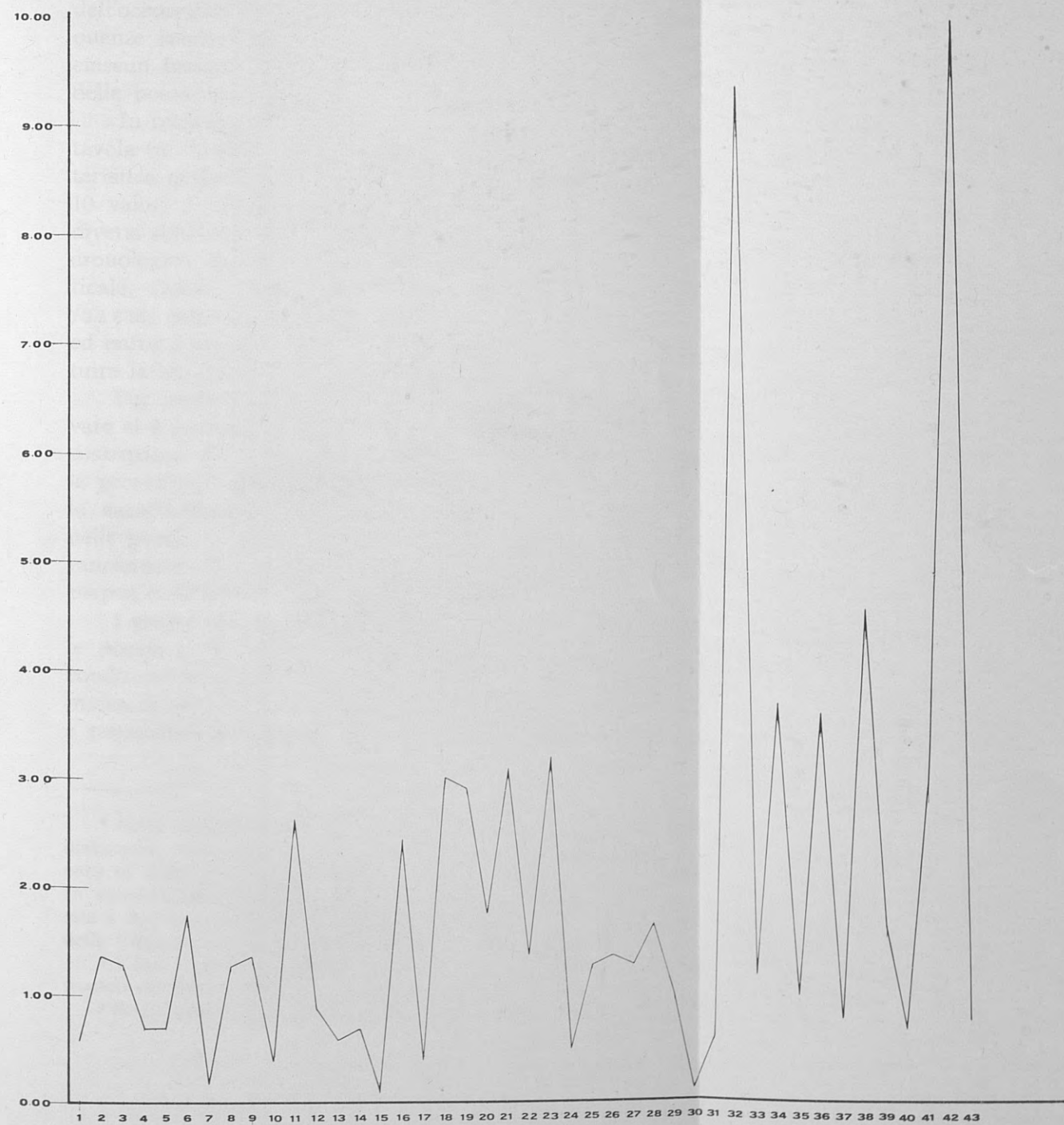
Il risultato positivo ottenuto dall'uso di metodi scientifici in altri settori ha incoraggiato l'applicazione dell'analisi statistica alla critica letteraria. In termini di analisi strutturale, questa applicazione si accompagna soprattutto alle metodologie linguistiche; in particolare, per la poesia, la nozione di modello sonoro ha condotto allo studio della struttura sonora con la prospettiva del rapporto 'langue'/ 'parole' e 'parole'/struttura del testo. Pare infatti che la lingua ben si presti ad essere sottoposta ad un'analisi quantitativa quale quella ottenuta tramite l'elaborazione elettronica di dati.

Fatta questa premessa sorgono subito due quesiti¹: si può veramente 'misurare' una lingua in termini quantitativi? Se sì, che uso può fare il critico di simili dati?

Nelle tre fasi successive di uno studio della struttura sonora delle poesie di E. A. Poe si sono affrontati questi problemi e se ne è trovata una possibile soluzione.

¹ Questi quesiti sono stati, per la verità, sollevati più volte, ma le risposte sono state contraddittorie.

TAVOLA 2. Grafico-tipo.



fonemi⁴ ottenute dai dati dell'elaborazione elettronica⁵, e precisamente: a) le frequenze assolute (FA) cioè il totale dell'occorrenza di ciascun fonema in ogni poesia, b) le frequenze relative (FR) cioè la percentuale di frequenza di ciascun fonema relativa al rapporto poesia singola/totale delle poesie considerate.

In relazione alla prima classe di dati si è costruita una tavola (n. 1) allo scopo di esaminare, nelle poesie, la caratteristica distribuzionale dei fonemi più ricorrenti. Stabiliti 10 valori in ordine decrescente — che corrispondono ai diversi simboli usati — si sono ordinate le poesie, in senso cronologico, sull'asse orizzontale ed i fonemi sull'asse verticale. Come si può notare i fonemi /n t l d s ð m r/ e /ə ɪ ɛ ai/ sono presenti nella quasi totalità delle poesie — ed entro i più alti valori assoluti: sembrano quindi costituire la 'dominante' sonora della 'lingua' di Poe.

Per avere una migliore illustrazione di quanto osservato si è proceduto, operando sulle frequenze relative, alla costruzione di 12 grafici⁶ che hanno permesso di rilevare la presenza di questi fonemi — quelli cioè che esibiscono le caratteristiche di ricorrenza maggiore e di presenza nelle poesie — in ogni singolo componimento e contemporaneamente di rendere possibile il confronto con l'intero corpus considerato.

I grafici sono stati disegnati ordinando orizzontalmente le poesie e verticalmente le percentuali di frequenza secondo valori crescenti. Lo studio di questi grafici ha permesso di notare che: a) l'andamento della curva del grafico è pressoché analogo per tutti i fonemi considerati, b) le

⁴ Nella trascrizione fonetica delle poesie è stato usato il seguente dizionario: John S. Kenyon, Thomas A. Knott, *A Pronouncing Dictionary of American English*, Springfield, Mass., G. & Merriam, 1944. In considerazione del fatto che Poe visse gran parte della sua vita a Richmond, Virginia, si è optato per la variante di pronuncia della Virginia e/o Virginia dell'est. I fonemi usati sono 53.

⁵ I dati sono stati elaborati dal CNUCE, centro per il calcolo elettronico del CNR di Pisa.

⁶ Se ne fornisce un campione-tipo rappresentato dalla Tavola 2.

cuspidi si presentano in corrispondenza delle poesie della tarda produzione, come risulta dalla tavola 2⁷. Il 'movimento' della curva del grafico è stato perciò attribuito ad un uso crescente, conscio od inconscio, di effetti sonori secondo i suggerimenti della teoria poetica di Poe. La struttura sonora pare quindi essere di centrale importanza alle poesie e l'andamento della curva sembra indicare il manifestarsi di un *time-trend*. A sostegno di questa tesi si può osservare un fenomeno simile anche nello sviluppo della teoria poetica. Nei saggi teorici, infatti, Poe attribuisce sempre maggior rilevanza alla nozione di *unity of effect* e al processo compositivo in generale. Da un tentativo di teorizzazione dei primi scritti (si veda « Letter to B — ») egli procede ad una presentazione articolata nei saggi « The Philosophy of Composition » (1846) e « The Poetic Principle » (1848).

La tesi dell'esistenza di un nesso fra l'evoluzione della teoria e la realizzazione di questa nella poesia — con lo sviluppo di una tendenza riconoscibile nel tempo — si è rivelata quanto mai stimolante, ma al tempo stesso ha fatto scaturire l'esigenza di trovare un'evidenza maggiore a conforto della tesi medesima. La tesi del *time-trend* è diventata pertanto l'ipotesi di un'ulteriore ricerca⁸.

Con l'assunto che il tipo di analisi adottato in precedenza sia stato troppo limitato, perché considera i fonemi singolarmente, si è ritenuto necessario procedere ad un'analisi basata sull'elaborazione elettronica di dati relativi a classi di fonemi. Si sono perciò operati 5 tipi di raggruppamenti (si veda la seguente tabella A) privilegiando, proprio in vista dell'elaborazione elettronica, la classificazione basata sull'analisi in tratti distintivi (attingendo dai generativisti piuttosto che da Jakobson) che dà maggior rilievo

⁷ Nella fattispecie il grafico è quello relativo al fonema /ð/.

⁸ Questo studio è stato l'oggetto di un progetto speciale da me realizzato presso l'Università di Iowa, Iowa City, Usa, nel 1978, sotto la supervisione del Prof. Maclaughlin del Dipartimento di Inglese. I dati del computer sono stati elaborati con l'ausilio dello Statistical Consulting Center dell'Università stessa.

agli elementi acustici del fonema. Si è proceduto inoltre a raggruppare le poesie secondo 5 diversi periodi di pubblicazione⁹.

TABELLA A: Raggruppamenti fonemi per seconda analisi.

- | | |
|----|---|
| a: | 1) nasali - /m n ŋ/,
2) occlusive sonore - /b d g/,
3) occlusive sorde - /p t k/,
4) fricative sonore - /v z ð ʒ/,
5) fricative sorde - /f s h θ ʃ/,
6) affricate sonore - /d ʒ/,
7) affricate sorde - /t ʃ/,
8) una liquida - /l/ ¹⁰ . |
| b: | 1) stridenti - /f v s z ʃ ʒ t ʃ d ʒ/,
2) ostruenti-non stridenti - /p t k b d g θ ð/,
3) sonoranti - nasali, liquide, vocali e semivocali. |
| c: | 1) consonanti,
2) vocali, |
| d: | 1) vocali alte - /i ɪ u ʊ/,
2) vocali medie - /e ε ʌ ə o ɔ/,
3) vocali basse - /ae a a ɒ/. |
| e: | 1) vocali anteriori - /i ɪ e ε ae/,
2) vocali posteriori - /ʌ ə a a/,
3) vocali posteriori arrotondate - /u ʊ o ɔ ɒ/. |

I gruppi di fonemi sono stati sottoposti sia a tests statistici che descrittivi; e si è proceduto ad un'analisi com-

⁹ È stata seguita l'edizione di J. A. Harrison: E. A. Poe, *Poems*, in *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, Ams Press Inc., 1965 vol. 7. Le poesie sono state così raggruppate: a) poesie pubblicate nel 1827, b) poesie pubblicate nel 1829, c) poesie pubblicate nel 1831, d) poesie pubblicate nel 1831-1845, e) poesie pubblicate dopo il 1845.

¹⁰ Il fonema /r/ non è stato considerato perché causa il tipo di trascrizione adottata (cfr. nota 4), non risulta sufficientemente rappresentato.

parativa applicando il test del chi-quadro¹¹ anche ad un confronto fra i dati relativi alle poesie di Poe e quelli relativi a due studi di inglese 'comune', segnatamente i lavori di G. Dewey¹² e di A. Roberts¹³. Quest'ultimo test, in particolare, è stato prodotto al fine di evidenziare quelle caratteristiche stilistiche che, grazie ai risultati dei tests precedenti e ai rilevamenti sui grafici, sembravano essere presenti nella 'lingua' di Poe.

L'investigazione è risultata assai utile: nessuno dei dati ottenuti è tale da sostenere l'ipotesi dell'esistenza di un *time-trend*. Né il test del chi-quadro né i tests descrittivi¹⁴ indicano la presenza di modelli ricorrenti nelle poesie; ciononostante i risultati dei tests del chi-quadro, in tre raggruppamenti¹⁵ e nell'analisi comparativa, sono statisticamente significativi. Nel primo caso si può rilevare l'esistenza di un qualche tipo di relazione fra le poesie ed i raggruppamenti di fonemi, dato che il test mostra caratteristiche particolari in alcuni componimenti del corpus considerato — quelli in corrispondenza delle cuspidi. Per quanto riguarda invece l'analisi comparativa è possibile osservare che nella struttura sonora delle poesie di Poe vi sono delle peculiarità assenti in quelle dei compendi contenuti negli studi di Dewey e Roberts; si possono però notare anche delle di-

¹¹ Il test del chi-quadro costituisce, nel caso di questo studio, un metodo per determinare l'associazione statistica fra le poesie ed un certo gruppo di fonemi, per es., o fra 'langue' e 'parole'. Predice quindi l'assenza o la presenza di modelli 'particolari' negli elementi analizzati.

¹² Si veda G. Dewey, *Relativ Frequency of English Speech Sounds*, Cambridge, Harvard University Press, 1923.

¹³ Si veda A. Roberts, *A Statistical Linguistic Analysis of American English*, London, Mouton & co., 1965.

¹⁴ Come tests descrittivi sono stati usati l'analisi a *cluster* e quella a *plot*, che altro non è che la costruzione di grafici tramite il computer. È stato sperimentato inoltre un altro tipo di test a 'facce', dove i vari gruppi di fonemi (raggruppamento a) sono stati abbinati agli elementi di una faccia stilizzata: occhi, naso, bocca, contorno del viso, ecc. Anche in questo caso il risultato è stato deludente, le 43 facce presentano pochissime similarità.

¹⁵ I dati ottenuti in relazione al primo gruppo (a) e alle classi di vocali (d, e).

scordanze fra i dati relativi ai due studi. I risultati delle comparazioni, inoltre, differiscono: risultano infatti più significativi nel confronto Poe/Roberts che nel caso Poe/Dewey, dove le proporzioni sono più vicine¹⁶.

Questa osservazione mette in luce un aspetto molto importante e cioè la difficoltà di stabilire una norma a cui far riferimento quando si compie un'indagine di questo tipo.

Piano della presente ricerca:

I risultati di questa doppia indagine sulla struttura sonora delle poesie di Poe si sono dimostrati alquanto istruttivi. In primo luogo hanno mostrato la necessità di una maggior evidenza, tramite un più ampio campo di analisi, a sostegno di una data ipotesi; secondariamente la ricerca finora compiuta ha dimostrato che l'analisi statistica costituisce un utile strumento quando si opera su un campione su larga scala — come nel caso di questo studio. L'analisi statistica infatti permettendo di trovare la 'posizione' di alcune poesie interessanti, grazie alla presenza o assenza di peculiarità, può confermare o meno, ed in modo rigoroso, ciò che prima era un'intuizione¹⁷. Al contempo il procedere di questo studio ha mostrato piuttosto chiaramente quali siano i limiti di un'applicazione dell'analisi statistica alla critica letteraria: l'analisi statistica può solamente dimostrare il modo in cui certi fenomeni compaiono, ma non spiega perché ciò accade.

L'analisi di due poesie campione, « Annabel Lee » ed « Eldorado », realizzata in seguito alla seconda indagine — quella basata sui gruppi di fonemi — ha dimostrato

¹⁶ Va ricordato che i due studi sono stati fatti su materiali raccolti in modo diverso. Nel primo caso i brani sono stati tratti da quotidiani, Bibbia e narrativa, nel secondo esclusivamente da scritti non letterari.

¹⁷ I tests del chi-quadro hanno rivelato che poesie intuitivamente significative (come « Ulalume », per es.) hanno valori simili a poesie che non lo sembravano (come « To My Mother »).

che i tests statistici non possono spiegare la rete di rapporti alla base dell'orchestrazione delle poesie, che è rilevabile sia in poesie che, come « Annabel Lee », presentano dati statisticamente significativi, sia in quelle che, come « Eldorado », non lo fanno. Questi tests non illustrano le relazioni esistenti fra le poesie. Dato quindi che la ricerca precedente ha fatto vedere che l'analisi statistica costituisce uno strumento secondario nell'esplorazione di un testo letterario, con la presente analisi si vuol procedere ad un'ulteriore indagine delle poesie di Poe privilegiando l'aspetto qualitativo piuttosto che quello quantitativo.

Con questa prospettiva, e con la considerazione di un numero più vasto di poesie, è possibile tracciare una « mappa » che permetta una visione più attenta e complessiva delle poesie, ovvero del 'territorio' che rappresenta.

ANALISI DELLE POESIE CAMPIONE¹⁸

Le poesie prese come campioni nella precedente analisi « Eldorado » ed « Annabel Lee » — sono state scelte perché ambedue appartenenti all'ultimo periodo. Secondo la prima ipotesi di *time-trend*, dette poesie avrebbero dovuto presentare molte peculiarità comuni; esse invece esibiscono risultati opposti nella maggior parte dei tests applicati — solo « Annabel Lee » fa rilevare valori significativi nel test del chi-quadro. In entrambi i componimenti però si possono osservare fenomeni rilevanti nella strutturazione dei testi e legami interessanti fra questi: le peculiarità comuni si scoprono quindi sul piano qualitativo.

Nella scelta delle poesie da analizzare nella presente indagine si è adottata, al fine di individuare componimenti

¹⁸ Tutti i testi delle poesie considerate seguono l'edizione di J. A. Harrison: E. A. Poe, *Poems*, cit., vol. 7, p. 123 (« Eldorado »), p. 89 (« Dream-Land »), p. 56 (« The Coliseum »), p. 117 (« Annabel Lee »), p. 107 (« To Helen » — « I saw thee once-once only years ago »), p. 46 (« To Helen » — « Helen thy beauty is to me »), p. 111 (« For Annie »), p. 22 (« Sonnet to Science »). I corsivi nelle citazioni sono miei.

rappresentativi, una duplice ottica: l'analisi campione precedente e lo scopo della presente ricerca. Le poesie scelte, infatti, mostrano caratteristiche opposte per quanto concerne i risultati dell'analisi statistica, come si può vedere dalla seguente tabella (B), che si limita all'osservazione dei valori del chi-quadro in uno solo dei raggruppamenti di fonemi — il gruppo d¹⁹.

TABELLA B	valori del chi-quadro
poesie in ordine cronologico	gruppo d
« Sonnet to Science »	0,92
« To Helen » ("Helen, thy ...")	3,92
« The Coliseum »	1,20
« Dream-Land »	1,84
« To Helen » ("I saw ...")	4,70
« For Annie »	11,93
« Annabel Lee »	18,08
« Eldorado »	0,63

Queste poesie coprono l'intero arco della produzione di Poe, ma l'analisi, articolata in tre sezioni complementari, prenderà avvio da « Eldorado » ed « Annabel Lee », giacché, come vedremo, esse risultano essere poesie-chiave del sistema immaginativo del poeta.

1. « Eldorado » ed il tema della ricerca

« Eldorado »

Nella poesia « Eldorado » il tema della ricerca è piuttosto evidente. L'immagine stessa — la ricerca dell'Eldorado — ricorre di frequente in letteratura. Qui è interessante notare che la forma a ballata della poesia, che apparentemente non presenta un intervento diretto dell'io,

¹⁹ A scopo indicativo si sono scelti i dati relativi ad uno dei raggruppamenti che ha offerto risultati statisticamente significativi. Cfr. nota 15.

suggerisce già un'atmosfera negativa. La « ricerca dell'Eldorado » (v. 6) è lunga e difficile, durante il viaggio « sunshine » e « shadow » (speranza e disperazione?) si alternano. Il problema principale, l'ostacolo maggiore, sta nell'incertezza del risultato dell'impresa. Questo senso di insicurezza è probabilmente accentuato dal 'tono' della 'canzone', che appare frammentario causa la 'povertà' e brevità dei versi. La maggior parte delle immagini presenti nella poesia sono connotate negativamente: il « gallant-knight » (v. 2) — e qui si può notare l'associazione omofonica fra « knight » e « night »²⁰ — « who had journeyed long » senza trovare « spot of ground / that looked like Eldorado » (vv. 11-12), alla fine incontra una « pilgrim shadow » (v. 15). Si assiste così ad una sorta di sostituzione che sottolinea l'aspetto negativo: invece di un « eldorado » il « cavaliere » trova un'« ombra »; pertanto, sulla base di due concetti opposti, « shadow » ed « Eldorado » finiscono con l'identificarsi²¹. Non è casuale quindi che queste due parole costituiscano gli elementi ripetitivi della poesia.

A complemento di questo quadro pessimistico si nota che il discorso in prima persona — contenuto nei versi 16-24 — costituisce una possibile indicazione di un intervento diretto dell'io e contribuisce alla creazione di un'atmosfera negativa nella poesia. I riferimenti contenuti nella risposta « Over the Mountains / Of the Moon / Down the Valley of the Shadow » (vv. 19-21), alla domanda « Where can it be — / This Land of Eldorado? » (vv. 17-18), sembrano indicare l'impossibilità persino per l'« io » di completare la Ricerca.

Il messaggio qui trasmesso è chiaramente negativo, non pare offrire molta speranza di giungere ad un compimento della « search », e l'immagine di « shadow » è considerata negativamente, come era stato anticipato nei vv. 9-10: « And o'er his heart a shadow / Fell ... » che, unito a « And his

²⁰ L'immagine negativa di « night » è presente anche in una poesia come « Annabel Lee », si veda il verso 25.

²¹ L'eco che si forma fra « shadow » ed « eldorado » contribuisce al processo d'identificazione.

strength / Failed him at length » (vv. 13-14), sottolineano il senso della sconfitta. Il « pilgrim knight » non ha trovato la 'chiave' per la realizzazione della « search » e questa sembra essere per sempre irraggiungibile. La risposta della « pilgrim shadow », che chiude la poesia, termina con la presentazione della difficoltà di ottenere il successo dato che il verso 22, con la ripetizione del verbo « ride » e l'uso di « boldly », indica sia il pericolo che la prospettiva di un risultato senza speranza: « If you seek for Eldorado » (v. 24). « Dream-Land »

In questa poesia si possono osservare numerose caratteristiche interessanti: si presenta in una 'posizione' inaspettata di questa « mappa » delle poesie, dato che il ritmo suggerisce una forte 'musicalità', ma ad un'osservazione dei dati non si nota nessuna evidenza in questo senso; inoltre mostra chiari legami con altre poesie e specialmente con « Eldorado » e il suo tema del « travelling wanderer » (si vedano i vv. 41-42 della poesia).

Fin dai primi versi si percepisce un'atmosfera negativa: « By a route obscure and lonely / Haunted by ill angels only, ... » (vv. 1-2); la definizione « obscure » introduce una simile atmosfera, sottolineata dall'accordatura di suono e significato fra « lonely »/« only » e « Eidolon », che si associa con « night » e con « haunted » (« eidolon » come fantasma). Inoltre nel v. 2 « ill angels » ed « only » formano un chiasmo fonetico quasi perfetto che accentua l'atmosfera oppressiva. Il senso di oppressione viene mantenuto nell'intera strofa (anzi nell'intera poesia) per mezzo di ripetizioni frequenti di suoni e parole. Il v. 7, significativo anche per la sua realizzazione grafica, presenta una rima interna, « clime »/« sublime », che si accorda con « wild » e « lieth », e l'allitterazione « wild »/« weird ». La triplice definizione di « clime » — tramite gli aggettivi « wild », « weird » e « sublime » — oltre ai fenomeni di iterazione già osservati rende il verso estremamente ricco.

Un effetto simile può essere notato anche nel verso 8, dove la forte enfasi che ne risulta è da attribuire alla scrittura a caratteri maiuscoli delle parole-chiave: « space » e

« time » — la seconda legata anche ad una terza parola-chiave, « night », e al fatto che il verso è composto da due parti identiche, sebbene distinte: « Out of Space — out of Time ». Le connotazioni negative sono perciò rafforzate dalle ripetizioni che costituiscono peraltro un chiaro esempio di anafora.

I versi 18-19 si collegano all'atmosfera dei versi 1-3 trasmettendo il medesimo senso di oppressione e di perdita: « lone » si associa con « lonely », « chilly » si associa con « haunted », « still » con « dead », « night » con « ill angels » (nel senso di caduto dalla grazia di Dio); il senso di negazione è inoltre sottolineato, in modo simile a quello del verso 8, tramite la struttura della frase. In questi due versi si trovano ripetizioni e separazioni delle parti del verso.

La realizzazione della « search » pare anche qui non avere speranze. La II strofa infatti presenta le stesse caratteristiche e lo stesso 'tono' della I strofa, inizia addirittura quasi con versi identici (si vedano i vv. 21-22) agli ultimi 4 della I strofa (si vedano i vv. 17-20). Perdi più il verso 30 si collega al 2: là « ill angels » « haunt », qui « ghouls » « dwell ». Viene così scoperto un movimento circolare, sia a livello formale che semantico, che però non presenta risoluzione alcuna. Questa osservazione offre una spiegazione del fatto che in questa poesia si incontra la parola « route » che implica un senso di ripetizione senza fine, simile al significato della risposta dell'ombra in « Eldorado ». Il viaggio sarà nuovamente privo di frutti:

Never its mysteries are exposed
To the weak human eye unclosed;
So wills its King, who hath forbid
The uplifting of the fringed lid; (vv. 45-48).

Si potrebbe continuare a tracciare ulteriormente questa rete di rapporti; ciò che è già stato osservato, comunque, è sufficiente a sottolineare, in sé, il fenomeno della circolarità di 'forma' e 'significato' sia in un senso ampio che in uno più particolare. In questa poesia, l'ultima strofa ripropone infatti i versi iniziali.

Il viaggio interminabile e senza frutti è decretato dalla sostituzione del verbo « reach » (v. 5) con il verbo « wander » (v. 55). La ragione di questa prospettiva negativa sta proprio nel fatto che questa è una dimensione « out of Space - out of Time », « with forms that no man can discover » (v. 11)²²: è il caos, e per ricostituire un 'ordine' è necessario il giusto 'strumento'.

« The Coliseum »

Dall'analisi delle due poesie precedenti appare chiaro che, affinché la « search » abbia successo manca un elemento vitale: la guida che indichi la 'strada'. Nelle poesie di Poe (e questo aspetto sarà affrontato in modo più ampio nella sezione seguente dell'analisi) l'elemento-guida è costituito dalla figura femminile; e non è casuale che una poesia apparentemente negativa, « The Coliseum », presenti il tema della « search ». Una prima e chiara indicazione in questo senso è offerta dal verso 4, dove le espressioni-chiave « pilgrimage » e « burning thirst » producono immediatamente delle ovvie associazioni. Cosa sia questa sete è presto spiegato: « thirst for the springs of lore that in thee lie » (v. 6). Qui, oltre a notare che il verso è costituito da un discorso diretto e che quindi ci autorizza a ritenerlo indicativo di una personificazione o persino di una probabile presenza simbolica della figura femminile, è interessante osservare che il verso specifica il tipo di « search » implicato, ovvero sia la ricerca della Conoscenza.

Qui — ed in contrasto con « Dream-Land » ed « Eldorado » — si ha una trasformazione da negativo a positivo. Si osserva che le colonne cadute del Colosseo (si veda il v. 17) non sono tutto ciò che è lasciato dalle « corrosive Hours » (v. 32), il tipo di potere distruttivo del tempo è soltanto apparente: « gloom » e « glory » (v. 9) sono adesso una « wan light » (v. 24), immagine questa connessa con quella positiva di Luce. Le « pallid stones » (v. 39), che po-

²² Si veda inoltre « Fairy-Land »: « Dim vales — and shadowy clouds ... whose forms we can't discover ... » (vv. 1-3) in E. A. Poe, *Poems*, cit., p. 44.

trebbero sembrare morte (cfr. v. 30: « grey stones »), in virtù di « the springs of lore that in thee lie » possono dire, con « prophetic sounds and loud »²³ (v. 34): « We are not impotent ... / Not all our power is gone — non all our fame — »²⁴. Questo è possibile perché in loro stanno « all the mysteries » arrivati a noi per mezzo del ricordo (si vedano i vv. 43-44).

Il ricordo rappresenta la forza contraria a quella delle « corrosive Hours ». La memoria, collegando il passato al presente, supera tutti i limiti e crea un continuum spazio-temporale. In opposizione a « Dream-Land », perciò, ci troviamo « dentro » il tempo e « dentro » lo spazio. Inoltre, ci troviamo in questo continuum in modo completo: « I feel ye in your strength » (v. 12), che rimanda anche ai versi 13-14 di « Eldorado » (« And as his strength / Failed him at length »), sottolineando ancora una volta che qui, grazie all'elemento-guida è possibile completare la « ricerca ».

Il potere del ricordo è pertanto identico a quello della figura femminile ed è significativo che questi due temi siano presenti qui contemporaneamente così da accentuare l'atmosfera positiva che aderisce « around about us as a garment, / Clothing us in a robe of more than glory »²⁵. È una gloria che va 'al di là' dello stato presente delle colonne: risiede nel loro « magic » e nel loro « wonder ».

2. « Annabel Lee » e la figura femminile

« Annabel Lee »

Le tre poesie considerate nella prima sezione dell'analisi hanno chiaramente indicato la rilevanza della figura

²³ « Prophetic » rimanda di nuovo alla tradizione cristiana: 'rivelazione'.

²⁴ Si noti che queste due frasi contengono due 'negazioni': « not » e « gone », perciò affermano.

²⁵ È anche interessante notare l'accordatura di 'senso' e di 'suono' intorno alla nozione di una 'circolarità' (« around »/« about ») che avvolge (« clothing »/« robe »), e che si collega alla circolarità già menzionata.

femminile nelle poesie di Poe. Quelle che offrono una prospettiva positiva sono le poesie 'dedicate' alle donne (Poe non scrive mai sulla natura o su Dio, per esempio), e la donna vi è vista come la guida alla Conoscenza. Le sue poesie non sono quindi semplicemente poesie d'amore come afferma Stovall²⁶.

Nella poesia « Annabel Lee » il tema principale sembra essere la morte della donna amata e la sofferenza dell'innamorato. Ma Annabel non è soltanto la « maiden » (v. 3) che visse « ... with no other thought / Than to love and be loved ... » (vv. 5-6). Nei versi 3 e 4 si notano alcuni aspetti interessanti: Annabel viene presentata come « maiden » — e questa è di per sé una definizione generica — l'affermazione « you may know » (v. 3) lascia inoltre dei dubbi rispetto la reale identità della donna e, alla fine, quando il nome viene dato è scritto a lettere maiuscole ed in forma completa (nome e cognome). Sarà così per l'intera poesia. Appare evidente che « Annabel Lee » non è una donna 'reale' bensì la personificazione della figura femminile — questa tesi è confermata dal fatto che i due innamorati « loved with a love that was more than love » (v. 9). È un tipo particolare di amore — si noti anche la ripetizione di « love »/« loved » sia al verso 9 che al verso 6, dove « love »/« loved » si associa a « lived » del verso precedente (v. 5). Questo sansisce il rapporto « to love »/« to live » come fosse la variazione di un motivo sonoro già presente, da un punto di vista semantico, nei versi 5 e 6.

Si può quindi dire che in questa poesia « love » è uguale a « life » e viceversa, così come l'io narrante è uguale e complementare a « you »: « 'I' was a child and 'she' was a child » (v. 7)²⁷. Il loro è allora un amore così 'straordinario' che pone i due innamorati in una dimensione al di sopra dei cieli. Ma, e proprio per questa ragione, nei versi 21-26, vediamo che:

²⁶ Si veda l'introduzione al libro di F. Stovall, *The Poems of E. A. Poe*, Charlottesville, U. P. of Virginia, 1965.

²⁷ Da notare l'identità delle due parti del verso.

The angels, not half so happy in heaven,
Went envying her and me —
Yes! — that was the reason (as all men know,
In this kingdom by the sea)
That the wind came out of a cloud by night,
Chilling and killing my Annabel Lee.

Apparentemente questa unione perfetta, che in termini esistenziali rappresenta la relazione paradigmatica 'io'/'tu'-'altro', sembra essere distrutta senza speranza. Ciononostante, attraverso le equivalenze « lore » = « Life » = « I » = « you », vediamo che questa situazione negativa si muta in positiva e che l'unione non è completamente dissolta:

But our love it was stronger by far than the love
Of those who were older than we —
Of many far wiser than we —
And neither the angels in heaven above,
Nor the demons down under the sea,
Can ever dissever my soul from the soul
Of the beautiful Annabel Lee. (vv. 27-33).

La parola « but » indica il capovolgimento della situazione ed il verso 32 conferma ancora una volta che l'amore di cui si parla è un amore che va 'al di là' dei confini normali. Questo amore è contraddistinto da una comunione spirituale completa. La trasformazione da negativo a positivo è sottolineata dal fatto che molte immagini negative, nello strutturarsi della poesia, perdono le normali connotazioni negative e ne acquisiscono di nuove e positive. « Sepulchre » e « tomb » non rimandano completamente ad un senso di morte dato che sono situati « by the sea » (v. 40), dove l'immagine del mare suggerisce un'immagine di vita, rafforzata dalla definizione di « sounding » (v. 41): Annabel non è morta del tutto, è viva spiritualmente nel suo innamorato. L'equivalenza 'io' = 'tu' agisce anche in senso contrario, cioè a dire che l'innamorato è vivo grazie ad Annabel/l' 'altro'. Nel verso 39 si osserva: « ... — my darling — my life and my bride ». Inoltre l'orchestrazione sonora dell'ultima strofa per mezzo delle associazioni di suono e significato fra « beam » / « beautiful » / « Annabel Lee » / « sea », e quindi « see », da una parte, e fra « I » / « bright eyes », dal-

l'altra, introduce altre possibili equivalenze quali « Beauty » = « Annabel » = « Life » = « Sight ».

La figura femminile costituisce, in ultima analisi, il mezzo per 'vedere' ciò che va 'al di là' dei confini normali, cioè il mezzo per raggiungere la Conoscenza. Su questa linea è facile notare un legame con la gloria 'particolare' del Colosseo.

« To Helen » (« I saw thee — once only — years ago »)

L'interazione vitale « I-see-you » sembra avere un impatto minore nei versi iniziali della poesia « To Helen » (« I saw thee — once only — years ago »). Là, il fatto che si tratti di un evento che accadde nel passato e perdipiù « once only » produce un'impressione negativa. Ma l'io narrante si rivolge direttamente a « you » (« thee »). Il rapporto stabilito allora è ancora pienamente presente²⁸. L'apparente situazione negativa è sostituita immediatamente da un'altra esplicitamente positiva. L'immagine della luna è, infatti, fortemente connotata in senso positivo grazie all'associazione contrastiva contenuta nella definizione « full-orbed », dove « orbed » non è solo equivalente ad « empty » ma si associa pure con « eye » — immagine questa, che anche nella poesia di Poe, è estremamente positiva. Per la verità tutti gli elementi dei primi 16 versi contribuiscono alla creazione di un'atmosfera positiva, si noti, per esempio, « silvery-silken veil of light » (v. 6), « quietude » (v. 7), ecc. Non sorprende quindi imbattersi in « ecstatic death » (v. 14), ci troviamo infatti in un giardino « enchanted ... by the poetry of thy presence » (vv. 15-16). Coesistono qui diversi elementi culturali positivamente connotati: « garden » di tradizione cristiana, l'immagine neoplatonica della figura femminile, l'immagine della bellezza classica, ecc., in evidenza il concetto romantico di Bellezza — poesia = verità/Conoscenza — che spiega perché quella « poetical presence » può « incantare » il « giardino ». Qui la Ricerca è stata soddisfatta²⁹; qui, come

²⁸ Il fatto che nel secondo verso sia indicato che ciò accadde non troppo tempo fa sottolinea certamente le connotazioni positive.

²⁹ È interessante vedere come questa nozione sia accentuata nuo-

Poe afferma chiaramente in « Sonnet to Zante »: « 'No more' ..., that magical sad sound / Transforming all! »³⁰, ha risparmiato solo il 'tu': « all expired save thee — save less than thou / Save only the divine light in thine eyes — » (vv. 36-368). Questi versi costituiscono il fulcro sul quale si muove la poesia. La « luce » di quegli « occhi » è « divine » (nella simbologia cristiana si trova l'occhio di Dio), e conduce pertanto alla 'rivelazione' (si vedano i vv. 42-43): essi diventano il « mondo » (versus « the hated world all slept » del v. 25): « I saw but them — they were the world to me » (v. 39). Da quel momento, « 'they' have not left me ... » (v. 54), e mentre illuminavano « my lonely pathway home that night » (v. 53), adesso — « they lead through the years / They are my ministers — ... » (vv. 55-56).

Appare quindi evidente che gli occhi di Helen (« thine eyes » al v. 51) costituiscono l'elemento-guida della Ricerca. Qui « pathway » (versus « route » di « Dream-Land ») è stato illuminato, mentre in « Dream-Land » rimaneva « obscure and lonely ». Quegli occhi conducono alla Salvezza. La trasposizione in senso cristiano della nozione di Ricerca, come i versi 57-60 suggeriscono nuovamente (si veda il v. 37), ne sottolinea il significato: « ... their office is to illumine and enkindle —, / My duty, 'to be saved' by their bright light, / And purified in their electric fire, / And sanctified in their elysian fire ». Seguendo ancora un codice cristiano, si può notare l'associazione 'redenzione'/'sacrificio'. Qui la 'redenzione' consiste nel fatto che quegli occhi « fill my heart with Beauty (which is Hope) »³¹, ed il 'sacrificio' nella perdita di una presenza concreta: « I saw thee once only — ... (v. 1). Però oltre questo senso di perdita, « How dark a wo! ... » (v. 44), troviamo un ribaltamento della situazione: « ... yet how sublime a hope! » (v. 44). Questo allude ovviamente ad una « speranza » di 'redenzione' e, al fine di essere 'salvato',

vivamente dalla definizione « Full-orbed moon », il senso di circolarità è enfatizzato doppiamente.

³⁰ Si vedano i versi 9-10 in E. A. Poe, *Poems*, cit., p. 80.

³¹ Cfr. strofa 7 in « Ulalume »: « Its sybillic splendor is beaming / With Hope and Beauty ... » (vv. 64-65), *ibidem*, p. 104.

si privilegia l'aspetto spirituale (« eyes ») piuttosto che quello materiale (presenza concreta)³². È in questo modo che, con un collegamento perfetto, il primo verso della poesia viene spiegato appieno negli ultimi due: « I saw thee once ... » diventa « I see them still ... » (v. 65). L'identica struttura della frase, insieme alla completa sostituzione degli elementi, che indicano una situazione passata per mezzo di altri che ne indicano una presente, conferma che il rapporto stabilito tra l'io' ed il 'tu' perdura.

Il rapporto 'io'/'tu', comunque, causa la giustapposizione di tutte quelle immagini, acquisisce un significato assai più complesso. Non è semplicemente un rapporto fra due persone in cui siano implicati sentimenti (di amore, per esempio): gli occhi di Elena sono paragonati a « two scintillant/Venuses » (vv. 65-6), Venere come Elena è il simbolo della bellezza femminile, sono quindi entrambi il simbolo della Bellezza e dell'Amore. La serie di equivalenze è stabilita di nuovo. L'io' può vedere perché quegli « occhi » sono « unextinguished by the Sun » (v. 66). Elena sta per la figura femminile ed in lei riposa la speranza di 'redenzione', cioè la speranza di una conoscenza totale piuttosto che parziale.

« To Helen » (« Helen, thy beauty is to me »)

Si può subito notare che questa seconda poesia dedicata ad Elena propone, in modo più diretto, tutti gli elementi significativi della poesia appena analizzata. Negli ultimi due versi viene affermato esplicitamente che Helen = Bellezza = Luce è anche uguale a Psiche, la quale proviene da « regions which / Are Holyland! » (vv. 14-15). Ancora una volta è facile individuare rapporti di carattere opposto con « Dream-Land » ed « Eldorado ».

Nel componimento, tuttavia, si sansisce che il tipo di 'redenzione' implicato è diverso da uno direttamente cristiano: la 'salvezza' deve essere quindi intesa in senso esi-

³² Si noti inoltre la stretta orchestrazione nei versi 57-60, « bright » - « light » - « purified » - « fire » - « sanctified », che contribuisce alla sovrapposizione delle immagini.

stenziale. È la ricerca di una conoscenza completa dell' 'io', come sottolinea l'intervento di Psiche. Si tratta, inoltre, di un viaggio mistico verso il soprannaturale³³. Elena è più vicina all'immagine neoplatonica della figura femminile di quanto non lo sia a Beatrice.

« For Annie ».

Se si prende in considerazione un'altra poesia 'd'amore' — « For Annie » — si può fare un'interessante osservazione: tutti quei fenomeni formali e semantici rilevati nelle poesie precedenti si manifestano in modo più chiaro. Fin dai primi versi l'intera poesia è caratterizzata da un'atmosfera esplicitamente positiva: « Thank Heaven! the crisis / The danger is past » (vv. 1-2). Appare evidente che la Ricerca è già stata portata a termine: « ... the fever called 'Living' / Is conquered at last » (vv. 5-6). L'uso della parola « conquer », nel verso 6, è molto significativo, suggerisce infatti il raggiungimento di un obiettivo e allo stesso tempo il grosso sforzo occorso per farlo. Nell'ultimo verso della I strofa si ha una anticipazione di quella seguente, là, infatti, al verso 2 si ha: « I am shorn of my strength ». La parola « strength » si collega ovviamente a « conquer ». Gli ultimi due versi della II strofa, « But no matter — I feel / I am better et length », si associano all'idea di un risultato positivo nell'uso di quella forza. Va evidenziata nuovamente la situazione esattamente opposta ad una poesia come « Eldorado » (si vedano al proposito i vv. 13-14: « .. as his strength / Failed him at length »).

Il fenomeno dell'anticipazione viene osservato in tutta la poesia. I versi 3-4 della strofa 2: « And no muscle I move / As I lie at full length » anticipano i versi 1-2 della strofa 3: « ... and I rest so composedly / Now in my bed » e conseguentemente si associano ai versi 3-4: « ... that any beholder / Might fancy me dead ». Questa specie di meccanismo a catena sta alla base della struttura della poesia e supera la separazione formale (apparente) fra le strofe³⁴. Le strofe

³³ Come avrebbe potuto essere per Emerson.

³⁴ Soltanto le strofe 6-9 e 14 non terminano con il punto.

stesse, inoltre, sono strettamente orchestrate tramite la ripetizione frequente di parole e suoni; se guardiamo alla strofa 4, per esempio, notiamo che i versi 1 e 2 hanno struttura identica: « ... the *moaning* and *groaning* / The *sighing* and *sobbing* », e presentano effetti sonori simili (coppie fonologiche), con assonanza nel primo e consonanza nel secondo, il suono « ing » viene inoltre ripetuto in entrambi. Da notare anche la ripetizione delle parole « horrible » e « throbbing » (vv. 22-23) che si accordano con i primi due versi di questa strofa. Per di più, la strofa 4, in aggiunta alle strofe 5 e 6, riafferma ciò che è stato enunciato nella strofa 1: « The sickness — the nausea — / The pitiless pain / Have ceased with the fever ... called 'Living' / That burned in my brain »³⁵ (vv. 1-4).

Infine i versi 7 e 8 della strofa 6, collegandosi chiaramente alla strofa seguente, spiegano come « quella tortura » dovuta alla « sete », la peggiore delle torture, sia stata alleviata: « I have drunk of a water / That quenches all thirst » (vv. 7-8 strofa 6). Questa immagine si associa con una dello stesso tipo trovata nella poesia « The Coliseum », dove una sete simile è stata alleviata da « springs of lore » (si veda il v. 6). L'immagine della quiete caratterizza anche le strofe seguenti: « lullaby sound » (strofa 7 - v. 2), « blandly reposes » (strofa 9 - v. 2), « quietly / Lying » (strofa 10 - vv. 1-2). La tortura della sete « that maddened my brain » va intesa alla stessa maniera di « my tantalized spirit ». La trasposizione di immagini è confermata nella strofa 11, in cui i riferimenti ad ambedue le immagini si mescolano: « And so it [my tantalized spirit] lies happily / Bathing in many / A dream of the truth / And the beauty of Annie — / Drowned in a bath of the tresses of Annie ». La strofa 14 costituisce una variazione della strofa 3, le aggiunte e le varianti — specificatamente « (knowing her love) », « contentedly » e « (with her love at my breast) » — forniscono una chiara spiegazione della strofa 1. Infatti, questo aspetto è confermato anche dalla strofa 15 dove l'unico elemento 'negativo'

³⁵ Anche in questi versi sono presenti diversi espedienti, quali l'allitterazione e la consonanza a sottolineare il senso di pressione.

della poesia, « death », perde le connotazioni tipiche e ne acquisisce delle contrarie. Con un fenomeno simile a quello rilevato in « Annabel Lee » si assiste ad un capovolgimento: non si tratta di una morte 'reale', l'ultima strofa, introdotta da « but », trasforma la situazione e produce un collegamento con la strofa 1, dove « the danger is past », cioè superato. In aggiunta, in questa strofa viene data una spiegazione completa di come questo sia stato possibile:

But my heart it is brighter
 Than all of the many
 Stars of the sky,
 For it sparkles with Annie —
 It glows with the light
 Of the love of my Annie —
 With the thought of the light
 Of the eyes of my Annie.

È da notare come questi versi ripropongono i temi incontrati in « Annabel Lee » con una sorta di movimento circolare. Di nuovo, infatti, Annie/Annabel (Bellezza) è equivalente a Vita, perché Vita è equivalente a Luce, perché Luce è equivalente ad Amore, perché Amore è equivalente a Vita, perché Vita è equivalente a Mente. Al verso 7 della strofa 15 si ha: « With the *thought* of the light », che si collega ai versi 5-6 di « Annabel Lee »: « ... she lived with no other *thought* / Than to love and be loved by me », e questo significa ancora una volta che ci si riferisce ad una comunione spirituale/intellettuale. Da questa serie di associazioni possiamo trarre la conclusione che, di nuovo, Annie (Annabel) = Conoscenza inoltre Annie = Vista (Conoscenza) = Luce (Mente) = Amore (Vita) e viceversa. Per sottolineare ulteriormente tali equivalenze si può osservare una sorta di anticipazione di « in Annie it is Life », in forma di anagramma, al verso 2 della strofa 10: « Lying, it fancies », oltre ai molti fenomeni di dispersione fonemica della parola-chiave « Annie » insieme alla parola-chiave « mind », da associare a « brain » effettivamente presente nella poesia (si veda il verso 4 della strofa 3). Quest'ultima immagine, Annie = Mind, è molto significativa grazie all'associazione

creata dall'accordatura fra « mind », « eye » e « I ». Come in « Annabel Lee », si ha quindi l'equivalenza Annie/you = I. Ancora una volta Annie rappresenta la figura femminile: Annie/you costituisce il mezzo necessario per 'vedere'.

3. Poesia versus scienza: « Sonnet to Science »

L'analisi delle poesie campione fin qui operata ha messo in luce alcuni aspetti rilevanti nell'interpretazione delle poesie di Poe. È chiaro, infatti, che al fine di raggiungere un risultato positivo, nella Ricerca, è necessario un elemento-guida: la figura femminile. E lo scopo della Ricerca è la Conoscenza, cioè un tipo particolare di conoscenza che si contrappone ad una di tipo scientifico: questa conoscenza può essere ottenuta soltanto tramite un 'viaggio' guidato dalla figura femminile.

È sembrato pertanto interessante concludere questa indagine delle poesie di Poe prendendo in considerazione una poesia, « Sonnet to Science », che esemplifica questa posizione. Si può subito notare che l'uso di questa forma poetica — un sonetto — per parlare di scienza implica una certa ironia. Ci saremmo infatti aspettati un soggetto completamente diverso; ciononostante, dato che il sonetto è una forma poetica strettamente organizzata, potrebbe anche sembrare adatta. Se si guarda alla struttura della frase, comunque, si osserva che il nucleo principale è costituito da frasi interrogative, l'unica frase affermativa (v. 1) è frammentaria e contiene due esclamazioni. La lingua scientifica preferisce, invece, frasi affermative, l'intera organizzazione della poesia sembra, quindi, essere in contrasto con l'oggetto a cui è indirizzata. La « scienza » (scritta a lettere minuscole nel v. 1) è definita come « vera » e questa definizione è enfatizzata grazie alla posizione — iniziale — nella frase e al fatto che la parola è seguita dalla cesura. Per la stessa ragione ci si può chiedere se il tono dei primi due versi implichi un senso ironico. « Science » è « daughter of Old Time ». Qual'è il vero significato di questa affermazione? Potrebbe essere nel senso che la scienza non è sufficiente

ora versus « Old Time ». Questa tesi sarebbe anche confermata dal fatto che, da un punto di vista metrico, in « true daughter of Old Time » possiamo vedere (per un sonetto) un normale piede giambico più uno ionico ascendente, quasi a sottolineare il concetto di tempo passato. Si può quindi trarre la conclusione che la scienza non è più vera. Essa infatti, con i suoi « occhi indagatori » (versus gli « occhi splendenti » di Annabel, per es.), altera « tutte le cose ». Il senso della trasformazione, qui implicata, è negativo: lo « sguardo » della scienza sembra quasi « distruttivo » (« peer-ing »). Nei versi 3 e 4 un'immagine metaforica sostituisce la personificazione della scienza: viene raffigurata come un avvoltoio — anzi è resa uguale ad esso. Oltre la « corrispondenza » di significato, si può trovare un'analogia nell'arraggiamento metrico e grafico dei due termini, « Scienza » ed « Avvoltoio », che compaiono all'inizio del verso producendo una sostituzione trocaica — già di per sé negativa perché sovvertitrice dell'ordine normale.

Questa immagine, che con l'idea stessa dell'avvoltoio, porta connotazioni negative, le mantiene nell'indicazione del modo in cui scienza/avvoltoio influisce sul poeta: lo depreda (si veda il v. 3: si può supporre che si tratti di un furto spirituale). Le « ali » della scienza sono « dull realities », in questa definizione sta la chiave per una comprensione del « distorting look » della scienza. Queste ali sono in opposizione a quella « undaunted wing » del poeta. Così, dato che « dull realities » si associano a « science », « true » e « peer-ing », si può pensare che partecipino dello stesso significato negativo. Il poeta infatti non sta cercando qualcosa di « ottuso » (dove « dull » è uguale a « blunt », implicando perciò un senso di piattezza), ma sta cercando « treasure in the jewelled skies ». La scienza rappresenta un doppio ostacolo a questa Ricerca dato che costituisce un ostacolo in sé e un limite alla Ricerca.

In questa poesia il tema della Ricerca si associa direttamente a quello di poesia e al suo significato. La scienza è situata in un sistema epistemologico opposto a quello della poesia. La scienza infatti crea dei confini (al potere dell'immaginazione, naturalmente), mentre l'« ala » del poeta, ab-

biamo visto, è « intrepida ». Il poeta si muove verso l'alto, si allontana dalla « realtà » in cerca di « some happier star » (v. 11). A questo punto è facile tracciare l'associazione con la gloria 'particolare' del Colosseo e con l'amore 'particolare' di Annabel: entrambi vanno 'al di là' dei 'confini'.

La caratteristica principale del sonetto è quindi la contrapposizione fra poesia e scienza, ed è per questo che l'uso di questa forma poetica sembrava fornire già un'indicazione in quel senso. Si può anche segnalare che questo sonetto è 'illegittimo'³⁶: lo schema ritmico non segue né la forma spenseriana né quella shakesperiana; possiede elementi di entrambi nonché due mezze rime (« eyes »/« realities » - « wood »/« flood »), quindi non è regolare. Inoltre, in riferimento al disegno metrico, si osservano molte sostituzioni e variazioni dei piedi giambici — dovuti probabilmente alla costruzione sintattica, ma allo stesso tempo profondamente legati gli uni agli altri e pertanto significativi. Rilevanti sono anche le sostituzioni trocaiche e la cesura che divide i piedi in due (si vedano il v. 5 ed il v. 13), che producono un senso di interruzione tale da 'sovertire' l'ordine delle parole. Nell'insieme sembra che il ritmo della poesia sia inteso per 'fuggire' al dominio limitativo del metro. In questi termini si può capire l'opposizione fra le « realtà ottuse » della scienza ed il « sogno d'estate » « under a tamarind tree » (v. 14), dove la scelta della parola « tamarind », date le connotazioni esotiche, contribuisce all'idea di qualcosa che va 'oltre' la scienza e le sue « dull realities ».

CONCLUSIONI

Questa indagine più estesa delle poesie di Poe, che comprende campioni dell'intera produzione, si è dimostrata molto utile, sia per quanto riguarda le poesie stesse, sia, in senso più generale, per quanto riguarda i metodi d'analisi adottati nella ricerca nel suo insieme.

³⁶ Come ha menzionato F. Stovall nel suo libro: *Edgar Poe, the Poet*, Charlottesville, Virginia U.P., 1969, p. 30.

Considerazioni sull'analisi delle poesie e la poetica di Poe

Nella poesia « Sonnet to Science » viene affermato che la scienza e la poesia appartengono a due regni diversi: la scienza ha dei confini, la poesia no. Mentre la scienza è precisa e definita la poesia è suggestiva e tende a 'volare': in poesia abbiamo ciò che manca alla scienza, là infatti « we lose — we miss the unknown — the vague — the uncomprehended ... »³⁷, perciò « we lose in short all that assimilates the beauty of earth with what we dream of the beauty of Heaven »³⁸.

È quindi possibile, con un fenomeno simile a quello rilevato nei temi delle poesie, identificare la Bellezza con la poesia. Il senso del bello costituisce un'importante condizione della natura immortale dell'uomo, e genera un forte desiderio di raggiungere il Bello: « this burning thirst belongs to the immortal essence of man's nature It is a wild effort to reach the beauty above »³⁹. Questa citazione, oltre che rivelare ulteriori rapporti all'interno della teoria poetica stessa, suggerisce legami interessanti con le poesie, nei termini del tema della ricerca⁴⁰. Il senso del bello è, infatti, collegato al « sentimento poetico », ovvero « the sense of the beautiful, of the sublime ... »⁴¹ dal quale scaturisce « the unconquerable desire to 'know' »⁴².

È facile, a questo punto, stabilire il rapporto fra poetica (ideologia più teoria) e poesia. Da una parte, possiamo vedere che la poesia è « the practical result expressed in

³⁷ E. A. Poe, « Marginalia », in *The Complete Works*, cit., vol. 14, p. 85.

³⁸ *Ibidem*, p. 86.

³⁹ E. A. Poe, « The Poetic Principle », *Ibidem*, p. 373.

⁴⁰ Si collega direttamente ad una poesia come « For Annie » dove la nozione di « burning thirst » è attualmente presente, e con tutte le poesie contenenti il tema della ricerca, in generale.

⁴¹ E. A. Poe, « The Culprit Fay, and other poems, J. R. Drake - Alnwick Castle, with other poems, Fitz-Greene Halleck », in *The Complete Poems and Stories*, cit., vol. 2, p. 865.

⁴² *Ibidem*.

language of this Poetic Sentiment ... »⁴³, e possiamo apprezzare i meriti di una poesia in base alle « capabilities of exciting the Poetic Sentiment in others »⁴⁴ — concetto questo che deriva dalla teoria della *unity of effect*, dato che se le poesie « lack momentum they fail to satisfy the Poetic Sentiment ... fail deeply to impress »⁴⁵. Dall'altra, si stabilisce una nuova equivalenza, secondo la quale quel « unconquerable desire to 'know' » può essere identificato con « burning thirst ». La poesia per Poe, come per i romantici inglesi, ha una funzione messianica⁴⁶, essa conduce alla 'rivelazione', vale a dire alla conoscenza completa. Questa conoscenza, abbiamo visto, è la conoscenza dell' 'io', la quale è possibile soltanto qualora vengano superati tutti i limiti di spazio e tempo, per es., ed è per questo che anche la memoria è necessaria.

Quelle figure femminili, incontrate nelle poesie analizzate, potrebbero quindi rappresentare una proiezione simbolica di un 'tu', mezzo necessario al completamento dell' 'io', il cui potere controlla l'universo. La ricerca di Poe è ovviamente di tipo esistenziale e vede la poesia come unica 'strada' da seguire nel tentativo di raggiungere quella « beauty above », che ne costituisce la meta.

Non stupisce, perciò, scoprire che questa « mappa » delle poesie ne contiene una interiore, e non stupisce altresì scoprire una serie circolare di equivalenze: Poesia = Bellezza = Amore = Luce = Conoscenza = Poesia In « Eureka », dove Poe tentò di dare una formulazione precisa alla propria poetica, si legge: « the most sublime of poems ... is ... the poetical essence of the Universe »⁴⁷.

⁴³ *Ibidem*. Pare quindi che Poe fosse consapevole della 'reale' peculiarità del linguaggio poetico in confronto alla lingua 'comune'.

⁴⁴ E. A. Poe, « The Culprit Fay », in *Ibidem*, p. 866.

⁴⁵ E. A. Poe, « Twice-Told Tales », in *Ibidem*, p. 949.

⁴⁶ Come M. Pagnini ha messo in evidenza nel suo libro *Struttura Letteraria e Metodo Critico*, G. D'Anna, Messina-Firenze, 1966, p. 213.

⁴⁷ E. A. Poe, « Eureka », in *The Complete Works*, cit., vol. 14, p. 302.

Considerazioni generali

Nel tracciare questa « mappa » è stato possibile sciogliere alcuni dei dubbi sollevati nell'introduzione. L'analisi comparativa fra i dati statistici relativi ai 'suoni' di Poe e quelli relativi all'inglese 'comune', proprio perché presentano dei risultati diversi, offre una chiara indicazione di quanto sia difficile stabilire una norma linguistica assoluta, a cui fare riferimento, nel caso di 'lingua comune' versus 'lingua poetica'. Appare piuttosto difficile dunque poter considerare l'opposizione corpus/lingua o 'parole'/'langue' come campione/popolazione⁴⁸. I dati tratti dai compendi di Roberts e di Dewey, che in termini statistici si supponeva dovessero essere considerati come la popolazione, si sono rivelati dei campioni essi stessi. Per di più, ed in relazione alla domanda riguardante il rapporto 'parole'/struttura del testo, dobbiamo dire che la poesia, o piuttosto l'espressione poetica, non può essere vista come una serie di elementi da quantificare, quello che importa è il modo in cui questi elementi sono combinati e i motivi che hanno determinato tale scelta.

Ciò che l'analisi statistica, o qualsiasi tipo di analisi quantitativa, non può spiegare è la rete di rapporti che intercorre fra i vari elementi di ciascuna poesia (nel caso di questo studio, specialmente fra struttura del testo ed altri elementi della poesia), come pure la rete di rapporti fra le poesie stesse. Questo studio ha comunque dimostrato che: a) l'analisi statistica costituisce uno strumento utile nell'esame di una campionatura di vasta gamma, dato che sostiene o distrugge l'ipotesi intuitiva dell'esistenza di peculiarità nella struttura sonora di certe poesie — come abbiamo visto con la poesia « Annabel Lee » da un lato e « Dream-Land » dall'altro⁴⁹; b) l'analisi dei soli dati scientifici non è sufficiente all'interpretazione.

⁴⁸ Mi riferisco alla teoria di Herdan quale compare nel suo libro *Quantitative Linguistics*, Washington, Butterworths, 1964.

⁴⁹ Sarebbe ingannevole estrapolare un piccolo numero di poesie ed elaborare solo dati relativi ad esse. Sappiamo, infatti, che ci sono 'innalzamenti' ed 'abbassamenti' nella struttura sonora di una lingua.

In poesia il livello qualitativo è più importante di quello quantitativo. L'analisi statistica basata sulle classi di fonemi, sebbene consideri la 'qualità' dei suoni, non ha mostrato nessun modello peculiare. Tale fatto ci permette di affermare che come la lingua presenta regole rigide (la comprensione sarebbe impossibile altrimenti) allo stesso modo la struttura sonora di una lingua è governata da una simile legge. Così si spiega perché, da un punto di vista quantitativo, è impossibile osservare peculiarità in questo senso.

Il disegno della « mappa » delle poesie di Poe ha dimostrato inoltre che la frequenza, alta o bassa, di certi fonemi in una poesia non costituisce necessariamente una 'deviazione' dalla norma, oppure, in rapporto all'intera struttura, un aspetto significativo della poesia medesima. Ciò che conta di più, abbiamo osservato, è la disposizione dei vari elementi, per es. la loro 'posizione'⁵⁰. In poesia troviamo 'deviazioni' di qualità piuttosto che di quantità: gli espedienti sonori e gli effetti sonori aiutano a dare connotazioni diverse agli elementi all'interno di una poesia. Questa è la sorta di 'defamiliarizzazione' rilevabile in poesia ed è qui che si trova l'informazione poetica, quella che va oltre l'informazione 'normale'⁵¹.

⁵⁰ Per usare l'immagine della mappa si potrebbe dire che è necessario aumentare la scala da 1:10000 (come nel caso dell'analisi precedente) a 1:2500, per es. Solo così è possibile rilevare dettagli realmente interessanti.

⁵¹ Al proposito ci pare interessante riportare alcuni brani tratti dal recente volume di M. Pagnini, *Pragmatica della letteratura* (Palermo, Sellerio editore, 1980), nel paragrafo relativo ai concetti di 'determinazione' e 'libertà', associandoli alla contrapposizione scienza/poesia come si rivela nell'interpretazione della poesia « Sonnet to Science ». Pagnini afferma, infatti, che: « per quanto riguarda il comportamento linguistico ordinario, ... il parlante che opera dentro le norme ha sempre la possibilità di manifestare una certa originalità di attualizzazione. ... Nelle arti il comportamento sistematico offre all'originalità un raggio infinitamente più vasto, in specie quando il soggetto sonda le virtualità inedite del sistema stesso cui pur si conforma, allargandone, così, le possibilità espressive » (p. 41). Alla luce di queste affermazioni è possibile dare una versione attuale — e certamente più compiuta — della nozione di « undaunted wing » vs. « dull realities ».

Dall'analisi delle poesie e dalla considerazione della poetica appare evidente che Poe era consapevole di questa peculiarità del linguaggio poetico: il suo potere di andare 'oltre' la scienza.

BIBLIOGRAFIA

- Agosti, S., *Il testo poetico. Teoria e pratica d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.
- Bailey, R. W., « Statistics and the Sound of Poetry », in *Poetics*, 1, No 1 (1971), pp. 16-37.
- Beccaria, G. L., *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975.
- Dewey, G., *Relativ Frequency of English Speech Sounds*, Cambridge, Harvard University Press, 1923.
- Freeman, D. C. (a cura di), *Linguistics and Literary Style*, New York, Holt, Rinhart and Winston, 1970.
- Gerbner, G., et al. (a cura di), *The Analysis of Communication Content*, New York, John Wiley & Sons, 1969.
- Herdan, G., *Quantitative Linguistics*, Washington, Butterworths, 1964.
- Hoffmann, D., *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1972.
- Hyman, L. M., *Phonology. Theory and Analysis*, New York, Holt, Rinhart and Winston, 1975.
- Jakobson, R., *Saggi di Linguistica Generale*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Levine, S., *Edgar Poe: Seer and Craftsman*, Deland, Florida, Everett/Edwards, 1972.
- Lord, J., « Two Phonological Analysis of Poe's "To Helen" », in *Language and Style*, 3, No 2 (primavera 1970), pp. 147-158.
- , « Syntax and Phonology in Poetic Style », in *Style*, 9, No 1 (inverno 1975), pp. 1-31.
- Lotman, J., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976.
- Masson, D. I., « Wilfred Owen's free Phonetic Patterns: their Style and Function », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 13, No 3 (marzo 1955), pp. 360-369.
- Pagnini, M., *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1967.
- , *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970.
- , « Emily Dickinson, "I never told the buried gold". Un esempio di semiosi pluriisotopica », in *Strumenti Critici*, (febbraio 1976), pp. 57-86.
- , « Il testo poetico e la musicalità », in *Linguistica e Letteratura*, 2 (1977), pp. 203-221.
- , *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio editore, 1980.

- Poe, E. A., *Poems*, in *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, a cura di J. A. Harrison, New York, Ams Press, 1965, vol. VII.
- , *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe*, a cura di A. O. Quinn e E. H. O'Neill, New York, Alfred A. Knopf, 1967, vol. II.
- Poulet, G., *Le metamorfosi del cerchio*, Milano, Rizzoli, 1971.
- Schane, S. A., *Generative Phonology*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1973.
- Sebeok, T. A. (a cura di), *Style in Language*, New York-London, The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology e John Wiley and Sons, 1960.
- Stovall, F., *The Poems of Edgar Allan Poe*, Charlottesville, Virginia U. P., 1965.
- , *Edgar Poe, the poet*, Charlottesville, Virginia U. P., 1969.
- Uguzzoni, A., *La fonologia*, Zanichelli, Bologna, 1978.
- Valesio, P., *Struttura dell'allitterazione*, Bologna, Zanichelli, 1967.
- Wheelbock, J. T. S., « Alliterative Functions in the *Divina Commedia* », in *Lingua e Stile*, XIII, No 3 (1978), pp. 373-404.

... as a visual display unit (VDU) ...
... for general purposes as well as for more
... of management ...
... about the production
... of the schedules, other one
... and concerned. What all the
... the

SWITCHING ON IN BRITAIN AND ITALY

SOME ISSUES IN POPULAR TELEVISION

by
Lidia Curti and Ian Connell *

1. Public services ... private pleasures

This paper is motivated principally by the issue that has been made of the impending privatisation of broadcasting and of other means of communicating. In the UK, we are now regularly told that we are on the verge of some fairly substantial changes, of a 'communications revolution'. To provide a measure of just how substantial these changes will be, it has been suggested that before too long the transmission of fixed and similar schedules of programmes from a (very) few centralised sources will have become but one, relatively minor part of a considerably 'freer' system of communication in which consumers will have much greater choice. What is now the norm will soon be surpassed and marginalised by a number of alternatives based on the exploitation of satellite, cable, video and computer technology. Indeed in the UK there are already signs of the passing of this norm given in the rapid expansion in the use of video recorders to playback material rented from video libraries, as well as in the equally impressive expansion in the use of 'home computers' for a variety of purposes, not least, for games of one sort or another. Increasingly, the

* Sections 1,3,6 were written by I. Connell; sections 2,4,5 by L. Curti.

television set is being used as a visual display unit (for videocassettes, for personal computers) as well, if not more than, as a receiver of programmes.

While some are fairly optimistic about the prospect of terminating the 'tyranny of the schedules', others are found to be profoundly pessimistic and concerned. What all the glossy promotionals mask, these pessimists argue, is the fact that from this exploitation of the technology will emerge a system of communication thoroughly dominated and shaped by market forces, their philosophies and rules. There will be a wholesale privatisation of communication with various, more or less calamitous consequences. Consumers will be no freer than at present — if anything, less so. Video recorders and home computers are already used in the main for pre-packaged materials thus reproducing users as consumers. The pessimists suggest that privatisation has already led to standardisation and that this will spread to every aspect and process involved. There will be a loss of accountability coupled with increased opportunities for supervision and control from above (the '1984 syndrome'). There will be created a situation in which, never as before, access to the system, at any point, will depend upon an ability to pay and, in time, this will construct new social divisions between those rich and those poor in information. And, moreover, it is predicted that 'national' cultures will be steadily eroded and disintegrated by the products of a very few 'deep pocket' capitalist enterprises whose influence will be global.

So, if this is to be the state of things to come, then the tide of privatisation has to be turned, and, it has been argued, this can only be done by defending public sector broadcasting which in the UK would mean having to « defend the BBC's role as the major public service presence in television »¹. For some of the critics of privatisation this is a somewhat uncomfortable position to be in, having in the past been critical also of the BBC's haughty refusal to break

¹ Peter Golding - Graham Murdock, « Privatising Pleasure », *Marxism Today*, October 1983, p. 36.

from safe, established views. Defending public sector broadcasting for them also involves, therefore, reform in the hope (perhaps a vain one) of making the BBC rather more accountable and responsive than it has been willing to be in the past. But, there are certain factors in the present situation that seem to us to render this attempt to turn the tide a little like Canute's.

Calls to defend and reform the public sector institutions like the BBC come at a time when these institutions are under increasing pressure from the private sector. Moreover, this is not at all just a local difficulty, but rather, one experienced wherever mixed systems occur. Tunstall has observed that certain long-term weaknesses of public service systems can no longer be hidden so intense is the pressure being exerted. Despite appearances to the contrary, « commercial media systems ... almost invariably win in terms of market success if and when allowed to compete with public service systems »².

A win for the commercial sector certainly seems to be on in the UK. During the last couple of years there has been a steady decline in the BBC's share of the audience and, in the same period of time, the number of top ten positions in peak time that it has secured has sharply decreased. But the clearest signs of a win are perhaps found in the BBC's attempts to counter the situation it finds itself in. When, of late, it has achieved success in the ratings, it has been with material that has all the properties of having been designed for 'market success'. The transmission of *The Thorn Birds* has been the most publicised example of this increasingly commercialised approach, an approach which, of course, has been cultivated inside the BBC for many years now. The novel factor in the present situation is the erosion of much of the opposition to it, both within and without the BBC.

As the critical response to the transmission of *The Thorn Birds* demonstrated there are those who still support

² Jeremy Tunstall, « The media are still American ... », *The Media Reporter*, Summer 1981, p. 35.

an orthodox, public service role for the BBC. Though regretted and criticised by some educators and representatives of political and civil interests, this commercialisation under pressure appears to have, at least, the passive support of those usually lumped together as 'the audience'. Ordinary viewers, those who have till now been interested in broadcasting principally as a resource for entertainment or relaxation, have clearly been drifting away, although not just from the BBC. Sufficient numbers have turned to electronic alternatives to promote a certain amount of concern in the advertising industry about just how many remain and about what sort of attention they give to network TV.

There also seems to be little enthusiasm for an orthodox public service among those intellectuals and political forces with the power to influence policy. The present government in the UK has made it clear that in the area of communication enterprises as elsewhere it is committed to a policy of privatisation. The Adam Smith Institute, with its recently published *Communications Policy*, has indicated that within Conservative spheres of influence there are those who would willingly embark on the manifest privatisation of the BBC. The prospect of commercial success has, for them, overpowered any sense of value they might once have seen in a BBC given over to cultural leadership.

Another factor which has contributed to this scaling down of opposition to such developments lies precisely in the manner in which the BBC opted, more often than not, to play the role of cultural leader. Too often the BBC has behaved as an irreproachable purveyor of quality cultural fare above and beyond the doubts, reservations, or criticisms of its users. Too often it has acted as if it did indeed know best what viewers *really* wanted. It has therefore been far from accountable and considerably less than responsive to views of its activities different from those internally canonised. It has never really cast off that arrogant conviction that its chosen editorial paths are the correct ones and just possibly the only ones worthy of consideration. If challenged or even questioned the characteristic responses have been dismissive and not infrequently insulting. The tone

of the replies remains much as that adopted by a previous Director General advising the troops, who said « we must not allow ourselves to slip into the despairing attitude of seeing ourselves as casting pearls before swine ... The course of wisdom is for us to see ourselves as casting pearls before people who have been taught by us to appreciate their value »³. Having followed the advice has done much to encourage the swine to look for other troughs, sometimes because what was cast were not pearls at all, or were pearls upon which consumers put a quite different value to that intended.

So, whether we look to those who have been consumers of BBC programmes or to those who are also consumers in positions that enable them to formulate policies that can shape the BBC's future, there seems to be little enthusiasm to support it, let alone to preserve it or expand it with increased public funds. It would not be unreasonable to suppose that the balance has tipped, decisively in favour of the private sector and that within the term of the present government there will be at least a further deterioration in the BBC's financial position making the privatisation of some of its activities an even more attractive proposition than at present.

What is true in the UK now appears to be true with regard to most public services in mixed broadcasting systems. In Italy, which we shall consider in some detail below, since the legislation of the mid-1970s the private companies have gone from strength to strength and now dictate the terms upon which RAI must respond. RAI 1 and RAI 2 are now both motivated by the same commercial aspirations as the private networks, and to realise them now employ much the same spectacular offerings. As a consequence, RAI has succeeded in pulling back some of the viewers lost during the initial period of enthusiasm for the liveliness and the vigour which the private operations introduced into broadcasting. RAI's success in the

³ C. Curran, 'The Problem of Balance', in A. Smith (ed) *British Broadcasting*, London, David & Charles, 1974, p. 191.

ratings has been most notable during the daytime slot. It has gone onto the offensive by buying out successful presenters from one or other of the private companies, in much the same sort of way as did the BBC when it was staffing Radio One.

Given the measure of commercialisation that has already been accomplished, the privatisation of broadcasting and its incorporation within privatised systems of communication seems like a certain, ineluctable formality. There seems to be little evidence to suggest that some kind of 'save our public service' campaign would secure the necessary popular support to maintain public service operations. And, furthermore, there is not much evidence to suggest that public service operations are open to the sorts of reforms that have been recommended to make them more accountable and more integrated with particular, local communities.

We would recommend, then, that the shadow boxing with the private sector in which critical commentators are currently engaged be brought to an end. Despite all sorts of fancy footwork there is no real opposition to privatisation, and so the contest should be stopped before any severe and permanent damage is inflicted. What we need now are new tactics, to learn how to live with the private sector, and how to deal with the opportunities that it presents. But, are there any such things as 'opportunities' in a privatised future, and if so, just what are they?

To suggest that there are any opportunities at all is, we acknowledge, to be quite heterodoxical. It could be argued that to look for opportunities within the private sector is to ignore or to misunderstand what has already been accomplished away from or outside of the mainstream sector entirely. Perhaps various grassroots initiatives could be cited or the local or national attempts to develop domestic production and community based alternatives. We do not wish to deny everything that has been claimed for extra-mural ventures, though we would dispute whether they can be seen as the main plank in a strategy to overthrow all that follows from the commercialisation of the intra-mural.

Within the context of a situation where there is already a highly developed private sector which has established a complex web of international and transglobal relations, where about 95% of nations have little effective choice but to be media importers, local initiatives need not present any threat at all. Apart from anything else, they simply do not have the economic resources to sustain much more than one-off productions. There can also be relatively peaceful co-existence between the two. Small-time outfits on the ideological fringes can run the sorts of risks which the big-time outfits will not, and when acceptably successful can be used to refurbish the mainstream operations. National or local operations can also be the means by which transnationals obtain access to particular domestic markets, as the situation in Italy illustrates.

Small scale or fringe activities do not then have the resources to challenge the mainstream, and may even depend upon the handouts given by the mainstream, as has been the case with a number of independent initiatives associated with Channel Four. Moreover, there is nothing intrinsically or essentially better about an operation simply because it functions on a different scale, or collectively, or in organic communion with its users. At best such an operation might enable what Eco once called 'semiotic guerilla warfare' but it is difficult indeed to see how this can become the basis for systematic reconstruction.

Almost all commentators now agree that the private sector exercises a leading role in the affairs of broadcasting. That sector has, in other words, the power to establish the norms. We want to suggest that the exercise of this power *can* have positive and revitalising effects which are usually overlooked in focussing upon the limitations and constraints which there unquestionably are. In the course of this attempt to specify where these can be located and what they might be we do not want to lapse back into one-sidedness of the sort that can too easily be found in the existing literature on commercialism and media or cultural imperialism. We do not want simply to argue that the private sectors are enabling where others have argued

that they are constraining, though we will suggest that what have been taken as constraints are not necessarily so.

As with any other practice, commercial ones in broadcasting can never be said to be just this or that. Just what they are and what they can achieve will depend upon the conditions established in particular contexts. Commercial operations can indeed be limiting and regressive. That we know they can be depends, however, not just on the peripheral activities of an avant-garde, but also upon the renovative activities undertaken at the commercial centre.

The commercial centre is capable of producing material that is *excessive*, that extends and may undermine the limits which previously produced material had helped to maintain. It is certainly capable of sounding « depths of taste » as yet unknown to those who will readily pass judgement upon the most recent sitcom or formulaic telenovella for all sorts of inadequacies. The commercial centre frequently articulates a universe of taste and sentiment which is obviously quite different from that of its critics. But, this difference is not sufficient to licence the conclusion that the commercially articulated universe merely reproduces things as they are or that it is inevitably ideological, while at the noncommercial periphery there can be found material which defamiliarises and deconstructs things as they are and then anticipates things as they might become. This simple opposition does little justice to the situation.

In what follows we want to suggest that the commercial sector has promoted a certain, standardised set of offers to consumers; what is on offer in the UK is much the same as that in Italy. A certain view of these offers has been taken by those who have done much to map the contours of 'cultural imperialism' which we think is questionable. Having demonstrated that it is, we will then attempt to demonstrate that these offers have a potential over and above that which has so far been imagined. They present certain positive opportunities and can positively encourage progressive features of popular cultures. The case we make is a first attempt and therefore tentative. If we do little else, we hope to provide a basis for agreeing that

the offers studied are considerably more ambiguous than they are usually made to seem and that, therefore, they may be seen as contributors to change as well as conservation.

2. *Hello, Raffaella*

Some images from Italian TV will be useful here: Raffaella Carrà — long blonde hair, large attractive face, a screen-wide smile, sexy body and legs not usually associated with middle age — during her morning call-in program, *Pronto ... Raffaella?* forgets herself (or pretends to) for a moment. On the point of announcing the publicity break, she looks in the eyes of her women spectators (an estimated audience of 8 million) and says: « now there are the ads, go and stir the sauce ».

The second image (or set of images) comes from the press: it is the same face on the political pages of the major dailies to illustrate a confrontation between RAI and the government. The controversy arises from the 1860 million lire contract that RAI offered Carrà to keep her, a scandal in a country trying out an austerity programme under the Socialist led coalition. Craxi summoned Zavoli, President of the Board of RAI directors and fellow member of the Socialist party, to convey his displeasure at the offer. Legally, after the legislation of 1975, he has no rights whatsoever to interfere but everybody remembers that he is the one who as head of the party has put Zavoli in charge, in the game of 'party partition'. The fact that he did indicates just how fragile the public system still is in comparison with the private networks whose commercial dealings run none of those kinds of risks. The controversy is hard and prolonged; it is won by a new RAI learning how necessary it is to challenge party loyalties and state interference to regain an audience.

The third is from the Maurizio Costanzo show, a talk-show mixed with spectacle, broadcast by one of the private networks and conducted by a journalist and showman as

influential and popular as the more historical Mike Bongiorno: a sofa on which a few television journalists sit discussing features and problems of mixed broadcasting in Italy and of the competition between the public and the private system. In front of them an unruly public constantly intervening and taking strong positions on the Carrà case, mostly against. In conclusion Costanzo sends a message to RAI: « why don't you debate as we do? ».

Finally, Enzo Tortora, former conductor of a RAI popular call-in show *Portobello*, then in preventive detention under dubious accusation of mafia association, appears in a short publicity spot, inviting the spectators of a private network (RAI could not do it) to support his electoral campaign against preventive detention. Enzo Tortora, like his famous predecessor Professor Toni Negri, will enter the 1984 European elections and will eventually be elected with a large vote.

These are a few flashes that signal the contradictory character of Italian broadcasting: a surprising mixture of the public and the private, of spectacle and politics, of State affairs and private enterprise. It is not by any means all negative, and is certainly more varied than an apocalyptic view might be willing to admit.

This situation is largely the result of major changes in the last decade: the State system being substituted by a mixed one; the European model being coupled or overpowered by the US one; a political monopoly being transformed into quasi-parliamentary rule. Meanwhile, within commercial TV, the strong, sometimes interesting localism of the first phase is increasingly being replaced by a concentration almost verging on monopoly control, based in northern Italy.

Free competition has created a fresh landscape. The wide choice of programmes (in spite of the tendency towards monopoly, each region has access to around 20 channels), and the use and abuse of the telecontrol has led to a deconstructed, fragmented viewing, a tele-collage. RAI faced with competition, and with a strong intake of material from abroad, has been stimulated into producing

more programmes, and in a different vein. *La piovra*, a short thriller serial based on the activities of the mafia in Sicily, co-produced with other European channels, is one example of the ingression into the new 'discourse' of popular genre forms, just as had occurred in the Italian cinema in the 1960s (the 'spaghetti Western').

There are new proposals, new mixtures, new presences (even in old-style programmes), such as an unprecedented number of female presentators. Alongside this, the 'dangerous' inflow from abroad has given rise to interesting new formats that seek to assimilate it rather than merely defend themselves. This is particularly the case with music programmes. The innovative style of *Mister Fantasy* suggests that it is perhaps impossible to distinguish between what is 'ours' and what is 'theirs', between Lucio Battisti and David Bowie, between Alberto Arbasino and William Burroughs ... and is it worthwhile?

This complex picture poses a challenge to the division between high and mass culture; a division that is deeply ingrained in Italian intellectual life, and extends to much media criticism where it often takes the form of a belief in the higher destinies of RAI as opposed to the profit seeking channels.

In a recent essay, Eco has spoken of neo-television with its devilish electronic tricks as opposed to paleo-TV with the gentle smiles of its old fashioned 'signorine buonasera'. According to him, the new TV offers a mixture of archaic and updated material, of third world and American production, of local and foreign cultures. Its time is an elastic time, with accelerations and slowing down, inversions and juxtapositions; its rhythms are hysterical and individual — in a word, concludes Eco with a partly ironic apocalyptic touch, the beginning of the end⁴.

It might be possible to start precisely from this different aesthetics of perception, so aptly described by Eco, to assert a notion of the popular that is not a monolith,

⁴ Umberto Eco, « TV: la trasparenza perduta », *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, p. 178.

that has its nuances and variations, that with its confusion of values and levels, its ephemeral character, its confrontation of different worlds, refuses to be defined against the durable, quality, the good.

This is a 'popular' that for the first time in Italy does not necessarily mean anti-industrial, 'genuine', 'authentic', and, on the other hand, is not strictly associated with nationalism. A 'popular' which avoids the schematic division between a 'culture' that supposedly 'improves' the mind and one that produces the doped, the passive 'americanized' masses. Altogether it suggests the need for a perspective that goes well beyond a manichean division between 'culture' and mass taste; a perspective that contributes to jolting the existing relations of power, that puts them in crisis. The presence of women, or at least of the television watched by women — *their* pleasures in *these* programmes — may be one crucial way into revising the existing orthodoxies, including those on cultural dependency.

3. *The screen invaders*

In the literature on media and cultural imperialism, when the referent is broadcasting, the UK and Italy are usually placed towards opposite ends of the spectrum. The UK is typically cited as one of the more powerful source countries on the grounds that it exports not only products, but also norms of professional conduct. So far as its communications industries are concerned, then, the UK is seen as next in line only to the US. When 'media imperialism' is broadly defined as « the process whereby the ownership, structure, distribution or content of the media in any one country are singly or together subject to substantial external pressure from the media industries of any other country or countries without proportionate reciprocation of influence by the country so affected »⁵, then Italy can appear

⁵ J. O. Boyd-Barratt, « Media Imperialism: towards an international framework for the analysis of media systems » in Curran,

to be a prime candidate for dependency. If we take the example of broadcasting there, then there would seem to be considerable evidence of «substantial external pressure».

In advertising itself and its programmes RAI claims to produce 80% of what it transmits. That this is so emphasizes just how much material transmitted in Italy has been produced elsewhere. The private networks have been the main points of entry for this material. They have produced very little of their own, and when they have, it is of a kind which is relatively cheap to make. Quiz games abound, as do shows that combine various elements such as phone-ins, a game, chat and perhaps a star interview. Both RAI 1 and RAI 2 have now adopted this format for Sunday afternoons with shows which run from 14.00 to 19.50 (*Domenica in ...* RAI 1), and from 13.30 to 19.45 (*Blitz*, RAI 2). In addition to the elements just mentioned these also include coverage of sport. Eco has called this type « il contenitore »⁶, and sees it as something which can confuse even sophisticated viewers about what is and is not spectacle. To this 'confusion' or, perhaps, 'deconstruction' we shall return when considering what has been said of the effects of dependency.

What a brief analysis of the private networks schedule reveals is the heavy use of imported telefilm and cinefilm during the peak viewing hours. RAI itself is not above employing, on RAI 2, *The Streets of San Francisco* each weekday evening at 18.40 or thereabouts, presumably in an effort to engage viewers for programmes which follow. The use of imported telefilms during the day is even more intense and includes a lot of American material from the 1960s and even 1950s. These will have been acquired by the privates especially as part of a package that includes the more recent and glossy offerings. Journalism is not something to be found on the privates' schedules. Though

Gurevitch & Woollacott (eds), *Mass Communication and Society*, London, Arnold, 1977, p. 117.

⁶ Umberto Eco, « Stravideo!; guida alla neotelevisione degli anni '80 », *L'Espresso*, 30 January, 1983.

some of the local privates do run a news service, they transmit bulletins only during the daytime or late evening slots. There are no current affairs programmes on the privates of the type familiar in the UK, though current issues will sometimes be raised in the context of interviews in one of the 'hold-all' shows.

With this prime-time schedule of games, variety, imported telefilms and mini-series, Canale 5 claims to have ended 1983 as the network with the highest ratings, just beating RAI 1 into second place. These claims must be regarded with caution. No-one can really say accurately just how many viewers there are in Italy since licence evasion is much more common here than in the UK. The monitoring of viewing is only now becoming a routine affair. RAI has just introduced selectively a new meter system which can record the usual sort of data. For the first two and a half months of this year the meter readings placed RAI 1 substantially ahead of the other channels with an average 9.5 million viewers in the peak time period. As representatives of the privates have been quick to point out, the sampling details of this meter survey have not been made known.

This competition between RAI and the privates, but also between one RAI network and another and between each of the privates has led to an ever increasing dependency upon imported materials. The peak time schedule would seem to endorse this point of view. Imported materials would seem to offer a relatively cheap way of filling the day, attracting viewers and, therefore, advertising revenue. The level of dependency might also be measured in the absence of a production structure capable of supporting the output of materials that could be successful on the international market. According to the Associate Director of RAI 1, Nino Fuscagni, « neither Italian television nor cinema has the infrastructure needed to produce television series like those which come out of America on a continuing basis »⁷. What

⁷ Quoted by Stephen Dembner in 'Debut for home produced soaps', *TV World*, April 1984, p. 30.

RAI has till now opted for instead are co-productions like *La Nave perduta* with the BBC, Network Seven in Australia and New Zealand TV, and spectaculars such as *Marco Polo* and *Cristoforo Colombo*.

The problem is not just lack of funds or of studio facilities and equipment. While producers may be attuned to the rhythms of the international TV community, the bureaucracy appears not to be. When Fuscagni speaks of an absent infrastructure it is in this fuller sense that it ought to be understood. If models and norms of professionalism have been imported along with hardware and software, then their adoption has been quite uneven, to such an extent that much about the presentation on Italian television appears amateurish in comparison with presentation in the UK. This is just what one would expect according to the arguments of the literature of media imperialism. The dependent service is a copy of the source, but a poor and pale imitation. In Italy this could be said to be all the more so in that it is caught between two models, the orthodox version of public service as developed by the BBC and the more powerful American commercial one, neither successfully reproduced.

Dependency is also said to be present in the absorption and naturalisation of forms that have been imposed from outside. Writing on the duplication of media systems initially developed in the source countries, Boyd-Barratt has concluded that « the shape of communication vehicles ... is in general highly standardised across the world »⁸. He cites as an example « the dominant concern for maximising audiences at the expense of the alternative strategy of differentiating the audience and seeking to meet the requirements of each specific segment »⁹. This promotes the use of series formats because they offer « a formula for securing maximum audiences over a period of time on the strength of a single dramatic idea »¹⁰. There is very little

⁸ *Op. cit.*, p. 121.

⁹ *Ibidem*, p. 127.

¹⁰ *Ibidem*.

about the current situation in Italy which indicates independence from this standardised approach.

There have been moments of difference. Under the direction of Andrea Barbato RAI 2, during the late 1970s attempted certain innovations in the presentation of news. TG2 - *Spazio Aperto* had an open, experimental style. The seated speaker, facing the camera, reading a prepared script in neutral tones was replaced by one who spoke freely from notes and frequently added comments. It did not merely catalogue the newsworthy events of the day, but added interview and debate again with a fair degree of independence permitted in the conduct of each. The opening titles showed (as is still the case) the studio with technicians, cameras and monitors, suggesting perhaps that the news did not come from nowhere. But, the experiment lasted only a few years. Barbato was dismissed for his excessive independence and the space for those journalists who did not resign in protest was considerably curtailed. Now the differences between TG1 and TG2 are minimal. The decentralisation which was proposed at the time of the reforms, intended « as the means both of 'guaranteeing pluralism' and of linking the broadcasting system to the regions, that is to say to the sources of the country's cultural practice and diversity »¹¹ has never really been put into effect even with the existence of RAI 3. The direction of development since the 1970s has, if anything, been to centralisation.

The proposals for domestic production seem similar conformist, partly because of the stimulation to produce something which could substitute the increasingly expensive foreign product. At present there are tentative steps being taken to launch home grown soap operas. Pegaso Inter-Communications have just produced two promotional episodes of a projected 30-part series called *Quarto Piano, Interno 9*, which is based upon a popular RAI

¹¹ Franco Iseppi, « The Case of RAI », *Media Culture and Society*, 1980, 2, p. 345.

radio series. Both RAI and Canale 5 have expressed an interest in seeing these episodes, and are no doubt attracted by the fact that they are cheap and quick to produce having been recorded in live video, thus cutting down on post-production work. There is caution, however. *Quarto Piano* is not intended to replace the likes of *Dallas*. It is seen rather as a qualitatively superior version of the telenovelas produced by TV Globo — a version that has « a touch of Italian class and with subjects closer to our customs and mentality »¹².

Dependency is, then, well-established with respect to what we might think of as conventional broadcasting. As an exporter, Italian broadcasting is quite peripheral. It depends heavily on imported programmes and though this is threatened by domestic competition it is unlikely that domestic production will significantly increase in the immediate future. Whatever the scale of production it is quite likely to conform to the established international norms by adopting and in some measure adapting the formats which have met with success on international markets. Already well-established for conventional broadcasting, the seeds of dependency have been sown already with respect to the way in which 'new' technology will be introduced. Since the spring of last year, for example, RAI has been experimenting with a teletext system (televideo), providing around 600 pages of information and services compiled by a staff of 30 that includes 16 journalists. Once again RAI has looked to the BBC's approach as a model for its own. The presentation of future possibilities is typically presented in terms much the same as those that are familiar now in places where the introduction of new technology is more advanced¹³.

¹² S. Dembner, *art. cit.*, p. 30.

¹³ Cfr. Giorgio Cingoli, « Come abbiamo cominciato », *Radiocorriere*, April 15, 1984, p. 8.

4. *Teletext - whose realities?*

At the present time there is some disagreement about how to understand the relations between source and dependent units. Some will question the notion that dependent units can be seen as externally constrained, as it implies a certain innocence and passivity on the part of those supposed to be constrained. The evidence of absorption and of the active pursuit and development of courses of action derived from the outside has led to attention being directed to « the dynamic relation between internal factors such as a nation's class structure and history and external factors such as transnational corporations, international financial institutions and so on »¹⁴. The take-up of the standardised model referred to above is not best understood as the consequence of imposition.

But, while there are important differences in explaining just how a certain course of action has been standardised, adopted and absorbed, there are far fewer when it comes to considering the consequences of it having become so. There is something very like consensus about the view that the standard model has been adopted at the expense of certain indigenous needs and national peculiarities. Clearly those forces with the capacities needed to adopt and shape models of communicative practice do so not just on their own behalf, but also on behalf of others who have little option but to consume what they are offered and of whom it has been said that their 'real' interests suffer as a consequence.

The activities of the private companies in Italy can then be cited for having accomplished not only what Schiller has referred to as « the transformation of national media structures into conduits of the corporate business system »¹⁵, but also because of the cultural effects which

¹⁴ Fred Fejes, « Media imperialism: an assessment », in *Media, Culture and Society*, 1981, 3, p. 286.

¹⁵ H. Schiller, « Transnational media and national development », in Nordenstreng and Schiller (eds), *National Sovereignty and International Communication*, London, Ablex, 1979, pp. 25-6.

seem to follow from this. He puts forward the view, not at all uncommon in the literature on media imperialism, that « the heavy international traffic of commercial products from the centre to the periphery », creates a situation in which weaker societies « are absorbed culturally into the modern world system »¹⁶. The weaker the society the more likely it is that there will be few if any counter-vailing forces to draw on in order to withstand this absorption.

The situation in Italy is not quite like this. Recent sociological research has put together a socio-cultural map which suggests that while there is an overall movement in terms of habits and aspirations to a pragmatic and anti-authoritarian consumerism, there are pockets of traditionalist resistance. The research depicts the South as a location for such resistance and with it a fairly unreceptive posture to the offers made by the media. As we move from the South, other interests prevail. These other interests and activities may well be more in tune with the media's offers, though as Fejes¹⁷ has pointed out they ought not to be viewed as the direct and unmediated effects of the media in turn viewed as manipulative agents in the situation.

In light of the literature on media imperialism and its effects, it can be all too easy to adopt these kinds of traditionalist instances of resistance as the remnants of an authentic culture. This is especially tempting when it seems as if the international media traffic puts about materials which provide « in their imagery and messagery the beliefs and perspectives that create and reinforce their audiences' attachment to the way things are in the system overall »¹⁸. Boyd-Barrett has suggested that media imperialism can be seen « as a process which serves to reinforce existing economic and political relations between nations. The media, in other words, perform an ideological role. This occurs overtly in the form of explicit propaganda ...

¹⁶ *Ibidem*, p. 26.

¹⁷ F. Fejes, *op. cit.*, p. 284.

¹⁸ H. Schiller, *op. cit.*, p. 28.

covertly through the expression of certain values in what otherwise appears to be neutral entertainment and informational fare »¹⁹.

But, just how confident can we be that this is what the media actually accomplish and that the most sensible course of action is the defence and development of the marginal, seemingly authentic, sub-cultures? There is little doubt that the media can celebrate consumerism and that they can win converts to it. Inasmuch as they do, they can end up reinforcing existing economic and political relations on a national and international scale. They may well do, but we want to suggest that they can do, more besides. Before outlining what we think this consists of we wish to stress again that we are dealing with objective developments. That culture which the internationally standardised media have contributed to establishing cannot be outmanoeuvred by actions on the cultural sidelines.

There are parallels to be drawn here with Gramsci's observations on the development of a national language in Italy. According to his view « someone who only speaks dialect, or understands the standard language incompletely, necessarily has an intuition of the world which is more or less *limited and provincial, which is fossilised and anachronistic in relation to the major currents of thought which dominate world history* »²⁰. Like it or not the standardised media now provide 'the major currents of thought', and we risk fossilisation if we refuse to become teleliterate, to acquire a competence in those languages with which those major currents have been articulated. This is not a matter of evaluation or judgement. It does not involve questions to do with the adequacy or the acceptability of these major currents of thought. To say we must acquire a competence, become tele-literate, is simply to recognise and acknowledge an *historical* necessity.

¹⁹ J. O. Boyd-Barrett, *op. cit.*, p. 132.

²⁰ A. Gramsci, *Prison Notebooks*, London, Lawrence & Wishart, 1971, p. 121.

The view that what the standardised model puts about wherever it has taken hold is ideological has, we suspect, a lot to do with the prior perception of its popularity. Critical attention suggests that in fact the offers made are populist, and means by this classification something more complex than that they successfully attract the attention of many ordinary viewers. This they do indeed do, but much more besides, none of which is rated very highly by critics. With the ever-increasing pace of privatisation the standardised model of which we have been speaking 'plays to the gallery' more and more.

In the words of Philip Schlesinger, Graham Murdock and the late Philip Elliott, « the commercial logic of the market place makes popularity the major arbiter of production »²¹. Indeed it does, but these authors are a little more than concerned about this *socialisation* of production. 'Serving the public', once an honourable thing to be doing in the public sector, has been transformed by the application of this commercial logic. It now rarely enables space for « the programme makers' right to challenge prevailing attitudes and preconceptions, to provoke and annoy sections of the audience » or « for alternative and oppositional perspectives (that) are an essential precondition for an informed public, capable of making considered choices between competing policies ... » Now, « serving the public is equated with giving people what they want (as measured by sales or ratings) »²².

In effect, then, what this socialisation of production has accomplished is the exclusion of 'critical thinking'. This is perhaps to overstate the case being made. Some space is left within the mainstream framework, according to these authors. It is not entirely without the more 'open' investigation of issues. But that said, the general, overriding, tendency is to ideological closure — at best conservative, at worst reactionary.

²¹ Philip Schlesinger, Graham Murdock, Philip Elliott, *Televising Terrorism*, London, Comedia, 1984, p. 169.

²² *Ibidem*, p. 168.

The populism of the offers made is manifested in a number of ways. The programmes churned out variously signal their ordinariness. In an article called 'The Phenomenology of Mike Bongiorno' (1961) which dealt with the enormously attractive quiz show of the late 1950s *Lascia o raddoppia* hosted by Mike Bongiorno, the one who now hosts *Superflash*, Umberto Eco believed he saw the stereotype of the national average man, the affirmation of mediocrity, and the reduction of superman to everyman. The spectator was presented with a glorified and officially blessed portrait of his own limits. Bongiorno appeared to Eco as ignorant and happy to be so, to have a petit-bourgeois sense of money and social convention, to speak very basic Italian, liberally sprinkled with linguistic and cultural errors²³. As his embittered polemic against what he has recently called « la neotelevisione » indicates the phenomenon has not disappeared with the passage of time, but has become instead even more emphatically populist, even more preoccupied with passing itself off as everyman²⁴.

There has been moreover, both in the UK and in Italy a set of more explicit attempts at « fabricating » unity with 'ordinary' viewers. There has been, for instance, a run of quiz programmes of which a feature is made of their use of public opinion polling. Contestants have to guess, in some, how many percent subscribe to such and such a view, in others, what 'ordinary viewers' would say or do about this or that situation. In these games it can no

²³ See I. Chambers and L. Curti, « A Volatile Alliance », *Formations of Nation and People*, London, Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 105 ff.

²⁴ U. Eco, *op. cit.*, p. 52. 'The principal characteristic of Neo Tv is that it talks less and less ... of the external world. It talks about itself, and about the contact it establishes with its public. It does not matter what it says or what it talks about (even more so because the public with the remote control decides when to let it speak and when to change channels). In order to survive this control, it seeks to hold the spectator by saying to her 'I am here, it's me, and I am you'.

doubt seem to the critical that there is a kind of 'tyranny of the majority'. Authority is no longer derived from the discourses of the 'well-informed' or the 'educated' — the *really* knowledgeable. Instead it is derived from what 'most people' think, and this tends to be seen as fairly conservative.

Among popular broadcasting's commentators there seems to be general agreement that programming of this kind is both limited and limiting. In attempting to meet apparent wants rather than real needs, programmes of populist design constantly stress, celebrate and re-affirm what is already known and familiar, in short, what, at least in the commentators' eyes, is obvious. Some have suggested that what is involved here is downright deception. Believing that sales and ratings measure nothing, or nothing useful, they see the media as constructing, perhaps inventing, certain views and then labelling them common or popular, when in fact they are nothing of the sort.

Others, more disposed to accept that the media do indeed draw on popular structures of feeling and thinking, still see problems. It has been argued that these popular structures of feeling and thinking — common sense — are incapable of mounting adequate explanations. Those that are attempted are shallow or over-simplified to the point of caricature, and certainly not capable of arriving at fundamentals. So, for instance, Stuart Hall has stated that « you cannot learn through common sense how things are; you can only discover where they fit into the existing scheme of things »²⁵. Catherine Belsey, in line with « recent work in Europe and in the United States, stimulated above all from France », seems to think that common sense is « collective and timeless wisdom » that « presents itself as non-theoretical », and which « betrays its own inadequacy by its incoherences, its contradictions and its silences »²⁶.

²⁵ S. Hall, « Culture and the Ideological Effect », in C. Curran, *op. cit.*, p. 325.

²⁶ C. Belsey, *Critical Practice*, London, Methuen, 1980, pp. 2-3.

Writing on the common sense perspective of the TV programme *Nationwide*, Brunsdon and Morley have stated that it was « grounded in the personal and the concrete », that it was « practical, opposed to abstraction and theorising », and then quoted Gramsci to say that it identified « the exact cause, simple and to hand, and does not let itself be distracted by fancy quibbles and pseudo-profound, pseudo-scientific metaphysical mumbo-jumbo »²⁷. But, where Gramsci was in fact approving, the authors were not at all. With the assistance of the Althusserian view that ideology is the very condition of, if not the same thing as lived experience, all this was seen as mere ideological effect which « forecloses historical and structural examination ».

There are, contrary to these very negative views, a number of features which seem to us positive about commercial broadcasting's populism. Let us go back to the *Maurizio Costanzo Show*. It is surprisingly popular given its transmission time (Monday at 22.30). It is a kind of chat show which mixes the talk with spectacle. A run of the mill edition usually finds song and dance punctuating the interviewing and the discussion. Or, sometimes someone from the audience will be invited upon stage to 'do a turn'. The aura is decidedly relaxed, much more at home with everyday turns of phrase than with the discourses of experts.

Costanzo conducts the show, but unlike other front men can act as a catalyst and then step back to let the protagonists get on with it. He rarely sits. He is always on the move, mediating between the world of the stage and that of the auditorium. In one moment he prompts and teases a star of yesteryear into an impassioned defence of her professional life and the status of stars, then steps aside while she does battle with members of the audience who are in disagreement. In another, he confronts the Minister of Justice about the state's employment criteria and

²⁷ C. Brunsdon and D. Morley, *Everyday Television*, London, BFI, 1978, p. 89.

does so by bringing on a girl who has been fired from her State job for being too small! There is here none of the well-mannered, routinised turn-taking that we find in conventional current affairs programmes. The smooth, balanced interviews of *Tribuna Politica* are quite foreign. The result is not always coherent, and it is often contradictory. But high status interviewees do not always find themselves allowed to take initiatives nor to have the last, definitive words. Others can and do take on these explanatory roles. Maybe not much is explained if by this we mean that we learn how things have become as they are. But, at the same time, you feel that things are not explained away quite as easily as they can be when recourse is made to the stock responses of official discourses. The *Maurizio Costanzo Show* is, then, on occasions excessive. It goes beyond these official discourses and in so doing presents them with difficulties that are not always contained. It is a show about which we find it difficult to say that it reproduces existing relations, for it presents some positive images not only of ordinary people dissatisfied, but also as quite able to talk back effectively and to put alternatives.

We can see, however, that this show is unlikely to win much support or enthusiasm from more tutored critical viewers. Its populism would perhaps make it seem to them to sacrifice the provision of information about really alternative perspectives and to lead to an unnecessary dramatisation of issues, to emotional and irrational outbursts. Its combination of the 'serious' and the 'trivial', of serious talk with 'entertainment' would perhaps be cited as causing confusion or as compromising the possibility of developing deeper understanding. That it could be the basis for *revitalising*, for *transforming* current affairs is not seriously considered. By engaging with discourses other than official ones, this show has at least some potential to make serious discussion less moribund, something sought out by more than the minority of the 'active'.

One factor that makes this possible is that the *Maurizio Costanzo Show* is not generically pure. It has many of the properties of the hold-all programme, which, of course,

can be accused of encouraging a bitty rather than coherent view of the world.

5. Codes as barriers

These is a body of work in Great Britain which would say that the distinction between 'fact' and 'fiction' is not perhaps as sharp as some think it should be. Hartley and Hawkes have suggested that television systematically imposes literary qualities on all its materials and that news broadcasts, discussions, and interviews are reduced (their word) to inherited literary models²⁸. Cary Bazalgette and Richard Paterson in their study of the formal structures of television news and press coverage of the Iranian embassy siege have pointed to the relation between these and entertainment forms, and have stressed that the complex codes used to understand the real are, many of them, based in fiction²⁹. And, more recently Schlesinger, Murdock and Golding, writing about television and terrorism have pointed to « some interesting similarities in the way particular forms of journalism and fiction handle the issues. The standard devices of the action-adventure series, for example, combine to produce the same stress on dramatic events ... as in news coverage »³⁰.

There are two points about much of this sort of discussion that are open to question. At least some of the participants in it clearly do not think it right and proper that news stories 'dramatise', and perhaps this is because

²⁸ J. Hartley & T. Hawkes, « The Study of Culture », DE 353, Unit 4, Open University, 1977, p. 51.

²⁹ C. Bazalgette & R. Paterson, « Real Entertainment: The Iranian Embassy Siege », *Screen Education*, 1980/81, 37, pp. 55-67.

³⁰ P. Schlesinger *et al.*, *op. cit.*, pp. 108-9. The authors also note that « television fiction enjoys significant advantages over journalism which make it, potentially at least, more flexible in the way it can deal with the issues » (p. 76). This does not appear to extend to more popular instances, however, where they see a tendency towards closure around 'the official perspective' and 'reactionary populism'.

they continue to subscribe to the view that news, somehow, should be a literal transcription of reality which does not suffer from artifice of any kind. In addition, the discussion is haunted by a sense that cultural boundaries are being blurred illegitimately; the 'factual' and the 'serious' is being contaminated by the 'fictional' and the 'frivolous' with, as a consequence, the weakening of the former's explanatory powers. So worried do some commentators seem that one cannot help but feel that they think *only* the former is capable of explanation at all.

In part, probably, this is based upon the perception of certain similarities between journalistic discourses, and academic ones. Both share, for instance, certain ways of deploying 'accredited witnesses'; in both, certain things are acceptable, because uttered by, or backed up by, names with position or reputation. What else is shared would be an interesting topic for investigation, an investigation which would note of course the academic training of most journalists involved in TV current affairs. This intermeshing is no doubt one of the reasons why there has already been considerable research in this area of television and why now there are several academics who find themselves at one with certain television journalists in lamenting the probable passing of what has become conventional, investigative journalism. Those who do would often find it difficult to accept that entertainment can not only be informative but also explanatory and educative. They would no doubt dismiss with scorn any suggestion that the quiz games referred to earlier could perform functions similar to those performed by news. Surely, they do inform us, perhaps in a way less haphazard than news, of popular sentiments and views on matters which rarely find manifest representation in news but may, nonetheless, be crucial for an adequate understanding of the issues and positions that are.

What is fundamentally at stake here is not only the categorisation of different cultural areas, but their ranking. Broadly 'fictional' and 'entertainment' forms are ranked as inferior, and it is this which inspires all the concern about the increasing spectacularisation and fictionalisation

of popular broadcasting. Tony Bennett and Graham Martin have been bold enough to put the matter clearly in their assertion that the process of 'defamiliarisation', which, according to Russian formalists, distinguished 'literature', embodies « a type of mental experience that can be described as superior in relation to that produced by works of popular culture »³¹.

Before saying something about this issue, let us try to build in some context. Recent survey work in Italy suggests that while RAI is regarded by viewers as 'serious, informative, good for news and current affairs' its leading competitor, Canale 5 is regarded as 'light, varied, agile young, supplies good films and series'. As to spectators during the peak time slots, no easy differentiations were possible in terms of 'class'. However, there as here, women emerge as much heavier viewers than men and are more likely to watch the offers made by Canale 5. In fact, the majority of its viewers are women. We can try to imagine, the broad outline of a typical day for the typical Italian housewife. During the morning's domestic labours there is the possibility of some old American, perhaps Italian, cine-film or, more often, a magazine programme with a phone-in element which is introduced by a woman; in the afternoon, ancient American telefilms and soaps with the telenovelas as an alternative (these have been talked of as 'radio for television' because research suggests they are used as background and not watched in the same way as other television. This perhaps explains their visual starkness). In the early evening to accompany preparations for the evening meal more telenovelas, though an increasing proportion of more recent US and UK telefilms. Given this diet we can imagine that there will be some critical response which sees the media imperialist thesis confirmed: simple-minded women as defenceless prey to this manipulative rubbish which explains nothing, merely confirms and celebrates the obvious or the trivial ...

³¹ See Tony Bennett and Graham Martin's rejoinder to J. Hartley and T. Hawkes, *op. cit.*, p. 68.

Well, let us assume for a moment that 'defamiliarisation' or 'deconstruction' are what has been claimed for them, superior mental experiences to be found in the more 'serious' reaches of broadcasting if it is to be found there at all. We should not forget that TV has been frequently cited as merely *confirming*, as a medium from which estrangement has been all but banished. Much of the popular fiction supplied by TV is thought of as *classic realist narrative*. Now, it has been said by Catherine Belsey that Barthes *demonstrates* in *S/Z* that classic realist narrative « turns on the creation of enigma *through the precipitation of disorder which throws into disarray the conventional cultural and signifying systems*. Among the commonest sources of disorder at the level of plot in classic realism are murder, war, a journey or love ... »³². This seems very much like defamiliarisation to us. According to Bennett, defamiliarisation can « dislocate our habitual perceptions of the real world » and « disorganises the forms through which the world is customarily perceived »³³. In a somewhat fuller statement he says « literature characteristically works on and subverts those linguistic, perceptual and cognitive forms which conventionally condition our access to 'reality' and which, in their taken-for-grantedness, present the particular 'reality' they construct as reality itself. Literature thus effects a two-fold shift of perceptions. For what it makes appear strange is not merely the 'reality' which has been distanced from habitual modes of representation but also those habitual modes of representation themselves »³⁴. If what each of these authors say is correct, then we cannot any longer think of defamiliarisation as an esoteric process, but rather as a recurrent feature of popular, 'classic realist' narratives. They too are then also capable of 'a type of mental experience that can be described as superior'. We do not wish to contend that there

³² C. Belsey, *op. cit.*, p. 70.

³³ T. Bennett, *Formalism and Marxism*, London, Methuen, 1979, p. 20.

³⁴ *Ibidem*, p. 54.

are no differences between realist and anti-realist, narrative and anti-narrative types, merely that they cannot in fact be formulated as they have been.

The notion that the classic realist narrative « moves inevitably towards closure » may be a more solid base upon which to make distinctions, though as has been pointed out of soap opera, closure is frequently delayed or its accomplishment is at the same time the initiation of yet other enigmas. But even when enigmas are resolved it can not be assumed that things are again as they were, and therefore that the overall effect can be said to be a reactionary one. As Belsey has commented, closure is also disclosure « the dissolution of enigma through the re-establishment of order, recognisable as a reinstatement or a *development of the order* which is understood to have preceded the events of the story itself »³⁵. Development, change and reform are then possible in the course of the resolutions that are accomplished in popular TV fictions — surely a more productive and constructive state of affairs than celebrating a permanent state of disorder or never-ending deconstruction. In our view then, the issue is not so much whether or not popular TV fictions accomplish resolutions. Clearly they can do. The important issues have to do with the nature of these resolutions, with whether they are 'magical' or not, and with their practicability. When all the circumstances are taken into account are we offered resolutions that can really be implemented.

6. Conclusion: another angle, another cut

The bare bones of our case are these. The offers made by popular television have become increasingly fictionalised and spectacular. These can and indeed do often celebrate the obvious. But, at the same time they can also be excessive: they can go beyond and stretch the familiar and

³⁵ C. Belsey, *op. cit.*, p. 70.

they can introduce orders of discourse other than the official, sanctioned ones. They can defamiliarise and deconstruct; they can through enigma accomplish that 'two-fold shift of perceptions' referred to by Bennett. And, they can also be anticipatory; they can pre-figure alternative perceptions and constructions in the manner in which resolutions are accomplished. What we need now is an inventory of the processes by which all this is accomplished, and this is something which could be done extending the sort of initiative that has been taken by the BFI in its study of, for example, popular comedy³⁶.

This paper has really only attempted to do some of the preliminaries needed to make work of this sort possible. We do not wish to suggest that merely because the offers of the standardised, commercial sector are popular, they are therefore wonderful and require no further development. Rather we have attempted to make out a case for their critical potential, and to suggest that is greater than has till now been supposed. In popular TV the world is frequently 'turned upside down', even when its critics think it most closed, most reactionary or conservative. In so doing, and precisely because it does thrive on drama and enigmas, other, alternative worlds are glimpsed. Commercial TV may not turn on *particular* kinds of alternatives but it does not follow from this that it denies that alternatives are possible.

The expansion of the standardised, commercial sector on an international scale should not then be the cause of the sort of pessimism we have outlined at various stages. Certainly it sweeps aside cultural formations, some of which deserve to be. There are many features of life in southern Italy which in comparison with the offers made by the commercial sector seem to us unqualifiably reactionary, and if that commercial sector can act as something like an 'opinion leader' there, then, this ought to be welcomed

³⁶ We have in mind here the BFI Dossier 17, *Television Sitcom*, London, BFI, 1982.

rather than regretted. The offers are, of course, ambiguous, never as clear-cut as we may wish them. While they may be progressive in one respect, they are anything but in another. Just what they are capable of can, however, be decided only when they are viewed in context when, for instance the images of women constructed in glossy US soap operas collide with those daily enforced by the rituals of southern Italian catholicism. This paper has said very little about this collision or more generally about how the offers circulate and are received by those not critical of them, who share their universe of concerns, sentiments and desires in some measure at least. This too must be work for the future, but it is pressing work indeed.

EFFETTI DI TEATRO, EFFETTI DI REALE
NEL DRAMMA POLITICO TARDO-ELISABETTIANO

di
Laura Di Michele

What child is there, that, coming to a play, and seeing *Thebes* written in great letters upon an old door doth believe that it is Thebes? (Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetrie*, 1583).

Il teatro come comunicazione-manipolazione del reale

Un tema particolarmente caro a coloro che frequentano le arti dello spettacolo e del teatro nel Cinquecento è quello che tocca la natura culturale della replica del reale che ogni rappresentazione, in quanto produzione simbolica e pratica estetica, genera ed innesca nel processo comunicativo che ha luogo nell'interazione conoscitiva a teatro. Il rapporto, analogico o antinomico, di comunicazione-simulazione fra spettacolo e vita, scena e platea, attore e spettatore è quello più ampiamente esplorato dai drammaturghi rinascimentali per gli innumerevoli campi di sperimentazione che esso offre sia sul piano più strettamente teatrale che su quello filosofico¹. Non si può certo negare,

¹ Su tale problematica esiste ormai un'ampia bibliografia; pertanto, in questa sede, pare opportuno ricordare soltanto alcuni degli studi più pertinenti al punto di vista adottato in questo articolo. In particolare, vanno menzionati: G. Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance* (Chicago, U.P., 1944); M. Doran, *Endeavours of Art* (Madison, University of Wisconsin Press,

infatti, che esso costituisca l'area più ricca di suggerimenti, lo stimolo più adatto a mettere in primo piano un complicato intrico di relazioni che — sebbene sia il più delle volte ignorato o non venga percepito nitidamente — lascia indizi più o meno visibili anche nelle più piccole, ed apparentemente insignificanti, schegge di realtà².

Tale dinamica di forze viene variamente sondata e illustrata dal teatro nelle rappresentazioni che prendono corpo attorno ad essa; non di rado si scopre che — sotto la trama disegnata dai personaggi e dagli attori che li impersonano, sotto la superficie dell'azione — s'incontrano e si misurano diversi valori emergenti, valori dominanti e valori minoritari in tensione fra di loro. Le varieguate possibilità di intersezione che si realizzano fra di loro danno origine a molteplici modalità di duplicazione e manipolazione del reale

1957); D. Klein, *The Elizabethan Dramatists as Critics* (New York, Philosophical Library, 1963); J.L. Calderwood, *Shakespearean Metadrama* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971). Molto importanti sono anche gli articoli di L. Epstein (« Beyond the Baroque: The Role of the Audience in Modern Theatre », in *Tri-Quarterly*, vol. 12, 1968, pp. 213-234) e di R.A. Foakes (« Forms to His Conceit: Shakespeare and the Uses of Stage-Illusion », Shakespeare Lecture 1980, in *The Proceedings of the British Academy*, vol. LXVI, 1982, pp. 103-119).

² Per una discussione delle questioni critiche legate a questo aspetto del discorso qui proposto, si rimanda ai classici studi sulla « metafora drammatica » che fanno capo a E. Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959, trad. it., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1975²) e che sono stati sviluppati, in anni più recenti, da E. Burns (*Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London, Longman, 1972) e discussi da M. Wolf (*Sociologie della vita quotidiana*, Milano, Espresso Strumenti, 1979). Utili anche le ricerche condotte nel campo delle discipline storiche: E.H. Gombrich, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento* (Torino, Einaudi, 1973) e *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (Torino, Einaudi, 1978) e P. Burke, « Il mondo come teatro », in *Prometeo*, Anno 2, n. 6 (Giugno 1984), pp. 6-15. Inoltre, va preso in considerazione l'ottimo volume di B. Wilshire intitolato *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor* (Bloomington, Indiana, U.P., 1982).

e producono senso nella cultura e nella società del Cinquecento³.

I drammaturghi rinascimentali approfondiscono continuamente questo aspetto dell'attività teatrale e conoscono le possibilità quasi inesauribili che si aprono ad una concezione del mondo come palcoscenico e ad una visione del teatro come *mappa mundi*⁴. Spesso anche i loro personaggi si mostrano sensibili al fascino del teatro e sono interessati agli obiettivi che possono conseguirsi con la recitazione di parti e con l'assunzione, sia pure fittizia, di ruoli. È pertanto importante notare che a volte i personaggi sono molto coscienti del compito comunicativo che il teatro deve stabilire con gli spettatori. Dice Ulisse, parlando con Achille,

³ Le indicazioni fornite da E. Barba nel suo studio di antropologia teatrale risultano particolarmente interessanti per l'accento che mettono sulla superficie dell'azione drammatica e, insieme, sul suo interno; l'analogia fra il teatro e le tavole anatomiche, quanto agli usi e ai diversi modi di fruirne e a ciò che stavano a significare per coloro che le incidevano, può rivelarsi utile per un approccio al testo teatrale inteso non staticamente come prodotto finito. Scrive Barba: « Per gli amanti dell'arte e per i mercanti esse [le tavole anatomiche] sono opere d'arte; per il medico sono preziosi strumenti di conoscenza; per il filosofo sono spesso chiare ed efficaci allegorie dell'opposizione fra apparenza e realtà, spiritualità e materialità dell'uomo, fra la vita e la morte. L'immagine della morte, infatti, sembra affiorare dall'interno stesso dell'organismo vivente. Ma per l'incisore che le componeva, le tavole anatomiche erano opera di precisione, di scomposizione e di ricomposizione della realtà così come a lui risultava sotto la copertura dei vestiti e la liscia superficie della pelle: percorsa da onde e da avvallamenti, da scissioni e da fasci di legamenti, da leve, contrappesi e giunture » (*La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 65).

⁴ Cfr. F. Yates, *The Theatre of the World*, London, Routledge & Kegan Paul, 1969 e M. Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 33 e segg.; si vedano, inoltre, gli studi di J. Jacquot, « Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderon », in *Revue de littérature comparée*, vol. 31 (luglio-settembre 1957), pp. 341-372 e di H.B. Hawkins, « 'All the World's a Stage': Some Illustrations of the *Theatrum Mundi* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. XVII (1966), pp. 174-178.

che lo scrittore di drammi sa che nessun uomo, nessun drammaturgo

is the lord of anything —
 Though in and of him there be much consisting —
 Till he communicate his parts to others.
 Nor doth he of himself know them for aught
 Till he behold them formèd in th' applause
 Where they're extended ...

(*Troilus and Cressida*, III, 3, vv. 115-120)

Una consapevolezza di tal genere sembra implicare l'adesione ad una nozione di comunicazione teatrale non intesa unicamente come semplice trasferimento di contenuti da un emittente ad un ricevente, bensì come interazione complessa fra le modalità persuasive del destinatario e quelle interpretative del destinatario.

In definitiva, la comunicazione teatrale si prospetta come comunicazione-manipolazione nel senso che — superando lo schema behaviorista del rapporto stimolo (della scena) - risposta (della platea) — essa si manifesta come azione sul pubblico, come intervento atto a modificare la competenza modale dello spettatore e a trasformare idee, affetti e convincimenti, perfino azioni⁵. Tuttavia, essa non è soltanto manipolazione come inganno giocato ai danni del destinatario, oppure come « privazione della libertà di scelta del destinatario del discorso »⁶: essa si presenta co-

⁵ Importante, al riguardo, è il capitolo 6, intitolato « Verso una pragmatica della comunicazione teatrale », di M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 157-178.

⁶ Per il concetto di manipolazione nelle sue varie accezioni si rimanda alla discussione che ne fa M. Grande nel suo « Simulazione e teatro » (in *La semiotica e il doppio teatrale*, a cura di G. Ferroni, Napoli, Liguori, 1981, pp. 161-186) e alle pagine che vi dedica De Marinis nel suo *Semiotica del teatro*, cit., pp. 164-174. Molto utili le definizioni che ne danno A. J. Greimas e J. Courtés (*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979) e che C. Segre ha ripreso, sviluppandolo in una prospettiva lievemente diversa, nel suo « *Maistre Pathelin*: manipolazione dei topici e labilità epistemica », in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 27-50.

me simulazione del reale, come apertura della finzione teatrale sul mondo e sullo spettatore. Il destinatario, per dare significato alla scena cui assiste e per prendere coscienza di sé e della propria identità, si riferisce alla propria esperienza personale, teatrale ed extrateatrale, ad un proprio codice ideologico da mettere a raffronto con il testo nella sua globalità e con quanto i diversi punti di vista sul mondo espressi dai vari personaggi stanno a rappresentare per lui⁷.

In una comunicazione teatrale così intesa la finzione e la realtà non si oppongono ma coesistono e si compenetrano vicendevolmente, come si può vedere, ad esempio, da quei testi teatrali del Cinquecento che affrontano tale problematica mediante l'esplorazione e l'approfondimento del procedimento del 'teatro nel teatro'⁸. In tale tipo di dramma vengono individuate varie modalità di raccordo fra teatro e vita per specularità e per scambio⁹, per capovol-

⁷ E. Burns, *op. cit.*, pp. 15-21.

⁸ Su questo aspetto del 'teatro nel teatro' si vedano, in particolare, gli studi seguenti: F. S. Boas, « The Play within the Play », in *A Series of Papers on Shakespeare and the Theatre*, The Shakespeare Association, 1925-1926, pp. 134-156; A. Brown, « The Play within a Play: An Elizabethan Dramatic Device », in *Essays and Studies* (1960), pp. 36-48; D. Mehl, « Forms and Functions of the Play within a Play », in *Renaissance Drama*, vol. VIII (1965), pp. 41-61; A. B. Kernan, *The Playwright as Magician. Shakespeare's Image of the Poet in the English Public Theatre*, New Haven, Yale U.P., 1979 e l'interessante proposta formulata di recente da C. Segre nel suo « Shakespeare e la 'scena en abyme' », in *Teatro e romanzo*, cit., pp. 51-60.

⁹ L'esempio più chiaro del procedimento della specularità si trova, molto probabilmente, in *Hamlet*: il re dà istruzioni affinché, spiando la pazzia di Amleto, se ne possano conoscere le ragioni, mentre Amleto mette in scena il dramma *The Murder of Gonzago* per spiare le reazioni del re. Non è casuale, a questo riguardo, che il dramma venga definito dallo stesso Amleto *The Mouse-trap*. Quanto alla situazione di scambio, molteplici sono gli esempi che si potrebbero fare: basti qui pensare ai casi in cui gli attori del dramma secondario, allestito all'interno del dramma primario, continuano ad essere interpellati con il nome dei personaggi interpretati, pur essendo rientrati nella scena originaria.

gimento analogico della realtà¹⁰, per accentuazione della opposizione finzione/realtà spesso ritenuta affine a quella sogno/veglia¹¹.

Ruoli sociali, ruoli teatrali: il sovrano e l'attore

È palese dunque che un ruolo fondamentale è giocato da ciò che Goffman per esempio definisce l'arte del « controllo dell'impressione », cioè di quei mezzi che vengono messi in opera onde salvaguardare la rappresentazione di sé, vale a dire di quella « immagine di se stesso che si configura in termini di attributi sociali riconosciuti »¹². Per mantenere il controllo dell'impressione è necessario attribuire molta importanza al contegno, che risulta efficace quando è sostenuto da ciò che Goffman chiama « facciata », da quell'insieme di attributi scenografici che fanno emergere agli occhi degli osservatori una determinata situazione e fanno individuare certi ruoli ben definiti.

Come si può vedere soprattutto (e, forse, in modo più evidente che in altre forme drammatiche) nei drammi a carattere storico o politico, il problema del dominio del ruolo e della necessità di comunicarlo agli altri partecipanti alla rappresentazione (personaggi e pubblico) costituisce un aspetto rilevante nel processo di apprendimento e di manipolazione della realtà.

Quando Riccardo di Gloucester capisce che fra lui e il mondo esiste il medesimo tipo di relazione che s'instaura fra l'attore e l'universo teatrale che è attorno a lui, allora egli intuisce di essere dotato di capacità analoghe che vanno solo esercitate e che lo metteranno in grado di operare

¹⁰ Come accade per *Hamlet*, spesso anche in altri drammi la finzione drammatica denuncia metonimicamente la realtà.

¹¹ Per un approfondimento di questa tematica risultano molto importanti i volumi di J. I. Cope (*The Theater and the Dream*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1973, soprattutto le pp. 219-244) e di M. Garber (*Dream in Shakespeare*, New Haven, Yale U.P., 1974).

¹² E. Goffman, *La vita quotidiana*, cit., pp. 29-94 e pp. 239-290.

profondi mutamenti che gli erano apparsi come impossibili fino a quella scoperta inattesa ed esaltante.

Why, I can smile, and murder whiles I smile,
And cry 'Content!' to that which grieves my heart,
And wet my cheeks with artificial tears,
And frame my face to all occasions.
I'll drown more sailors than the mermaid shall;
I'll slay more gazers than the basilisk;
I'll play the orator as well as Nestor,
Deceive more slyly than Ulysses could,
And, like a Sinon, take another Troy.
I can add colours to the chameleon,
Change shapes with Protheus for advantages,
And set the murderous Machiavel to school.
Can I do this, and cannot get the crown
Tut, were it farther off, I'll pluck it down.

(3 *Henry VI*, III, 2, vv. 182-195)

Gloucester è un *villain*, uno stratega della politica, che concepisce — alla maniera di un Wicked-of-the-World¹³ — il teatro come il luogo delegato alla rappresentazione illusoria del suo universo: sul palcoscenico ideale che viene così a configurarsi nella sua mente, Gloucester si atteggia come un attore, il quale mette in opera le sue strategie seduttive¹⁴ nei confronti degli altri personaggi e del pub-

¹³ Secondo P. Alexander, Richard III discende direttamente (e, come lui, anche gli altri *villain* dei drammi storici) dal principale personaggio — appunto Wicked-of-the-World — della moralità *The Cradle of Security* (Cfr. l'introduzione di P. Alexander a *The First Part of Henry IV*, in W. Shakespeare, *The Complete Works*, London, Collins, 1981, p. 244). Su questo stesso dramma e sui suoi rapporti con la tradizione della moralità sono molto utili i due libri di D. Bevington: *From 'Mankind' to Marlowe: Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England* (Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1962) e *Tudor Drama and Politics: A Critical Approach to Topical Meaning* (Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1968).

¹⁴ Cfr. P. Magli, « Due tipi di seduzione nell'espressività corporea dell'attore », in *La semiotica e il doppio teatrale*, cit., pp. 239-248. Sulle problematiche connesse con la topica della 'seduzione' si vedano i due interessanti studi di M. Perniola (« Logica della seduzione », in *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1980, pp. 177-189) e di J. Baudrillard (*Della seduzione*, a cura di P. Lalli, Bologna, Cappelli, 1980).

blico degli spettatori, produce determinate modificazioni nel suo e nell'altrui mondo emotivo ed intellettuale e, talvolta, influenza efficacemente i suoi comportamenti personali e di coloro che lo circondano.

È in questo senso, e prima ancora di impadronirsi dei segni del comando nella cerimonia che lo consacra re d'Inghilterra, che Gloucester si avvia a diventare *modello*, il rappresentante di tutti, il sovrano, colui al quale è concesso prendere le forme possibili dell'esperienza umana, colui che è capace, come non lo è Bottom, di recitare tutte le parti. A lui ciò è possibile perché, nelle vesti di re, egli deve far rispettare le leggi e piegare la realtà al suo volere. Egli si pone, infatti, al di fuori di ogni norma per « assumere tutti i sentimenti possibili, prendere parte a tutte le esperienze di cui la società sperimenta soltanto un aspetto »¹⁵.

Poiché desidera salire sul trono ad ogni costo, Riccardo di Gloucester assume un contegno ed una 'facciata' che lo qualificano come personaggio abile nel mantenere il controllo completo del ruolo sociale cui aspira, nonché di quelli che deve assumere per giungere ad interpretare poi quello di re. Rispetto a lui, Riccardo di Bordeaux si rivela del tutto inadatto a ricoprire quel posto di re che già ricopre: egli si lascia sfuggire di mano il dominio dell'immagine e dell'impressione ideale di sé che dovrebbe porgere allo sguardo dei suoi osservatori. Egli conosce il linguaggio e i gesti che designano la sovranità autentica; eppure, sembra che gli sia impossibile essere re pienamente, così che l'idea che gli altri si fanno di lui è quella di un sovrano non regale. Inoltre, il suo corpo naturale prende il sopravvento su quello politico e gli impedisce così di recitare fino in fondo la parte di re, dell'uomo politico, dell'attore che sa di mettere in scena specifiche rappresentazioni, una certa situazione, un personaggio e un dato ruolo a fini eminentemente pratici¹⁶. Il fallimento di

¹⁵ J. Duvignaud, *Le ombre collettive*, Roma, Officina, 1974, p. 197.

¹⁶ Si veda l'ormai classica ricerca di E.H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Theology*, Princeton, U.P.,

Riccardo II è segnato dal suo non essere in grado di intrecciare relazioni significative con gli altri all'infuori di quelle marcate da un'eccessiva emotività. Egli spezza ogni suo raccordo logico-percettivo con il mondo e si racchiude nel suo io, che è l'unico che conta ai suoi occhi inadeguati a stabilire con sicurezza le differenze fra illusione e realtà. Questo personaggio, malinconico e solo, è fortemente preoccupato delle apparenze: l'unica sua realtà sembra essere quella del 'performing self', del sé che egli stesso crea, dopo che la realtà esterna si è manifestata come un insieme di rapporti sociali e politici inspiegabili ed impenetrabili¹⁷. Per lui sembra non esservi altra possibilità di comunicazione se non con se stesso e con le sue fantasticherie.

Thus play I in one person many people,
And none contented. Sometimes am I king;
Then treasons make me wish myself a beggar,
And so I am. Then crushing penury
Persuades me I was better when a king;
Then am I king'd again; and by and by
Think that I am unking'd by Bolingbroke,
And straight am nothing. 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.

(Richard II, V, 5, vv. 31-41)

1957, che illustra la dottrina dei due 'corpi del re' facendo ampie esemplificazioni dal *Richard II*. Molto interessanti sono anche le pagine che P. Colaiacomo dedica al problema del rapporto fra rappresentazione e realtà della sovranità con particolare riferimento al dramma shakespeariano del *Richard II* (« Il teatro del principe », in *Calibano*, vol. 4, 1979, pp. 68-71 in particolare, ma si veda l'intero saggio).

¹⁷ Due articoli specifici vanno qui menzionati: L.F. Dean, « *Richard II: The State and the Image of the Theatre* », in *PMLA*, vol. LXVII (1952), pp. 211-218 e G.A. Bonnard, « *The Actor in Richard II* », in *Shakespeare-Jahrbuch*, vol. LXXXVIII (1952), pp. 87-101. Per osservazioni e discussioni anche a carattere più generale e di più ampio respiro, si vedano inoltre R.A. Foakes (« *Forms to His Conceit* », cit., p. 117) e C. Lasch (*The Culture of Narcissism*, London, Sphere Books, 1980), nonché il capitolo « *Richard of Bordeaux* » di J. Palmer, *Political and Comic Characters of Shakespeare*, London, Macmillan, 1965, pp. 118-179.

La fantasia allucinatoria — che a tratti gli permette di conoscere la realtà esterna e i ruoli che gli si richiedevano — non si prospetta affatto come uno specchio fedele che trasporta alla mente il principio di realtà: nella sua funzione conoscitiva, la fantasia di Riccardo agisce deformando ciò su cui si sofferma, perché non sa tollerare la realtà della vita nel presente. Egli rimane così impigliato in un passato che non è solo ricordo ma è anche sostituzione del passato al presente. Perciò non gli è concesso di mettersi realmente in scena, dal momento che egli altro non è che *nothing*. Semmai, potrà dar voce ad un unico, protratto, lamento¹⁸ che lo impegnerà fino al momento della morte, quando sarà finalmente in grado di relazionarsi con il mondo, sia pure attraverso uno scontro mortale che, ironicamente, lo porterà ad uscire di scena.

Al contrario di Riccardo II, il principe Hal sa fin troppo presto che egli non è il sole, bensì soltanto una sua *imitazione* (v. 1 *Henry IV*, I, 2, vv. 190-196). È la consapevolezza di rappresentare scrupolosamente i segni esteriori degli oggetti e dei sentimenti imitati con la menzogna che manca a Riccardo II, mentre è di tale sensibilità che è dotato il futuro Enrico V. Per tenere la scena, è necessario possedere il controllo assoluto delle proprie passioni, bisogna possedere la sicura certezza dello stile, si deve infine dominare la realtà mantenendo la presa sulla parola, *non* lasciandosi travolgere dalla parola¹⁹.

¹⁸ Sul 'lamento' e i rapporti fra la tradizione, che fa capo al *Mirror for Magistrates* e al dramma classico, e il *Richard II* (ma anche il *Richard III*) si rimanda a W. Farnham, *Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 1936, p. 416 e segg. e all'introduzione di P. Ure alla « Arden Edition » di questo dramma (London, Methuen, 1978, p. LXXIX in particolare). Si veda anche quanto scrive J. Duvignaud (*op. cit.*, p. 203).

¹⁹ M. M. Mahood, « Wordplay in Richard II », in *Richard II. A Casebook*, a cura di N. Brooke, London, Macmillan, 1973, pp. 207-213, anche per il confronto con *1 Henry IV*. Per una discussione più ampia, relativa ai problemi connessi con il potere e il controllo della parola, va da sé che quanto nota M. Foucault al riguardo è fondamentale (*L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972); altret-

È nella combinazione di tutti questi elementi che risiede il successo del sovrano ideale ed è nell'assenza dei medesimi che sta il fallimento di un re come Riccardo: il principe Hal è conscio dell'urgenza di dover dar corpo ad un'idealità di personaggio, a un'immagine di re che non si trastulla con le parole ma che, viceversa, accompagna sempre le promesse e i giuramenti con le azioni che certamente ne scaturiranno in futuro²⁰. Non è ancora re, Enrico, quando dice:

So, when this loose behaviour I throw off
And pay the debt I never promised,
By how much better than my word I am,
By so much shall I falsify men's hopes;
And, like bright metal on a sullen ground,
My reformation, glitt'ring o'er my fault,
Shall show more goodly and attract more eyes
Than that which hath no foil to set it off.
I'll so offend to make offence a skill,
Redeeming time when men think least I will.

(*1 Henry IV*, I, 2, vv. 201-210)

Ed è divenuto ormai re, quando — alla vigilia della battaglia di Agincourt — mostra di aver inteso appieno il significato del suo ruolo di re:

And what have kings that privates have not too,
Save ceremony, save general ceremony
And what art thou, thou idol Ceremony?

(*Henry V*, IV, 1, vv. 238-240)

Enrico è ormai un attore pienamente consapevole di ciò che significa essere « locked up within the ceremonies of his office »²¹.

tanto rilevante è ciò che osserva J. Derrida (*La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 341 e segg.).

²⁰ J. A. Porter, *The Drama of Speech Acts. Shakespeare's Lancastrian Tetralogy*, Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 73-79.

²¹ *Idem.* p. 145.

Il travestimento e la consapevolezza del ruolo

Come un attore, anche Enrico compie un percorso nel tempo, un percorso attraverso cui lo spettatore lo vede muoversi da un campo semantico ad un altro e lo vede maturare e trasformarsi: dal « justling time » della prima parte di *Henry IV*, tutta giocata sul presente, a quello che del passato viene ricostruito retrospettivamente nella seconda parte di *Henry IV* e, infine, a quello che si proietta nel futuro in *Henry V*²².

In altri casi, quando ci si trova di fronte a testi drammatici meno movimentati temporalmente e organizzati drammaturgicamente al presente, sicché l'azione non permette ai personaggi di proiettarsi temporalmente oltre i limiti imposti dallo spazio reale costituito dalla scena in cui essi, personaggi-attori, si muovono, sembra più semplice osservare le modalità in cui prende forma il rapporto fra il mondo dello spettacolo e l'universo reale. Si ha la netta sensazione che quasi tutte le problematiche connesse con l'intersecarsi dell'essere e dell'apparire siano più nitide e siano messe allo scoperto.

In modo rudimentale — secondo che si conviene al tipo di dramma allegorico della *morality play*, di una moralità di stato, cui appartiene — la « excellent new Commedie »²³ intitolata *The Conflict of Conscience* (1581) e scritta da un certo N. Woodes affronta tale tematica. Questa tarda moralità, a metà strada fra la tragedia di tipo marloviano alla *Dr. Faustus* (ca. 1590) cui fa pensare per molti aspetti, e il

²² *Ibidem e idem*, pp. 142-144.

²³ Il frontespizio di *The Conflict of Conscience* (1581) reca stampato quanto segue: An excellent new Commedie / Intituled: / The Conflict of Conscience. / Contayninge, / A most lamentable example, of the dole - / full desperation of a miserable world - / linge, termed, by the name of PHILOLOGUS, who forsooke the / trueth of Gods Gospel, for / feare of the losse of / lyfe, & worldly, / goods. Questa edizione è quella su cui è basata la ristampa per 'the Tudor Facsimile Texts', a cura di J. S. Farmer, del 1911 e, successivamente, del 1970: è a quest'ultima che ci si riferisce in questo articolo (New York, Ams Press, 1970).

dramma politico a tesi che tanta parte ha nell'alimentare e nel dirimere le polemiche fra i cattolici, i protestanti e i puritani²⁴, mostra che, se il teatro è dominio del ruolo, nello stesso tempo esso rivela che ogni rappresentazione sta anche per simulazione di ciò che è assente dalla scena.

Il dramma si articola intorno alle disavventure che capitano a Philologus, il quale tradisce la natura stessa del suo nome e della sua essenza e diviene facile preda degli stratagemmi, delle messe in scena e dei travestimenti assunti dai crudeli e ipocriti cattolici e dagli zelanti puritani. Philologus cade vittima degli intrighi orchestrati da Hypocrisy²⁵ che assegna le parti ai complici di cui si servirà per danneggiarlo: così accade che Philologus non riesce a penetrare la superficie e, anzi, la confonde con la sostanza delle cose. È dunque tratto in inganno, è succube delle tentazioni come un qualunque *Everyman*, è preda desiderabile del Bene e del Male, come un qualunque *Rex*, soggiace come un qualunque Faustus al desiderio dei piaceri che Sensual Suggestion gli fa balenare dinanzi agli occhi in uno specchio magico²⁶, perde la fede e sta quasi per soccombere al desiderio disperato di togliersi la vita²⁷, quando viene reintegrato nel mondo protestante del Bene²⁸. Allora, e solo

²⁴ Cfr. D. M. Bevington, *From 'Mankind' to Marlowe*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1962.

²⁵ Cfr. M. C. Bradbrook, *The Living Monument*, Cambridge, C.U.P., 1979, pp. 43-45.

²⁶ N. Woodes, *The Conflict of Conscience*, a cura di J. S. Farmer, New York, Ams Press, 1970: « I am fully resolved without further demeanour, / In these delightes to take my whole solace, / And what paine so euer hereby I incurre: / Whether heauen or hell, whether Gods wrath or grace, / This glasse of delight I will euer imbrace: / ... » (Sig. G i).

²⁷ *Id.*, Sig. I i: « Wherefore, desired Death dispatch, my body bring to rest, / Though that my soule, in furious flames of fire, be supprest » e Sig. I iii: « Giue me a sworde, then shall you know, what is in mine intent ».

²⁸ Al Nunzio, che pronuncia l'epilogo, viene dato il compito di informare gli spettatori sul buon esito della vicenda di Philologus: « Oh ioyfull newes, which I report, and bring into your eares, / Philologus, that would haue hangde himselfe with coard, / Is nowe

allora, egli avrà risolto il conflitto di coscienza che lo ha dilaniato per quasi tutta la durata dell'azione drammatica e potrà, quindi, portare il nome di Philologus degnamente: potrà dire, cioè, di conoscere se stesso e gli altri e potrà, dunque, collocarsi nel mondo.

Prima di giungere a tale traguardo, Philologus è però oggetto di una spietata lotta senza quartiere fra le forze del Bene e quelle del Male, che se ne contendono il dominio. Ogni mezzo, leale e non, viene praticato pur di ottenere Philologus: la finzione, il travestimento, la menzogna e la confusione tra realtà e apparenza sono gli espedienti teatrali cui più fanno ricorso coloro che vogliono imbrogliare Philologus. Ma la separazione fra i Vizi e le Virtù costituisce solo l'impalcatura convenzionale del discorso drammaturgico originario; ed è tale divisione ad aprire l'accesso ad una interpretazione letterale dei personaggi astratti che popolano il palcoscenico e della vicenda in cui è coinvolto il protagonista; poi, tale dicotomia viene sfumata, viene resa indistinta dalla circolazione delle parti tra i complici di Hypocrisy. I ruoli vengono pertanto raddoppiati, mentre le parti sono ridistribuite in modo da consentire una simulazione consapevole del gioco dei rapporti naturali che erano all'origine della rappresentazione primaria.

Il gioco teatrale, messo in scena onde trarre in inganno Philologus, si dispiega dal secondo atto come espressione delle doti di Hypocrisy nelle vesti di attore capace di evocare quasi per magia universi poco familiari o ignoti, di far riconoscere — nella situazione teatrale che va costituendo — l'area privilegiata dei ruoli sociali ed ideologici, lo spazio autentico e contemporaneamente illusorio in cui si delineano i rapporti intersoggettivi. La situazione progettata da Hypocrisy si profilerà di lì a poco come il luogo teatrale e sociale per eccellenza, quello in cui si confrontano le differenze individuali, si scoprono i significati che i sog-

converted unto God, with manie bitter teares, / By godly councell
he was woon, all prayse be to the Lorde, / His errors all, he did
renounce, his blasphemies he abhorde: / ... » (Sig. I iii).

getti acquisiscono e si identifica nitidamente la posizione che ognuno viene ad occupare nel mondo²⁹.

Dopo aver notato che egli si differenzia dagli altri personaggi in quanto la sua natura è quella propria di un « mercurialist »³⁰, Hypocrisy s'indugia a tessere le lodi delle proprie camaleontiche³¹ doti di attore, incline a recitare una qualsiasi parte, a seconda di che lo richieda la natura sociale e morale dell'interlocutore che ha davanti a sé e a seconda dei suoi prevedibili orizzonti di attesa:

The litle Camelyon, by Nature, can chaunge
Her selfe, to that colour, the which she beholde:
Why should it then to any séome straunge:
That we doo thus alter? Why are we controulde?
Sith onely the rule of nature we holde:
We séeke to please all men, yet most doo us hate,
And we are rewarded for friendship debate.

(Sig. B iv)

Una volta stabilita la nota dominante, fittizia e attuale allo stesso tempo, dei propri comportamenti e individuate le norme generali e gli influssi astrali che sembrano orientare anche gli altri individui nello stabilire relazioni interperso-

²⁹ Come dice J. Derrida: « ... [nelle parole di Saussure] 'la langue non è una funzione del soggetto parlante'. Ciò implica che il soggetto (identità a sé e eventualmente coscienza dell'identità a sé, coscienza di sé) sia iscritto nella langue, sia 'funzione' della langue, che esso diventi soggetto parlante esclusivamente conformando la sua parole, anche nella suddetta 'creazione', nella suddetta 'trasgressione', al sistema di prescrizioni della langue come sistema di differenze, o almeno alla legge generale della differenza, regolandosi sul principio della langue, della quale Saussure dice che è il 'linguaggio meno la parole'. La langue è necessaria perché la parole sia intelligibile e produca tutti i suoi effetti » (« La differenza », in AA.VV., *Scrittura e rivoluzione*, con nota introduttiva di U. Silva, Milano, Mazzotta, 1974, p. 23).

³⁰ Anch'egli, come l'Autolycus del *Winter's Tale* (IV, 2, v. 24), è dunque nato sotto l'influsso di un pianeta che ne determina il comportamento da « a snapper-up of unconsidered trifles ».

³¹ Scrive M. C. Bradbrook: « ... an abusive term for players was 'Chameleons' because they would take on the colour of their background » (*The Living Monument*, cit., pp. 43-44).

nali³², Hypocrisy — analogamente a Riccardo di Gloucester (*Richard III*, I, 1, vv. 1-41) — si accinge a spiegare le fasi che, temporalmente e spazialmente, punteggeranno le rappresentazioni e i trucchi di scena cui dovrà far ricorso per potersi riappropriare del campo di dominazione da cui è stato esiliato da tempo³³.

Dapprima si terrà nascosto alla vista degli altri personaggi che frequentano la medesima scena e neppure pronuncerà parola, onde poter studiare in segreto Tyranny e Avarice:

But whist! not a word, for yonder come some,
While I know what they are, I will be dombe.

[Steps aside.

(Sig. B v)

Vedere e ascoltare gli astanti gli dà una misura esatta del tipo di manipolazione che i due complici vorrebbero attuare nei suoi riguardi, credendolo lontano, addirittura morto, e lo prepara altresì a rintuzzare quell'azione pericolosa³⁴. Dalle parole che i due aiutanti si scambiano, Hypocrisy viene a sapere che Tyranny non desidera altro che prendere

³² *The Conflict of Conscience*, cit., Sig. B iv-v; in particolare, sembrano interessanti le parole conclusive del soliloquio di Hypocrisy, là dove egli spiega che, prima di intraprendere qualsiasi azione, deve conoscere le intenzioni degli altri, sia pure senza far conoscere le proprie: « By Venus the riotus, by Luna the variable, / Betwixt whom and Mercury no variance can fall, / For they which in wordes be most unstable: / Would be thought faithfull, and the riotous liberall: / So that hipocrisie their doings cloake shall: / But whist! not a word, for yonder come some, / While I know what they are, I will be dombe » (*Ibidem*).

³³ È Avarice a desiderare il ritorno di Hypocrisy: « But yet one thing my courage doth breake, / And when I thinke of it, it makes me full sad, / I meane the euil lucke which Hipocrisie had, / When he was expelled out of this land / For then with me the matter euill did stand » (*Ibidem*). Hypocrisy, che ascolta e commenta, non visto, le parole di Avarice a Tyranny, in un lungo 'a solo' si dichiara felice di essere finalmente tornato nel luogo da cui era stato esiliato: « For Hipocrisie is placed againe in this lande, ... » (Sig. C i).

³⁴ Sig. C ii-iv.

il suo posto e ciò, nonostante che Tyranny riconosca la potenza di Hypocrisy. Osserva Tyranny:

Hast thou forgotten what Sathan did saye,
That the Hypocrisy our doings should hide,
So that under his Cloake our partes we should playe,
And of the rude people should neuer be spide,
Or if the worst should happ or betide,
That I by Tyranny should both you defend,
Agaynst such as mischife to you should pretend.

(Sig. B iv)

Apprende, inoltre, che — per motivi di gratitudine — Avarice non se la sente di sbarazzarsi di lui; se così avvenisse, Hypocrisy verrebbe esautorato dei suoi poteri, il che arrecherebbe gravi danni a tutti, a Tyranny e ad Avarice in primo luogo. Nota Avarice:

For I by him so shadowed was from light,
That almost no man could me out espy;
But he being gone, to every man's sight
I was apparent: each man did descry
My pilling and polling: so that glad was I
From my nature to cease, a thing most marvellous,
And live in secret, the time was so dangerous.

(Sig. B iv)

Il mantello dell'ipocrisia, gettando ombra sulla vera sostanza di Avarice, gli ha concesso di condurre un'esistenza tranquilla e sicura, al riparo dagli sguardi indiscreti di chi ha bisogno della luce per fugare l'ombra, per distinguere il corpo (e l'immagine) e la sua *shadow*, quell'ombra proiettata da Avarice. La presenza di Avarice era stata poi svelata a causa dell'esilio cui era stato condannato Hypocrisy: così Avarice aveva dovuto rinunciare ad esistere apertamente, perché — svanita l'ombra — il corpo era esposto in piena luce. La nuova situazione, che denunciava apertamente le sue mancanze, non poteva che spingerlo alla fuga verso luoghi sicuri.

Tyranny pensa solo di liberarsi del suo padrone e signore, Hypocrisy, come egli rivela in un 'a solo' recitato a beneficio del pubblico, ma sfortunatamente per lui ascol-

tato e messo a frutto anche da Hypocrisy. A questo punto, quando ormai le intenzioni sono manifestate, le 'differenze' vengono identificate e Hypocrisy si pone come autentico soggetto parlante e significante, tempestivo nell'organizzare un piano teatrale che sia simulazione della simulazione del reale; infatti, egli non esita ad uscire dal rifugio da cui aveva potuto origliare le parole dei due complici, ma subordinati, e si palesa loro prendendo in mano le redini della situazione, impostando l'azione teatrale, dando indicazioni di scena e impartendo ordini circa i compiti e le parti che Avarice e Tyranny dovranno recitare³⁵.

Lo scambio delle parti e il gioco dell'essere e dell'apparire

L'assunzione dei ruoli esige il travestimento e il mutamento del nome, impone che ci sia coerenza fra l'apparenza del volto e ciò che essa dovrebbe proclamare. Ecco dunque che Hypocrisy *denomina* l'aspetto esteriore di Avarice, che sarà chiamato Careful Provision:

Now must I apply all my invention,
That I may devise Avarice to hide.
Thy name shall be called Careful Provision,
And every man for his household may lawfully provide;
Thus shalt thou go cloaked, and never be spied.

(Sig. D i)

L'operazione condotta da Hypocrisy è naturalmente ingannevole: è una beffa giocata anche ai danni di Philologus, il quale — in disarmonia stridente con il proprio nome — non percepisce alcuna differenza fra l'abbigliamento, il nome di *Careful Provision* e la natura autentica (*Avarice*) che sotto l'abbigliamento si cela; gli sembra che la maschera coincida perfettamente con la persona.

Hypocrisy procede allo stesso modo con Tyranny, scegliendo per lui un nome (*Zeal*) che risponda a ciò che le sue vesti intendono pronunciare:

³⁵ Sig. C iii-D i.

Lest you be known, we will you disguise;
And some grave apparel for you will prepare;
But your name, Tyranny, I fear all will mar:
Let me alone, and I will invent
A name to your nature, which shall be convenient.
Zeal shall your name be: how like you by that?
And therefore in office you must deal zealously.

(Sig. D i)

Ma il *nomen* resta, per l'appunto, soltanto un nome che non corrisponde alla *res* che designa: il divario è troppo netto perché lo si possa colmare con il solo travestimento; infatti, Tyranny — che funge quasi da antagonista di Hypocrisy, pur essendone un complice — non crede di poter aderire in pieno a quanto gli si chiede di rappresentare. Egli desidera ritrovare quell'unità che sola gli era conferita dal nome³⁶, Tirannide, con cui non si indicava una denominazione vuota di senso: perché allora il suo nome autentico denotava i connotati suoi più intimi, così che l'apparenza della sua realtà coincideva con l'essenza del suo essere. Chi poggiava lo sguardo sui suoi abiti, simultaneamente conosceva anche la sua identità più profonda. Ora, la proposta autoritaria di Hypocrisy rischia di mettere a repentaglio la sua univoca certezza: in effetti, essa inganna sulla totalità del segno (significante più significato) che appare sulla scena³⁷. Infatti, ciò che lo spettatore vede sulle tavole del palcoscenico non è la rappresentazione di Tyranny, bensì una sua 'raffigurazione' che è un 'altro da sé', sintomo di ciò che egli non è. Si delinea dunque una situazione intollerabile per un personaggio che, come Tyranny e al contrario di Hypocrisy, non ripone alcuna fiducia nell'assumere un aspetto (ruolo/apparenza/abito/corpo/...) che finge di

³⁶ Sig. D i: « Let me alone, I wyll pay them home pat: / Though they call me Zeale, they shall féele me Tyranny ».

³⁷ Cfr. su questo punto le discussioni fatte da K. Elam nel suo *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980, pp. 5-31, da P. Bogatyren nel suo articolo del 1938, tradotto in francese nel 1971 e intitolato « Le Signes du théâtre », in *Poétique*, vol. 8 (1971), pp. 517-530 e da A. Serpieri in « La retorica a teatro », in *La semiotica e il doppio teatrale*, cit., p. 31.

contenere insieme il fuori e il dentro, il significante ed il significato³⁸.

In assenza di Hypocrisy, Tyranny dichiara di volersi scrollare di dosso il fardello di quel nome nuovo ed inautentico, che non gli spetta; ad Avarice — che cerca di rabbonirlo e che lo chiama, però, con il nome di scena³⁹ — egli, Tyranny e non Zeal, così risponde:

*Zeale nay, no Zeale, my name is Tyranny,
Neither am I ashamed who doth my name knowe,
For in my dealings the same I will showe,*

(Sig. D ii)

Fin dall'inizio la ribellione di Tyranny è destinata al fallimento e, infatti, egli cede ben presto alle tattiche retoriche e alle strategie persuasive sfoggiate da Hypocrisy, il quale mira ad ottenere precisi effetti sociali e morali attraverso la messa in scena⁴⁰. Tuttavia, benché fallimentare, l'opposizione di Tyranny assolve al compito di chiamare in causa i suoi interlocutori, sfidandoli ad una sorta di duello verbale. Ed ecco che Hypocrisy interviene, riafferma la propria posizione di dissenso e di dominio nei riguardi di Tyranny, senza neppure giustificare tale suo atteggiamento: egli consolida la propria superiore potenza, ormai pubblicamente

³⁸ *The Conflict of Conscience*, cit., Sig. D ii: « By his woundes, I feare nott, but it is cocke sure now, / Under the Legates Seale, in Office I am placed: / Therefore whe so resist me I will make him to bow, / Who can make Tyranny now be disgraced? / With a head of brasse I will not be out faced, / But will execute mine office with extréeme crueltie, / So that all men shall knowe me to be playne Tyranny ».

³⁹ Sig. D ii: « Nay Master Zeale, be ruled by me, / To such as resist, such rigor you may show, ».

⁴⁰ Utile quanto osserva Serpieri (« La retorica a teatro », cit., pp. 33-37) a proposito della comunicazione 'faccia a faccia' e del rafforzamento extralinguistico che ha luogo accanto ad altri procedimenti di ridondanza e di retroazione e che conferma — nelle parole di Eco — che « non vi è mai mera comunicazione linguistica ma attività semiotica in senso lato » (*Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 53).

accolta. Il negativo del mondo di Tyranny si è trasformato nel positivo dell'universo di Hypocrisy. Insomma, Tyranny riacquista la funzione semiotica che Hypocrisy gli aveva assegnato.

Il fatto è che Hypocrisy è più potente di Tyranny, perché sa più di lui. In questo episodio, poi, egli funge anche da spettatore e così nega a Tyranny di accedere ai suoi punti di vista⁴¹; accade perciò che Tyranny non riesca a decifrare gli elementi che connotano la visione del mondo di Hypocrisy e non sia pienamente partecipe delle intenzioni della messa in scena che dovranno realizzare. Quindi, egli non sembra rendersi conto del perché gli si debba chiedere di far parte di una rappresentazione ipotetica⁴²; non comprendendo che l'interpretazione richiesta è controfattuale, egli scambia la finzione scenica per l'attualità. Egli si mostra, pertanto, ottuso nei riguardi di chi gli chiede di sospendere l'incredulità e di assumere l'atteggiamento di credenza nell'illusione dell'evento in cui la sua parte di attore è fondamentale tanto quanto lo è quella del pubblico che vi coopera⁴³.

Se Tyranny è però pronto a rinunciare alla finzione di essere altro da sé, Hypocrisy è altrettanto accorto a non permettergli di disobbedire alle istruzioni ricevute, perché il diniego a recitare la parte affidatagli comprometterebbe l'attuazione dei suoi piani. Hypocrisy è lieto di poter intervenire in tal senso; è ben conscio che la nozione di rappresentazione in quanto simulazione e manipolazione del reale è l'unica che possa consentirgli di realizzare risultati che superano i confini dell'azione scenica progettata e si

⁴¹ K. Elam, *The Semiotics of Theatre*, cit., pp. 98-134 e, in particolare, quanto scrive a proposito dei « possible worlds of the drama » (pp. 99-110).

⁴² Sul ruolo dello spettatore si vedano: K. Elam, *op. cit.*, pp. 114-117 e M. De Marinis, *op. cit.*, pp. 178-212. Molto importante, anche, il volume di J. L. Styan, *Drama, Stage and Audience*, Cambridge, C.U.P., 1975.

⁴³ Su questo aspetto della comunicazione teatrale si vedano E. Barba, *op. cit.*, *passim* e P. Pavis, « Per un'estetica della ricezione teatrale », in *La semiotica e il doppio teatrale*, cit., pp. 187-218.

propongono, pertanto, come valori sociali e culturali comunicati nella messa in scena.

Non per nulla Hypocrisy vanta le proprie certezze ed esibisce la propria superiore esperienza rispetto agli attori/personaggi del dramma: pare perciò emblematico l'episodio in cui Avarice e Tyranny *non* riconoscono Hypocrisy il quale ha assunto — lui sì, in tutta consapevolezza dell'evento teatrale cui stanno dando luogo — altro aspetto e altra funzione. Ad Avarice, che in tutta franchezza gli confessa di averlo cercato invano per molto tempo senza riuscire a trovarlo, Hypocrisy non può che rispondere:

That is no marvell, it is not for nought,
For I am but little, and you two are blind;
Neither have you eyes to see with behind:
Yet may the learned note herein a mystery,
That neither Tyranny nor Avarice can find out Hypocrisie.
(Sig. D iv)

Hypocrisy sembra voler suggerire che non bisogna fermarsi alle apparenze e che bisogna fugare le ombre dalla realtà: perché, sotto la copertura degli abiti e dei nomi, c'è un universo complesso di relazioni, di fratture non sempre del tutto risolte, che a volte possono anche aprirsi un varco per affiorare sulla struttura superficiale dei personaggi e delle azioni. Sta a loro, ad Avarice e a Tyranny (Hypocrisy non ne ha bisogno), imparare a vedere e ad allontanare la minaccia della cecità e, quindi, dell'impossibilità di decifrare i significati profondi. È in questo senso, che la cecità dei due aiutanti di Hypocrisy è più simbolica che reale e si può collegare, per meglio capirne la funzione all'interno di questa moralità, a quella cui sono soggetti altri, e più celebri, personaggi del teatro elisabettiano⁴⁴. È una 'cecità' che colpisce anche Philologus, il quale — prima di pervenire alla scoperta della 'verità' — deve superare molte e difficili

⁴⁴ Il caso più noto, nell'ambito del teatro rinascimentale inglese, di cecità reale e di cecità simbolica è dato naturalmente dal *King Lear*.

prove, deve sapersi districare fra gli incantesimi che tessono contro di lui i puritani e deve vincere la nequizia dei cattolici.

Tutto ciò accade entro una cornice teatrale che continuamente si arricchisce dei vari elementi culturali e meta-teatrali che percorrono questo dramma nella sua interezza.

'Saper vedere' e 'saper far vedere': la dinamica della comunicazione teatrale, I

È necessario *saper vedere* per poter conoscere ed è indispensabile *saper far vedere* per poter elaborare linguaggi e contenuti di una cultura, rapporti di forze, gerarchie e strategie di dominio esistenti all'interno di una società⁴⁵. Una realizzazione attenta di tale processo comunicativo si può agevolmente rintracciare nella formazione del personaggio del principe Hal e nella sua trasformazione da giovane scapestrato ed irresponsabile a sovrano saggio. Più di tutto, ciò può essere illustrato dal processo di costruzione e di abolizione del suo rapporto — ambivalente, sprezzante, condiscendente, autoritario — con Sir John Falstaff. L'evolversi delle frizioni e degli incontri e scontri fra i due personaggi (e i mondi che essi stanno a rappresentare) si snoda lungo un percorso che mette a fuoco le chiarezze di un Hal il quale, fin dall'inizio, in fondo, *sa vedere* i confini tra finzione o sogno⁴⁶ e attualità e poi, quando è ormai lanciato verso il vertice del potere, sa anche *far vedere*.

Il mutamento di Hal è prefigurabile già quando egli e Falstaff, per passare un po' di tempo in allegria nella taverna che sono soliti frequentare, pensano di improvvisare una rappresentazione, « a play extempore » (*1 Henry IV*, II, 4, v. 271). Falstaff reciterà la parte di Enrico IV che rimprovera il figlio Hal (recitato da Hal in persona) per la sua scapestrataggine e per le poco raccomandabili compagnie che frequenta (II, 4, vv. 361-417). Tuttavia, non appena Falstaff/Enrico IV si accinge a salvare dalla condanna

⁴⁵ Cfr. M. Grande, « art. cit. », pp. 164-165.

⁴⁶ *1 Henry IV*, I, 2, vv. 188-210 e *2 Henry IV*, V, 5, vv. 50-75.

morale — che investe tutti i compagni di Hal — « a goodly portly man, i' faith, and a corpulent of a cheerful look, a pleasing eye, and a most noble carriage; ... » (II, 4, vv. 408-409), cioè Falstaff stesso, il principe decide di recitare lui la parte di suo padre. Forse vuol dare una lezione a Falstaff, vuole solo fargli sentire come si esprime un uomo di potere: « Dost thou speak like a king? Do thou stand for me, and I'll play my father » (II, 4, v. 419). Eppure, in questo impadronirsi del ruolo di re ci sono già indicazioni del futuro, effettivo, comportamento di Hal quando sarà divenuto re. Ed è probabile che Falstaff ne sia quasi consapevole, perché — nel rispondergli — dice: « Depose me? » (II, 4, v. 420). E il termine *depose* può riferirsi a tre azioni che Hal compie: Falstaff viene privato della parte che sta recitando nelle vesti di re Enrico IV; Falstaff/Enrico IV viene deposto come re; Falstaff viene deposto e 'messo al bando' dal cuore del principe Hal. Nella seconda parte di *Henry IV*, in effetti, il principe Hal s'impadronisce della corona di suo padre, sia pure per un breve attimo, e compie un atto di insubordinazione ed usurpazione (IV, 5, vv. 21-225). Successivamente, fa esiliare e rinchiudere in prigione Falstaff (V, 5, vv. 48-73). Come dire che la rappresentazione si è trasformata in realtà, come dire che Hal ha ormai superato i suoi conflitti privati ed è pronto ad assumere il ruolo che gli spetta: divenuto realmente re, egli deve gestire il potere, proponendo scelte e decretando l'ordine del discorso⁴⁷. La sostanza crudele del potere emer-

⁴⁷ Falstaff perde l'amicizia del re e tale espropriazione è la manifestazione più chiara di come separate siano ora le strade dei due antichi amici, Henry e Falstaff, i quali quasi non si incontrano più in tutto il dramma. Nella seconda parte di *Henry IV* gli spettatori sono più consapevoli di avere davanti agli occhi non il Principe Hal, compagno di allegre scorribande, bensì l'erede al trono. Quando compare in scena (II, 2, vv. 1-171), egli è molto simile — nelle parole — al Principe Hamlet. « Before God, I am exceeding weary » (v. 1); i versi che seguono mettono l'accento sul disgusto che egli prova nei suoi riguardi: il colore stesso della sua magnificenza è sbiadito (vv. 4-5); egli non ama la sua grandezza (vv. 11-12); si dispiace di dover ricordare il nome di Poins (vv. 12-13); non si addice ad un futuro

gerà sia nella sua concreta realtà che nella sua duplicazione in 'rappresentazione': l'allontanamento di Falstaff mette in chiaro la situazione; analogamente, il fatto che sia il principe Giovanni (astuto come Falstaff, ma a lui inferiore⁴⁸) a commentare la scena del rifiuto di Falstaff è una conferma di quanto s'è detto finora.

I like this fair proceeding of the King's.
He hath intent his wonted followers
Shall all be very well provided for,
But all are banished till their conversations
Appear more wise and modest to the world.

(2 *Henry IV*, V, 5, vv. 100-104)

Ma, a questo stadio, il processo di iscrizione nel mondo, di Hal e di Falstaff, ha avuto luogo: le 'differenze' si sono confrontate e hanno interagito, fino a generare un rapporto di forze che ha insediato socialmente gerarchie e subor-

re mostrare la sua tristezza ed infelicità (vv. 37-38) neanche ora che il re suo padre è sul punto di morte (vv. 39-40 e v. 45). Ma Hal è un personaggio diviso e angosciato, un personaggio che preannuncia a Falstaff che egli lo allontanerà dalla corte (*1 Henry IV*, II, 4, v. 466) come infatti accade puntualmente e, forse, malgrado il suo desiderio e secondo quanto richiede la situazione. Quando Enrico, ormai re d'Inghilterra, osserva « This new and gorgeous garment, majesty, / Sits not so easy on me as you think » (V, 2, vv. 44-45), è evidente che egli ha imparato la lezione che suo padre gli ha dato in punta di morte (IV, 5, vv. 89-223). Anche se dolorosa, egli la dovrà mettere in pratica (IV, 5, vv. 152-155) e, anche se inumana, egli la dovrà far valere e proclamare pubblicamente nel momento in cui tutti gli occhi dei suoi sudditi saranno su di lui, durante la cerimonia della sua incoronazione a re. Perché il rituale è « la forma più superficiale e visibile di questi sistemi di restrizione ... [il rituale] definisce la qualificazione che devono possedere gli individui che parlano ...; esso definisce i gesti, i comportamenti, le circostanze, e tutto l'insieme di segni che devono accompagnare il discorso; esso fissa infine l'efficacia supposta o imposta delle parole, il loro effetto su coloro cui sono rivolte, i limiti del loro valore costrittivo » (M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972, p. 31).

⁴⁸ Si veda quanto scrive, al riguardo, P.H. Davison in « Introduction » a W. Shakespeare, *The Second Part of King Henry the Fourth*, a cura di P.H. Davison, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, pp. 24-25.

dinazioni. L'immagine del potere che affiora da tale confronto affascina Falstaff, il quale ne è singolarmente attratto e respinto ad un tempo: è il centro che esercita il suo potere magnetico — mentre ne misura le distanze — sulla periferia. I segni del comando di cui è carico Hal sono formalizzati nei gesti, nelle parole, nell'abbigliamento e negli oggetti, oltre che nelle persone potenti che lo circondano e testimoniano il suo privilegio. Tali segni sono però imperscrutabili per Falstaff, il quale è dapprima abbagliato dall'esibizione di tale splendore, poi è deluso nelle sue aspettative e, infine, viene definitivamente allontanato da quello spazio che non gli appartiene per essere rinchiuso in prigione. Il rapporto « dominante-dominato » si manifesta anche in questa relazione di inclusione-esclusione e la gerarchia sociale « si presenta ... come *gerarchia spaziale* »⁴⁹. Ormai Falstaff sta per capire fino in fondo la natura del potere, che Enrico V rappresenta attraverso la messa in scena del suo ripudio, ripetendo in realtà qualcosa che altri, prima di lui, hanno già compiuto e anticipando ciò che altri, dopo di lui, ripeteranno. In questo senso potrebbe infatti essere letta la risposta di Falstaff a Shallow che rivuole indietro i suoi soldi:

That can hardly be, Master Shallow. Do not you grieve at this. I shall be sent for in private to him. Look you, he must seem thus to the world. Fear not your advancements; I will be the man yet that shall make you great.

(2 *Henry IV*, V, 5, vv. 79-83)

Se pure gli fosse ancora rimasta qualche illusione, questa viene subito a cadere con l'ingresso in scena del Lord Chief Justice che ordina di condurlo in prigione⁵⁰. È evi-

⁴⁹ H. Lefebvre, *Lo Stato*, Bari, Dedalo Libri, 1978, vol. IV, p. 206 e l'intero capitolo quinto dedicato ad un'importante discussione del problema del rapporto fra « Lo spazio e lo Stato » (pp. 171-214).

⁵⁰ 2 *Henry IV*, V, 5, vv. 95-96. La prigione è, ovviamente, il luogo simbolico e speculare degli altri spazi in cui il potere si manifesta in tutta la sua magnificenza: ma la reggia e la sala del trono, il parlamento e la cattedrale celebrano il fasto della sovranità, mentre

dente ormai che il giovane re non sospira più per lui e che le leggi d'Inghilterra non sono ai suoi ordini⁵¹ e che Falstaff non potrà più strizzare l'occhio al re o rivolgergli la parola⁵²: se ciò accadesse, si annullerebbero tutte le distanze fra il potere e coloro che vi sono soggetti, s'impedirebbe la diffusione nel sociale delle immagini di sé che il potere proietta in luoghi delegati a tale rappresentazione⁵³.

Tornando ora a *The Conflict of Conscience*, ci si rende conto che il conflitto di coscienza in cui si dibatte Philologus e quelli che accompagnano le intenzioni e le azioni di tutti gli altri personaggi della finzione recitata nel corso del dramma possono essere letti in termini scenici: come insieme, dunque, di raffigurazioni di quei rapporti simbolici relativi alla collocazione del soggetto nel 'mondo' e nel tessuto socioculturale, come pratica discorsiva. Il dilemma interiore che dilania Philologus — conflitto che viene esternato e reso tangibile attraverso la concretizzazione delle astrazioni in personaggi, secondo le norme che regolano le convenzioni teatrali e i codici culturali cui sono soggette le *morality play* — lo porta, infine, ad essere presente a sé, a decifrare la propria posizione nel sociale e a significare se stesso rispetto al processo di iscrizione nella realtà. Ma, prima di pervenire a tale stato di coscienza, il protagonista deve giungere fin sulla soglia estrema dell'esistenza umana, la morte.

l'imprigionamento e l'esecuzione decretano la presenza di spazi specializzati alla gestione della punizione e della violenza (Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976 e H. Lefebvre, *Lo Stato*, Bari, Dedalo Libri, 1976, vol. I, pp. 49-59).

⁵¹ 2 *Henry IV*, V, 3, vv. 133-136.

⁵² 2 *Henry IV*, V, 5, vv. 41-49.

⁵³ H. Lefebvre, *Lo Stato*, cit., vol. I, p. 55: « Tutti considerano il potere come un assoluto, metafisicamente: come una capacità trascendente, decreto divino dissimulato allo sguardo ed all'analisi. Il potere, entità occulta, si dota di una capacità occultante che difonde nel sociale immagini di sé, le quali lo trasformano in realtà occulta, materializzando il mentale, *localizzandolo* in luoghi adibiti a tale rappresentazione: i monumenti e i palazzi, gli edifici specializzati alla gestione ed al sapere, al diritto ed alla giustizia, alla violenza ».

Poco importa se un'edizione di questo testo fa morire veramente Philologus, mentre un'altra lo salva *in extremis* e lo reintegra nel mondo dei vivi⁵⁴. Ciò che conta è il valore emblematico che l'ombra della morte paventata getta su Philologus e sui modi di apprensione della realtà con cui egli viene in contatto: il cammino di Philologus verso il traguardo della conoscenza autentica si prospetta come viaggio di verifica soggettiva e confronto, attraverso momenti di riconoscimento, verso un Horror che si fa vedere e verso una morte che si fa intensamente desiderare. Horror entra in scena, visibile solo a Philologus⁵⁵, per metterlo letteralmente di fronte all'orrore delle sue colpe: a differenza di Riccardo II che decide da solo di porsi di fronte allo specchio che gli decreterà l'orrore della sua inazione e gli dichiarerà che l'apparenza non manifesta la mutata sostanza, Philologus ha bisogno d'altri (Horror, per l'appunto) che possano mettere a nudo la sua anima e possano manipolare le funzioni incantatorie e illusorie del magico specchio che in passato Sensual Suggestion gli aveva offerto. Ora, lo specchio, controllato da Horror, gli fa vedere riflessa la realtà dei suoi peccati e gli anticipa le conseguenze delle sue azioni.

The Glasse likewise of vanyties, which is thine onely ioy
I will transforme into the Glasse of deadly desperation,
By looking in the which, thou shalt conceive a great annoy:
Thus have I caught thee in thy pride, and brought thee to damnation;
So that thou art a patterne true of Gods just indignation:
Whereby eche man may warned be, the like sinnes to eschew,
Least the same torments they incurre, which in thee they shall view.
(Sig. H ii-iii)

Ma le immagini che lo specchio di Horror rimanda allo sguardo dell'atterrito Philologus ne indeboliscono ul-

⁵⁴ Nell'edizione curata da F.P. Wilson per la Malone Society, Philologus si uccide; il Nuntius entra in scena a pronunciare l'epilogo e dice: « Oh dolefull newes, which I report, and bring into your eares, / Philologus by deepe dispaire hath hanged himselfe with coard, » (Acte sixe, Sceane Last, vv. 2411-2412).

⁵⁵ *The Conflict of Conscience*, ed. cit., Sig. H ii.

teriormente la resistenza, perché di lì a poco (successivamente, in varie altre occasioni, egli si spingerà fino a desiderare di porre fine ai propri giorni con il suicidio) l'infelice personaggio invocherà la morte liberatrice:

And certainly, even at this time, I doo most playnly see,
The devils to be about me rounde, which make great preparation,
And keepe a stirre, here in this place, which only is for mee,
Neither doe I conceive, these thynges, by vaine imagination,
But even as truely, as mine eyes, behold your shape and fashion,
Wherefore, desired Death dispatch, my body bring to rest,
Though that my soule, in furious flames of fire, be suppress.
(Sig. I i)

Philologus vorrebbe autoelidersi dal mondo, incapace come è di opporsi efficacemente a coloro che — più potenti di lui — possono sospingerlo dove loro più aggrada, anche verso la morte. E dunque Philologus è sul punto di uscire di scena, per sconfitta e per morte dal campo di forze in tensione che si genera fra i personaggi nel testo.

Come suggerisce il nome, Philologus dovrebbe essere potenzialmente incline a raggiungere il nocciolo, l'origine primaria e la struttura di ogni 'parola'. Ma, per poter adempiere a ciò che il nome gli impone, egli deve compiere un tragitto che gli dia occasione di mettere in crisi il nome di nome⁵⁶, onde recuperare il senso autentico della 'parola'; il che può fare solo se egli riesce ad iscrivere la 'parola' nella 'lingua'. Pertanto, egli deve sottoporsi alle prove di verifica che gli vengono richieste: è solo in tal modo che gli riuscirà di dare senso alla sua presenza e alla sua esi-

⁵⁶ È quanto egli compie scegliendo nomi e ruoli nuovi per i suoi aiutanti e per se stesso. Per una discussione del rapporto fra nome e cosa, in termini generali, si rimanda a B.L. Whorf, *Language, Thought and Reality*, a cura di J.B. Carroll, Cambridge, Mass., Technology Press of M.I.T., 1956 e a J.A. Porter, *The Drama of Speech Acts. Shakespeare's Lancastrian Tetralogy*, Berkeley, University of California Press, 1979, a Ju. M. Lotman, *Semiotica e cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. 99-131 e all'interessante studio di G.P. Caprettini su « Pirandello: una poetica dell'identità », in *La semiotica e il doppio teatrale*, cit., pp. 365-375.

stenza nel mondo. Dopo aver conosciuto e superato le contraddizioni della difficile vita e l'orrore dell'agognata morte, Philologus è in grado di combattere consapevolmente le suggestioni dell'errore e può distinguere il piano reale da quello fenomenico, l'essere e l'apparire di se stesso e degli altri⁵⁷. Infine, Philologus può fare a meno di conferme esterne, di immagini riflesse da altri per lui nello specchio della conoscenza: ciò che ora vede è anche ciò che conosce e in cui crede. Ormai lo specchio della sua esperienza va rivolto verso la platea⁵⁸.

Visualità e conoscenza, parola e azione: la dinamica della comunicazione teatrale, II

Nel *Julius Caesar*⁵⁹, quando l'azione è appena cominciata, Cassio riesce a strappare Bruto dal letargo in cui — forse proteggendosi inconsciamente — egli sembra esser piombato. Cassio costringe Bruto a cavar fuori dalla sua coscienza addormentata ciò che lo sconvolge intimamente: maieuticamente, Cassio porta Bruto ad esibire all'esterno e a renderlo visibile per tutti, anche per Bruto stesso, il terrore che lo domina e cui non riesce a dare concreta forma. Cassio pare atteggiarsi come una 'Persua-

⁵⁷ Sul tema dell'essere e dell'apparire, nel teatro elisabettiano, esiste una bibliografia molto ampia; qui si vogliono ricordare soltanto A. Richter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, London, Chatto & Windus, 1957, R. Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1978, pp. 6-11 e pp. 215-237, M.C. Bradbrook, «Shakespeare and the Use of Disguise in Elizabethan Drama», in *The Collected Papers of Muriel Bradbrook*, Brighton, The Harvester Press, 1983, vol. 3, pp. 32-39.

⁵⁸ *The Conflict of Conscience*, cit., «The Prologue», Sig. A ii-iii.

⁵⁹ Quattro recenti studi italiani sul *Julius Caesar* vanno qui menzionati: A. Lombardo, «Il *Julius Caesar* e la nuova realtà», in *Studi inglesi*, vol. 2 (1975), pp. 33-65; A. Serpieri, «La retorica della politica in Shakespeare», in *Il piccolo Hans*, vol. 13 (1977), pp. 111-136; P. Colaiacomo, «Il teatro del principe», in *Calibano*, vol. 4 (1979), pp. 59-98 (soprattutto pp. 71-77) e N. Fusini, «Il tempo della parola», in *Calibano*, vol. 5 (1980), pp. 137-160 (in particolare, pp. 138-144).

sione' di origine medievale, che agisce per allusioni suggestive, per incantesimi verbali, per piacevoli supplizi: ed eccolo dunque che getta là, quasi per caso, insinuazioni efficaci che alimentano le nefande passioni che già travagliano l'amico di Cesare, contaminando i suoi ideali. Acutamente Cassio dice:

Brutus, I do observe you now of late;
I have not from your eyes that gentleness
And show of love as I was wont to have.
You bear too stubborn and too strange a hand
Over your friend that loves you.

(I, 2, vv. 31-35)

L'esca affonda fruttuosamente nell'anima di Bruto e non può non portare allo scoperto, a livello conscio e in forma di parole, quanto giace inconfessato e inarticolato nel fondo dei pensieri di Bruto. Pare troppo preso, Bruto, da preoccupazioni che solo a lui sembrano appartenere; preoccupazioni troppo gravi che gli appannano la vista, ne offuscano l'aspetto e ne deformano l'affetto per Cassio:

Cassius,
Be not deceiv'd. If I have veil'd my look,
I turn the trouble of my countenance
Merely upon myself. Vexed I am
Of late with passions of some difference,
Conceptions only proper to myself,
Which give some soil, perhaps, to my behaviours;

(I, 2, vv. 35-41)

Infatti, accogliendo le premesse del discorso impostato da Cassio, Bruto scivola inavvertitamente all'interno della logica dell'amico e interlocutore; così facendo, egli cade incauto nel tranello che Cassio il tentatore gli ha teso. Subito dopo, Bruto è pronto ad accedere — rimanendone prigioniero — alla seconda fase del procedimento seduttivo, menzognero, messo in gioco da Cassio, il quale dà prova di conoscere profondamente la sua vittima. A Cassio che gli chiede:

Tell me, good Brutus, can you see your face?

(I, 2, v. 51)

Bruto risponde nell'unico modo che ci si può attendere da chi — come lui — non può che piegarsi dinanzi all'evidenza della verità:

No, Cassius: for the eye sees not itself
But by reflection, by some other things.

(I, 2, vv. 52-53)

Il dialogo fra i due amici sembra svilupparsi onestamente e senza pregiudizi: Bruto accoglie le parole, inconfutabili nella loro logica, di Cassio, perché egli sa — come Cassio — che, per poter vedere il proprio aspetto e ciò che esso cela, i suoi occhi hanno bisogno di un 'altro da sé', di una persona o di uno specchio che lo rimandi alla sua vista: solo così, il suo sguardo saprà esplorare anche la natura delle sue passioni.

Ottenuto il consenso di Bruto, Cassio può ora divenire più incalzante e quasi funge da impaziente buttafuori, pur mantenendo sempre la moderazione e la misura di cui ha bisogno per ottenere la completa adesione-convinzione di Bruto. Quindi egli procede:

And it is very much lamented, Brutus,
That you have no such mirrors as will turn
Your hidden worthiness into your eye,
That you might see your shadow.

(I, 2, vv. 55-58)

Repentinamente Bruto s'avvede che gli si sta chiedendo di avventurarsi in un territorio a lui ignoto, certamente impervio e pericoloso:

Into what dangers would you lead me, Cassius,
That you would have me seek into myself
For that which is not in me?

(I, 2, vv. 63-65)

Ma la scoperta è tardiva: Bruto non può tornare sui suoi passi ed è, quindi, subito preda di Cassio il seduttore; come in un dramma medievale, infatti, Cassio — in quanto specchio di Bruto — recita la parte di colui che si assume

l'oneroso, ma anche divertente, compito di mettere a nudo Bruto davanti agli occhi dello stesso Bruto:

Therefore, good Brutus, be prepar'd to hear;
And since you know you cannot see yourself
So well as by reflection, I, your glass,
Will modestly discover to yourself
That of yourself which you yet know not of.

(I, 2, vv. 67-70)

« Therefore », « since »: Bruto è intrappolato dai nessi causali che legano la sua persona ai suoi pensieri e alle sue potenziali, successive, azioni e così non è in grado di respingere gli effetti argomentativi delle parole di Cassio, dal momento che le trova del tutto fondate, quindi accettabili in tutte le loro conseguenze. Il fatto è che Cassio si dimostra più abile di Bruto, afferma la propria superiorità linguistica, la propria padronanza dell'intera situazione e il pieno controllo su Bruto: perciò si finge specchio attraverso cui offre non una descrizione obiettiva della realtà, ma i modi possibili in cui si figurano le molteplici opinioni che la riguardano⁶⁰.

D'ora in avanti Bruto sarà impegnato a persuadere dapprima se stesso e, poi, gli altri cospiratori circa la necessità improrogabile della congiura contro Cesare: Cassio ha messo in moto un meccanismo retorico-politico inarrestabile, fondato su validi procedimenti persuasivi: non potrà, infatti, che condurre all'assassinio di Cesare, in nome del nome di Bruto contro quello di Cesare⁶¹, in nome della paura che provoca tensione in Bruto⁶², in nome del-

⁶⁰ Cfr. H. Granville-Barker, « *Julius Caesar* », in *Prefaces to Shakespeare*, London, Batsford, 1971, pp. 7-69 e A. Bloom, *Shakespeare's Politics*, Chicago, Chicago U.P., 1981.

⁶¹ *Julius Caesar*, I, 2, vv. 135-161 e, in particolare, i vv. 142-147: « 'Brutus' and 'Caesar'. What should be in that 'Caesar'? / Why should that name be sounded more than yours? / Write them together; yours is as fair a name. / Sound them: it doth become the mouth as well. / Weigh them: it is as heavy. Conjure with 'em: / 'Brutus' will start a spirit as soon as 'Caesar' ».

⁶² *Julius Caesar*, I, 2, vv. 79-89.

l'onore cui attinge l'intera personalità di Bruto e su cui fa leva Cassio⁶³. Alla fine della scena — e dopo che Bruto avrà tentato invano, a parole, di arginare la piena dei sentimenti scatenata in lui da Cassio (« For this present, / I would not, so with love I might entreat you, / Be any further mov'd. What you have said / I will consider » I, 2, vv. 165-168) — Cassio capisce di avere la partita vinta.

Ora egli è solo sul palcoscenico ed i suoi interlocutori privilegiati sono gli spettatori verso i quali Cassio, lo specchio di Bruto, orienta la sua persona:

For who so firm that cannot be seduc'd?

(I, 2, v. 311)

Ovviamente è una domanda che ha già trovato una risposta e che non può non far pensare alla trasformazione di Bruto, già in parte delineata nel primo incontro con Cassio e resa successivamente cosciente a Bruto dalle stesse parole che Bruto pronuncia nella scena in cui egli attende l'arrivo dei congiurati: Bruto ha ormai già intrapreso un percorso preciso verso la conoscenza che lo farà pervenire contemporaneamente ad un *vedere* (il desiderio, le paure, la presenza fisica e il corpo) e ad un *dire* (il linguaggio ritrovato, la norma sociale, l'ideologia) che sono complementari l'uno dell'altro. Ma se « il voler-dire (dominare tutto con l'ideologia, essere rassicurato dalla propria parola in accordo con le cose) coinciderà con il voler-vedere (fantasma assoluto dello sguardo che tutto comprende senza ostacolo) »⁶⁴, allora Bruto desidererà anche giungere al fare, all'azione non più rinviabile.

⁶³ È Cassio che parla e che dice « Well, honour is the subject of my story » (*Julius Caesar*, I, 3, v. 92; ma v. tutto questo intervento di Cassio, vv. 90-131). Si veda anche quanto scrive, su questo dramma 'cospiratorio' H. Lindenberger nel suo *Historical Drama. The Relation of Literature and Reality*, Chicago, Chicago U.P., 1975, pp. 33-37.

⁶⁴ P. Pavis, « Per un'estetica della ricezione teatrale », cit., p. 213 e, in effetti, tutto il paragrafo dedicato ad una discussione — basata sull'esemplificazione analitica del *Jeu de l'amour et du hasard* di Marivaux — dello 'sguardo teatrale' (pp. 211-218).

Una messa in scena delle emozioni e i suoi scopi ulteriori: la retorica della comunicazione teatrale, I

È quanto accade anche a Riccardo di Gloucester, l'attore-e-seduttore per eccellenza, il quale è alla ricerca continua di avversari o interpreti da manipolare, da plasmare a seconda del ruolo che egli, il protagonista, si accingerà a mettere in pratica di volta in volta. E, infatti, i suoi atteggiamenti e i suoi comportamenti saranno dettati sempre dalla necessità di agire sui suoi interlocutori sì da spingerli alle azioni che egli desidera far loro compiere⁶⁵. Dunque, gli interlocutori di Gloucester saranno avversari e/o interpreti dei tipi di seduzione messi in gioco dall'espressività corporea e dalla suggestione verbale dell'attore/seduttore Gloucester. Egli ha subito la riprova immediata degli effetti che può produrre, della possibilità di provocare trasformazioni anche profonde nei suoi destinatari. La sua è una sfida all'altro/altra a lasciarsi sedurre⁶⁶.

Dopo la seconda scena del primo atto di *Richard III*, Gloucester ha provato l'ebbrezza dell'affermazione delle sue capacità: qui, dopo aver messo alla prova, laboriosamente per l'intera scena, e vinto le resistenze di Lady Anne, egli si chiede incredulo e sprezzante:

Was ever woman in this humour woo'd?

Was ever woman in this humour won?

(I, 2, vv. 227-228)

Come nel caso di Cassio, anche qui la risposta è ovvia e, anzi, arriva decisa, subito dopo:

I'll have her; but I will not keep her long.

(I, 2, v. 229)

⁶⁵ Cfr., su questo aspetto del personaggio centrale di *Richard III*, il capitolo, intitolato « *Richard III: Player and King* », che R. Berry vi dedica nel suo *The Shakespearean Metaphor. Studies in Language and Form*, London, Macmillan, 1978, pp. 9-25.

⁶⁶ J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., pp. 141-142 e *passim*; v., inoltre, P. Magli, « Due tipi di seduzione », cit., pp. 239-243 in particolare.

Gloucester progetta all'istante di sbarazzarsi di questa donna, così facile preda delle sue arti seduttive: Lady Anne ha ormai perso ogni attrazione ai suoi occhi e, paradossalmente, il gioco stesso della seduzione sembra essere giunto alle battute finali, mentre è appena cominciato. È bastato l'intervento di un effetto illusionistico, teatrale, per mescolare le immagini, per inventare i ruoli: dell'innamorato, infelice perché non corrisposto (Gloucester) e della dama (Anne) restia e oggetto del desiderio ardente dell'innamorato, poeta malinconico⁶⁷. Ma, appunto, si tratta di un'illusione in cui Gloucester detta le regole che Anne ignora: il corteggiamento è una messa in scena mediante la quale si verifica l'adesione consapevolmente ironica, parodistica, di Gloucester ai codici del corteggiamento cavalleresco; in questa recita, Anne non sa di star rispondendo alle sollecitazioni unilaterali del suo, fino ad allora, acerrimo e odiato nemico. L'effetto illusionistico ha riunito insieme persone e cose divise.

Ora, Gloucester può dilungarsi a riconsiderare — da una diversa prospettiva — le sue sembianze, che non gli appariranno più come mostruose; anzi, d'ora in poi, egli andrà alla ricerca estenuante di tutti quegli orpelli esteriori che renderanno più attraente il suo fisico. Così, egli acquista un po' di fiducia nella sua apparenza⁶⁸:

⁶⁷ Molto interessante pare notare che Riccardo di Gloucester — in questa sua recitazione ironica dell'innamoramento a prima vista (l'accento è posto sulla voce *eyes* e sul 'culto degli occhi' in amore) che, almeno in parte, fa venire in mente Armado il quale, innamorato, non potrà che scrivere « whole volumes in folio » (*Love's Labour's Lost*, I, 2, v. 172) e Berowne, che dovrà ammettere, suo malgrado, di essere innamorato (« By heaven, I do love, and it hath taught me to rhyme and to be melancholy », *Love's Labour's Lost*, IV, 3, vv. 10-11) — da' forma ad una sorta di composizione in versi che potrebbe considerarsi come un sonetto in fase ancora rozza di elaborazione. Riccardo dichiara di essere talmente preso d'amore per Anne che non può fare a meno — se non di scriverlo — di dichiararlo: « My proud heart sues, and prompts my tongue to speak » (I, 3, v. 170). Seguono poi i tredici versi che vincono tutte le resistenze di Anne.

⁶⁸ Non possono non venire in mente i versi di apertura del dramma con cui Gloucester s'era presentato al pubblico, tentando

On me, whose all not equals Edward's moiety?
On me, that halts and am misshapen thus?
My dukedom to a beggarly denier,
I do mistake my person all this while.
Upon my life, she finds, although I cannot,
Myself to be a marv'ulous proper man.
I'll be at charges for a looking-glass,
And entertain a score or two of tailors
To study fashions to adorn my body.
Since I am crept in favour with myself,
I will maintain it with some little cost.

(I, 2, vv. 249-259)

Dunque, avrà bisogno di uno specchio e di una schiera di sarti che lo aiutino a 'truccare' il proprio corpo, a teatralizzare la propria persona⁶⁹: è per fini pratici, politici, che egli vorrà ricorrere alla recitazione di parti; ma, indubbiamente, è anche per un intenso godimento estetico che Riccardo celebra le apparenze del suo corpo. Sarà dunque *camp*, nel senso di « ostentatious, exaggerated, affected,

anche di stabilire con lui un rapporto di complicità. Al v. 15 della prima scena dell'atto I, Gloucester si era mostrato in tutta la sua bruttura fisica — che gli impediva di guardarsi allo specchio ("But I, that am not shap'd for sportive tricks, / Nor made to court an amorous looking-glass,») — e morale (« I am determined to prove a villain », v. 30; « As I am subtle, false, and treacherous », v. 37). Aveva cioè cercato di giustificare la sua malvagità e desiderio di potere a causa delle proprie frustrazioni, senza nascondere la sua deformità e, anzi, quasi esibendola.

⁶⁹ Scrive J. Kott: « Anche Riccardo III, dopo aver sospinto Lady Anna verso il suo letto, chiede uno specchio. Tutto si è rivelato apparenza: la fedeltà, l'amore, persino l'odio. Il delitto è impunito, la bellezza ha scelto la bruttura, i destini umani sono argilla da plasmare tra le mani. Non esiste né Dio né legge » (*Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 47-48). Come nota correttamente anche W. Clemen: « The fact that Richard uses a theme drawn from courtly love-poetry stresses once again the irony of such a 'wooing'. In addition, Richard's speech adds to the self-portrait started in the soliloquy of Scene i; but now his purpose is no longer objective self-revelation. Rather, self-description has become a means of achieving his ends in his encounter with the bereaved Anne » (*A Commentary on Shakespeare's 'Richard III'*, London, Methuen, 1968, p. 34).

theatrical»⁷⁰, e quindi non potrà non teatralizzare tutta l'esperienza umana. Come osserva M. C. Bradbrook, «... among the many parts in his wardrobe, that of the Plain Blunt Man is his favourite. With Clarence he plays the Honest Soldier, with Anne the Lovesick Hero»⁷¹. La celebrazione del successo delle sue apparenze si prospetta anche, già, come una sorta di orazione funebre, parodistica, dell'amore felicemente coronato. Lady Anne non riapparirà mai più, tranne che per manifestare la propria impotenza disperata, non tanto per essere stata ingannata, quanto per essere stata sviata da un gioco di cui non ha capito la regola ma di cui sta per subire — se ne rende conto d'un tratto atterrita — le conseguenze mortali:

And will, no doubt, shortly be rid of me.

(IV, I, 1, v. 87)

Il sole non basta più a Gloucester⁷²; ormai egli ha bisogno di uno specchio che gli consenta di vedere, finalmente, l'immagine, non più l'ombra, del suo corpo deforme, che dovrà essere abbellito, trasformato e travestito numerose volte e sempre in ruoli diversi: lo specchio dovrà aiutarlo ad essere «significante di significato» in quanto attore ed interprete⁷³.

⁷⁰ R. Berry, *op. cit.*, p. 10. Sul tema 'camp' uno studio ormai classico è quello di S. Sontag, 'Notes on Camp', in *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966. V. anche G. Merlino, «Camp», in *Anglistica-AION*, vol. XXVI, 1-2 (1983), pp. 123-132.

⁷¹ M. C. Bradbrook, *The Rise of the Common Player*, Cambridge, C.U.P., 1979, p. 133.

⁷² *Richard III*, I, 1, vv. 24-27: «Why, I, in this piping time of peace, / Have no delight to pass away the time, / Unless to spy my shadow in the sun / And descant on mine own deformity».

⁷³ F. Ruffini, «Spettacolo comunicante/spettacolo significante: l'incomunicazione spettacolare», in *La semiotica e il doppio teatrale*, cit., pp. 157-158: «Noi crediamo che un'opposizione interessante sia non quella attore/regista, ma quella attore/interprete. È noto che in alcuni studi semiotici sull'attore, quest'ultimo è stato visto come il significante di un significato che sarebbe il personaggio (appunto interpretato)».

L'appropriazione del rituale e il dominio della scena: la retorica della comunicazione teatrale, II

E Riccardo sarà «significante di significato» in ogni fase della sua ascesa verso la corona, anche in quei momenti in cui è in gioco un processo comunicativo più complesso ed ambivalente di quello che egli ha intrecciato finora nei rapporti 'faccia a faccia' con gli altri personaggi. Nelle scene in cui egli deve misurare i valori soggettivi (quelli rappresentati da lui e dai pochi suoi aiutanti) con quelli antagonisti della comunità, di coloro che — dalle strade e dalle piazze di Londra, ma anche dai recessi più nascosti del Palazzo — osservano increduli ed atterriti⁷⁴, le sue mosse, Riccardo capisce che deve rischiare il tutto per tutto e che deve ben studiare la parte da recitare⁷⁵. È in gioco il possesso della corona.

Egli deve sentirsi perciò sicuro delle sue doti di istrione e, ancor più, di quelle degli attori minori (Buckingham) o delle comparse (il sindaco di Londra): la loro presenza autenticerà la sua recitazione. È anche per questo che egli desidera elaborare un *play* circa la propria presunta incapacità, furbescamente esibita, a portare la corona di re, se questa gli venisse offerta⁷⁶; ma il dramma, data la tensione sociale del momento, deve essere provato in anticipo: solo così si potrà avere la certezza che l'incoronazione si svolgerà secondo i suoi piani. Bisogna anche accertarsi che Buckingham si ricordi di saper recitare e, come Gloucester, di saper «moralize two meanings in one word» (III, 1, v. 83); e dunque Gloucester lo provoca,

⁷⁴ *Richard III*, III, 7, v. 3, vv. 24-26, v. 42.

⁷⁵ *Richard III*, IV, 2, vv. 8-9: «O Buckingham, now do I play the touch, / To try if thou be current gold indeed» e, in verità, l'intera scena in cui Riccardo esprime a Buckingham, senza ambiguità di sorta, il suo desiderio di divenire re autentico. Sul rapporto Richard-Buckingham in quanto attori nello stesso dramma, o 'play-within-the-play', cfr. E. Jones, *Scenic Form in Shakespeare*, Oxford, O.U.P., 1971, p. 74 e R. Berry, *op. cit.*, pp. 12-17.

⁷⁶ *Richard III*, III, 7, vv. 94-224.

per metterne alla prova la bravura di attore. Buckingham ha un fiero cipiglio e l'armatura tutta arrugginita:

Glo. Come, cousin, canst thou quake and change thy colour,
Murder thy breath in middle of a word,
And then again begin, and stop again,
As if thou were distraught and mad with terror?

Buck. Tut, I can counterfeit the deep tragedian;
Speak and look back, and pry on every side;
Tremble and start at wagging of a straw,
Intending deep suspicion. Ghastly looks
Are at my service, like enforced smiles;
And both are ready in their offices
At any time to grace my stratagems.

(III, 5, vv. 1-11)

Ora Riccardo si sente più tranquillo e sa che può contare su Buckingham, il quale a lui segnalerà che sta portando a compimento la finzione che insieme hanno preparato, e alla folla, convenuta per dare il consenso all'incoronazione del nuovo sovrano, che sta assistendo-partecipando al farsi della realtà.

Ma, prima che la rappresentazione possa andare in scena, c'è bisogno di ottenere la cooperazione del sindaco di Londra, di vincerne in anticipo le possibili resistenze: l'entrata in scena di Ratcliff e Lovel con la testa di Hastings appena giustiziato per tradimento offre l'occasione e serve da riferimento spettacolare e ironico, in quanto l'accusa che Gloucester (e poi l'insinuante Buckingham) formula contro di lui è quella di ipocrita, di bugiardo capace di far apparire virtù ciò che è vizio. Che l'accusa venga da Gloucester, il quale si comporta « like the formal vice, Iniquity » (III, 1, v. 82), è particolarmente significativo:

So dear I lov'd the man that I must weep.
I took him for the plainest harmless creature
That breath'd upon the earth a Christian;
Made him my book, wherein my soul recorded
The history of all her secret thoughts.
So smooth he daube'd his vice with show of virtue
That, his apparent open guilt omitted,
I mean his conversation with Shore's wife —
He liv'd from all attainder of suspects.

(III, 5, vv. 24-32)

Riccardo, però, si contraddice senza saperlo: nel momento in cui dichiara di aver registrato la storia della sua anima commettendo un'azione delittuosa contro Hastings (« my book »), che è falso, egli inavvertibilmente definisce come non autentica anche la sua versione della storia, benché questa risulti *recorded*, fondata cioè sulla verità dei fatti. Ma il sindaco non se ne accorge, oppure finge di non avvedersene.

Lo spettacolo comincia: dietro le quinte fervono gli ultimi preparativi e Buckingham — quasi che sia lui l'ideatore e il principale attore della trama — dà qualche altro consiglio a Gloucester. Del resto, ciò non sorprende, perché — in altra occasione — Buckingham, in quanto *alter ego* di Gloucester, era stato delegato dallo stesso Riccardo a recitare il ruolo più importante. Non c'era certo rischio che Buckingham gli sottraesse l'attenzione del pubblico:

Buck. My lord, whoever journeys to the prince,
For God's sake, let not us two be behind;
For, by the way, I'll sort occasion,
As index to the story we late talked of,
To part the queen's proud kindred from the king.

Glo. My other self, my counsel's consistory,
My oracle, my prophet! My dear cousin,
I, like a child, will go by thy direction.
Towards Ludlow then, for we'll not stay behind.

(II, 2, vv. 146-154)

Certamente, si può dubitare della sincerità di Gloucester: è indubbio che sarà lui, allora come adesso, a tenere la scena e a trattenere lo sguardo di chi lo osserva. Il ruolo centrale sarà sempre dell'io, anche quando sembrerà che sia il suo altro sé a svolgere la parte di protagonista.

Per sondare gli umori degli abitanti di Londra, Buckingham aveva già recitato — in assenza di Gloucester ma con il suo consenso — una scena in cui aveva pronunciato un'orazione per ottenere il consenso degli astanti come avrebbe fatto un oratore (« I'll play the orator », III, 6, v. 95); ma era stato un fiasco di rappresentazione, agita in presenza di un pubblico atterrito e muto (« The citizens are mum, say not a word, III, 7, v. 3; « No, so God help

me, they spake not a word; / But, like dumb statues or breathing stones, / Star'd each on other, and look'd deadly pale », III, 7, vv. 24-26; « What, tongueless blocks were they? Would they not speak? », III, 7, v. 42) e con lo scarso aiuto di una *claque* inefficiente, incapace di travolgere gli astanti, per contagio, nell'applauso (III, 7, vv. 35-41). Allora i due attori escogitano un'altra parte, quella della persona devota accompagnata da due uomini di chiesa, che si atteggiava come una timida verginella: dice no, mentre vorrebbe dire sì; si nega mentre prende e mentisce, perché finge di recitare il ruolo meno importante, pur occupando l'intera scena con la sua presenza.

The Mayor is here at hand. Intend some fear;
Be not you spoke with but by mighty suit;
And look you get a prayer-book in your hand,
And stand between two churchmen, good my lord;
For on that ground I'll make a holy descant;
And be not easily won to our requests.
Play the maid's part: still answer nay, and take it.

(III, 7, vv. 45-51)

Tutto sembrerebbe doversi svolgere come previsto: la rappresentazione dell'incoronazione di Riccardo a re d'Inghilterra ha l'apparenza del successo. In realtà, fin d'ora, essa si prospetta come fallimentare, perché l'interazione teatrale completa non ha luogo e, in fondo, Riccardo non è proclamato re: per essere re sono necessari il consenso, l'applauso, l'acclamazione. Niente di tutto ciò è accaduto. Soltanto un breve, amorfo e quasi impercettibile « Amen » si è sentito per un istante: subito dopo esso si perde nel trambusto del veloce smantellamento della messa in scena.

E però da questo momento le certezze di Riccardo III cominciano a vacillare e a mostrare lo strazio interiore che lo dilania, quando finalmente egli conosce: per giungere a tale stadio di coscienza egli ha dovuto fronteggiare una *coscienza* muta ed inarticolata (raffigurata nella folla che assiste impietrita alla sua illegale incoronazione); quindi ha dovuto subire, madido di sudore e tremante di paura, le accuse spietate che essa gli rivolge, questa volta nelle

sembianze della folla degli spettri di tutti coloro che ha mandato a morte; infine, ha dovuto prestare ascolto, ormai paralizzato dalla paura, alla sua coscienza che non ha bisogno più di intermediari e che ha « a thousand several tongues, / And every tongue brings in a several tale, / And every tale condemns me for a villain » (V, 3, vv. 193-194). È la stessa coscienza che lo rende consapevole del suo io e che gli fa conoscere l'impietoso incalzare del tempo (IV, 2, vv. 112-118), che lo irrita e lo sconvolge, perché gli fa capire che non è più tempo di recitare alcun ruolo. L'orologio scandisce il trascorrere di ore che non sono più soggette al suo potere. Tanto più significativo è dunque il fatto che — ora che Riccardo ha portato a termine la sua recitazione — coloro che avevano avuto partecine di poco conto nella storia del suo successo, ricompaiono ora in scena per assistere alla sua sconfitta conclusiva come *shadows*, spettri e attori allo stesso tempo. Ma ora la rappresentazione è giunta alla sua conclusione: il protagonista non ha più alcun ruolo da recitare, se non quello che ne mette a nudo l'umanità e la paura di fronte alla morte.

Fra il pensiero e l'azione: il tempo della rappresentazione teatrale

Anche nel *Julius Caesar* la questione del tempo assume un ruolo importante nell'operazione di scoperta e di conoscenza che il protagonista persegue. Tramite Cassio, Bruto ha cominciato a intravedere i contorni della *shadow* che lo tormenta e ormai spetta al pubblico seguirne l'affioramento e individuarne la natura e i significati: in ultima analisi, verificarne la sua configurazione in immagine chiara. Le paure e le ombre che travagliano Bruto sono divenute palpabili, quasi visibili dopo l'intervento di Cassio, e potrebbero ben presto trasformarsi in sanguinosa realtà. Perciò vanno eliminate, ricacciate nel fondo della mente, fino a ridiventare ombre, men che ombre: prima ancora che possano attuarsi in tremenda, concreta, realtà. Così oscilla la mente di Bruto; è questo il punto che sembra tormen-

tarlo di più. Non è tanto l'uccisione di Cesare ad essere terribile, bensì il pensiero che vi sia qualcosa che sta prima dell'azione e che predestina Bruto a compiere quell'*acting of a dreadful thing*: qualcosa che appartiene solo a Bruto per il tramite dei suoi antenati, come gli ha ricordato sapientemente Cassio (I, 2, vv. 158-161), e come, più tardi, egli stesso richiamerà alla sua mente:

My ancestors did from the streets of Rome
The Tarquin drive, when he was call'd a king.
(II, 1, vv. 53-54)

È qualcosa che le parole evocatrici di immagini, dette da Cassio, gli prospettano come auspicabili, giustamente.

Come nota dolorosamente l'idealista Bruto, in un soliloquio pronunciato poco prima dell'arrivo dei congiurati, fra l'azione e il primo impulso a compierla c'è il tempo del sonno ora non più concesso, c'è il tempo irreali del *phantasma* e del *hideous dream*. In questo perturbato lasso di tempo l'uomo — e così anche lo Stato — patisce le sofferenze, fisiche e spirituali, generate dalle passioni e dalle rivolte. Ed è questo il tempo più difficile ed impossibile da cancellare. Prima dell'azione, il tempo del sonno è presente in forma di fantasma, di incubo che dilania l'anima:

Since Cassius first whet me against Caesar,
I have not slept.
Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma or a hideous dream.
The Genius and the mortal instruments
Are then in council; and the state of man,
Like to a little kingdom, suffers then
The nature of an insurrection.
(II, 1, vv. 61-69)

Dopo l'azione, esso permane e riappare nelle sembianze di *ghost*, dello spettro di Cesare, di quello « spirit of Caesar » (II, 1, v. 167) che Bruto sperava di aver eliminato per sempre:

The ghost of Caesar hath appear'd to me
Two several times by night — at Sardis once,

And this last night here in Philippi fields.
I know my hour is come.

(V, 5, vv. 17-20)

Ma il tempo del fantasma, dell'ombra, dell'immagine riflessa nello specchio è anche il tempo dell'*acting* e del *play*, della simulazione e della dissimulazione, dell'illusione teatrale come doppio del reale⁷⁷. Se ne accorgono ben presto Philologus e T. More⁷⁸, Riccardo di Bordeaux e Riccardo di Gloucester. Perfino il Bastardo di Faulconbridge se ne avvede, quando assimila sprezzantemente gli abitanti di Angiers al rozzo e insensibile pubblico dei teatri popolari, che assiste ignaro al farsi di grandiose azioni intrecciate da re-attori:

By heaven, these scroyles of Angiers flout you, kings,
And stand securely on their battlements
As in a theatre, whence they gape and point
At your industrious scenes and acts of death.
(King John, II, 1, vv. 373-376)

« Industrious scenes and acts of death », « the acting of a dreadful thing », « What scene of death hath Roscius now to act? » (3 Henry VI, V, 6, v. 10): nella maggior parte dei casi, i personaggi che animano queste azioni capiscono che, una volta rivelata la natura della loro anima, non resta loro che compiere quell'azione delittuosa in grande stile, come si conviene ai grandi protagonisti; la *performance* di quell'atto potrà farli pervenire alla conoscenza, altrimenti inattuabile e disperante, della loro posizione nel mondo.

⁷⁷ M. Grande, art. cit., pp. 180-184.

⁷⁸ In *The Book of Sir Thomas More* (1592-93) il personaggio More sperimenta per tutto l'arco della sua esistenza il rapporto di interscambio continuo fra realtà e finzione scenica: in veste di abile stratega, egli placa la folla tumultuante nelle strade di Londra; poi, s'improvvisa attore e sostituisce un vero attore in un interludio, *The Marriage of Wit and Wisdom*, messo in scena nella sua casa; infine, da uomo condannato a morte, egli recita l'ultimo atto della storia tragica della sua vita e, così, da « state pleader » diviene « stage player » (A. Munday et al., *The Book of Sir Thomas More*, a cura di V. Gabrieli e G. Melchiori, Bari, Adriatica Editrice, 1981, p. 263).

Imposizione del ruolo, rifiuto del ruolo

Il percorso attraverso il quale si snoda l'azione è naturalmente accidentato e spesso ricalca — come è esemplificato impeccabilmente dalla vicenda di Riccardo di Bordeaux — le sequenze di un rituale già noto, anche se alla rovescia (« an inverted rite », diceva W. Pater), che si esplica mediante il passaggio del protagonista da uno stato irrealmente ad uno sempre più concreto e deprecabile; il movimento da uno stadio all'altro non è, naturalmente, lineare; al contrario esso è frastagliato, costantemente interrotto da immagini di morte, continuamente fermato dal linguaggio metaforico del re uscente e messo a fuoco dagli scarsi, ma efficaci, interventi di Bolingbroke come « silent king ». Riccardo passa da uno stato di sogno o di torpore (III, 2, vv. 83-87 e, retrospettivamente, V, 1, vv. 17-22) ad uno di semiveglia (III, 2, vv. 171-177), ad uno in cui il reale viene negato (« looks he like a king », III, 3, vv. 61-71), ad uno che fa trasparire in tutta la sua miseria la natura dell'umanità (III, 3, vv. 147-154) e, infine, ad uno che attribuisce al protagonista le due parti succedanee di 'fool' e di 'player' (III, 3, v. 171 e v. 185; V, 2, vv. 23-28 e V, 5, vv. 1-41).

Riccardo — pur rifiutandosi di recitare la parte che altri ha progettato per lui — ricopre, almeno parzialmente, il ruolo che Bolingbroke ha designato per lui nel *pageant* che segna il suo ingresso trionfale in Londra. L'ingresso del nuovo sovrano è raccontato da York alla duchessa di York, la quale gli ricorda di aver interrotto la narrazione al punto in cui « rude misgoverned hands from windows' tops / Threw dust and rubbish on King Richard's head », V, 2, vv. 5-6). E York riprende il filo del racconto:

Then, as I said, the Duke, great Bolingbroke,
Mounted upon a hot and fiery steed
Which his aspiring rider seem'd to know,
With slow but stately pace kept on his course,
Whilst all tongues cried « God save thee, Bolingbroke! »
You would have thought the very windows spake,
So many greedy looks of young and old
Through casements darted their desiring eyes

Upon his visage; and that all the walls
With painted imagery had said at once
« Jesu preserve thee! Welcome, Bolingbroke! »
Whilst he, from one side to the other turning,
Bare-headed, lower than his proud steed's neck,
Bespake them thus, « I thank you, countrymen ».
And thus still doing, thus he pass'd along.

(V, 2, vv. 7-21)

Il centro tematico e drammatico di questa apoteosi è Bolingbroke, nelle vesti di partecipante attivo della rappresentazione che ha luogo lungo le strade della città di Londra: egli è una sorta di « unscheduled actor », nel senso che non c'è alcuna parte scritta appositamente per lui, ma è anche un « actor », nel senso che è a lui (non a Riccardo) che il pubblico guarda come protagonista⁷⁹. Come un grande attore Bolingbroke è acclamato d'ogni parte: l'applauso e il consenso provengono da finestre traboccanti di teste che vogliono vedere il suo volto e lo invitano a rispondere. E Bolingbroke, con l'arrogante umiltà che gli è propria, china il capo nudo verso quella folla osannante a riprova che egli accetta l'omaggio che gli viene offerto come nuovo re, come principale attore di quella celebrazione festiva. Alla cerimonia collettiva — che si confonde con una rappresentazione scenica formalizzata — Riccardo contribuisce con una partecina insignificante e fastidiosa per gli astanti. È ancora York a raccontare di questo momento:

As in a theatre the eyes of men,
After a well-grac'd actor leaves the stage,
Are idly bent on him that enters next,
Thinking his prattle to be tedious;
Even so, or with much more contempt, men's eyes
Did scowl on Richard.

(V, 2, vv. 23-28)

⁷⁹ Cfr. P. Ure, « Introduction » alla « Arden Edition » di W. Shakespeare, *Richard II*, London, Methuen, 1978, pp. LXXVIII-LXXXI e M. M. Reese, *The Cease of Majesty. A Study of Shakespeare's History Plays*, London, E. Arnold, 1961, p. 237.

Un senso di insofferenza guida le reazioni degli spettatori che si mostrano annoiati da una figura ormai di secondo piano, come è già quella di Riccardo. Naturalmente, anche questa reazione è stata tenuta in conto da Bolingbroke e, in realtà, essa rientra nel progetto teatrale complessivo di un re che trasforma lo stato in teatro e che affida agli altri le parti da recitare. Dopo averlo in parte sperimentato con Northumberland, ora egli si accinge a perseguirlo, ben più tenacemente, con Riccardo⁸⁰.

Con l'aiuto di Northumberland, Bolingbroke ritiene di dover scrivere la parte che Riccardo dovrà leggere in Parlamento: il copione scritto, il testo approvato dall'autorità, e letto senza che possano verificarsi improvvisazioni, si profila come una sicura garanzia contro eventuali colpi di scena, inversioni improvvisate di rotta nel gioco di forza fra un potere in ascesa e uno in rapido tramonto. Tuttavia, Riccardo desidera sottrarsi all'estremo ludibrio che gli si vorrebbe imporre, quello di leggere egli stesso le accuse che altri hanno formulato nei suoi riguardi. Egli rifiuta di essere complice dei suoi accusatori i quali, nelle parole di Northumberland, vorrebbero in tal modo ottenere il consenso dell'intera nazione alla deposizione del re: « That, by confessing them, the souls of men / May deem that you are worthily depos'd » (IV, 1, vv. 226-227). Riccardo decide di adottare, allora, una tattica dilatoria efficace, anche se inutile in ultima istanza: dapprima, aggredisce Northumberland e coloro che si attendono che lui reciti, obbediente, quella parte, che getterebbe su di lui la più nera vergogna e lo spingerebbe a commettere sacrilegio contro la persona sacra del re, come è scritto « in the book of heaven » (IV, 1, v. 236 e vv. 228-242). Subito dopo, ricorre ad una immagine di sé (ha gli occhi pieni di lacrime e non può dunque vedere: non potrà leggere) che, se da un lato conferma il dolore che lo travaglia, d'altro lato gli permette di rinviare, ancora per un po', il momento in cui pur *dovrà leggere*

⁸⁰ *Richard II*, III, 3, vv. 31-67 e vv. 72-120. Cfr. L. F. Dean, « *Richard II: The State and the Image of the Theater* », in *P.M.L.A.*, vol. 67 (1952), pp. 211-218.

quegli articoli che Northumberland continua a sottoporgli con assurda tenacia.

Mine eyes are full of tears; I cannot see.
And yet salt water blinds them not so much
But they can see a sort of traitors here.
Nay, if I turn mine eyes upon myself,
I find myself a traitor with the rest.

(IV, 1, vv. 244-248)

È un pretesto; Riccardo sta barando, perché egli non vede ciò che non desidera vedere: la sua cecità è solo parziale, perché se solo rivolge lo sguardo su di sé egli vede chiaramente. Il tradimento che egli percepisce negli altri è pari al suo tradimento, a quello commesso da lui che ha permesso la deposizione di un re.

La narrazione come rinuncia alla rappresentazione dell'azione

Successivamente, nel momento in cui si rende pienamente conto che ciò che gli resta è ormai soltanto il suo 'corpo naturale', egli tenta un'ultima carta dilatoria: supplica il nuovo, grande, re di lasciargli *vedere/leggere* il suo volto in uno specchio. E Bolingbroke, da realista quale è e contro il parere di Northumberland (che ancora insiste perché Riccardo si pieghi al volere dei Commons con il necessario atto di sottomissione: la lettura pubblica delle sue colpe), accoglie la richiesta, perché, in fondo, quell'azione potrebbe venirgli utile. Infatti, se lo specchio può svolgere una funzione lusingatrice, esso può nel contempo compierne una più spietata:⁸¹ può mostrare il *vero* stato delle cose.

⁸¹ Sull'uso e sulle funzioni simboliche attribuite allo specchio nel dramma shakespeariano, v. la nota n. 1 alla p. LXXXII dell'introduzione di P. Ure alla « Arden Edition » del *Richard II* (in cui è riportata una buona bibliografia specifica sull'argomento) e le pp. LXXXI-LXXXIII della medesima edizione.

La metafora della lettura, in quanto confessione e — insieme — azione solitaria che Riccardo vorrebbe compiere sul 'testo' scritto del suo volto che lo specchio dovrebbe rimandare al suo sguardo, è legata ad una visione della Storia come *tale* (racconto) e non come *record* (registrazione dei fatti); la Storia di Riccardo è *report*, piuttosto; inoltre, la Storia del re come rappresentante della nazione sembra volersi trasformare in racconto non narrato direttamente, bensì rivissuto e inquinato dai sentimenti e dalle passioni del re inteso ora come rappresentante soltanto di se stesso.

Ecco dunque che un inserviente corre a prendere lo specchio che Riccardo vuole: strano, eppure, Riccardo aveva visto ben chiaro in sé, senza bisogno di uno specchio. In quell'*interim* che intercorre fra l'azione e il suo primo pensiero a compierla c'è la parola, o, meglio, lo scambio di battute fra Northumberland, Re Riccardo e Henry Bolingbroke aspirante re: è in questo lasso di tempo che la narrazione scivola subito in azione drammatica e la lettura si trasforma in azione. Ormai è dato il via alla sfida che si dovrà consumare fra i due re, mentre Northumberland fungerà da spettatore.

North. Read o'er this paper while the glass doth come.

K. Rich. Fiend, thou torments me ere I come to hell.

Boling. Urge it no more, my Lord Northumberland.

North. The Commons will not, then, be satisfied.

K. Rich. They shall be satisfied. I'll read enough,

When I do see the very book indeed

Where all my sins are writ, and that's myself.

(IV, 1, vv. 269-275)

In una mossa si somma più d'un significato: l'inserviente rientra con lo specchio e Riccardo, impaziente, lo apostrofa:

Give me that glass, and therein will I read.

(IV, 1, v. 276)

Però non gli sarà concesso di intraprendere la lettura da solo e in privato: la sua storia personale dovrà essere resa pubblica e dovrà divenire dialogo e azione. Bolingbroke

non gli permetterà di disfare l'intreccio del dramma che ha escogitato e che ha come protagonista vincente Bolingbroke stesso; perciò il nuovo re non si fa scrupolo di interferire ad un punto cruciale della lettura di Riccardo, quello in cui Riccardo — dopo essersi guardato allo specchio ed aver rifiutato di accettare quanto lo specchio gli decifra chiaramente — scaglia furiosamente a terra quell'oggetto infernale che sembra prendersi gioco di lui. Lo specchio va in frantumi e anche il volto che vi si rifletteva sembrerebbe essere ridotto in mille pezzi. Questa mossa ha la funzione di opporre resistenza alle pressioni che Bolingbroke gli sta facendo perché Riccardo ceda la corona. La superficie, l'apparenza della sovranità non esiste più, sembrerebbe suggerire Riccardo; allora, non essendovi più il volto e lo specchio su cui leggere la propria vicenda, Riccardo deve correre il rischio di incontrarsi faccia a faccia con Bolingbroke.

Mark silent king the moral of this sport —

How soon my sorrow hath destroy'd my face.

(IV, 1, vv. 290-291)

Riccardo accetta ora l'incontro diretto e interpella direttamente Bolingbroke, il quale è solo in attesa di essere chiamato in causa. Le parole di Riccardo suonano quasi come un'imbeccata all'attore Bolingbroke, che attende il suo turno per entrare in scena e che così replica:

The shadow of your sorrow hath destroy'd

The shadow of your face.

(IV, 1, vv. 292-293)

Due versi lapidari: dovrebbero mettere alle corde l'antagonista, perché Bolingbroke intende sgonfiare la vuota retorica del suo interlocutore e vuole dimostrargli che sta perdendo tempo a trastullarsi con parole che, in effetti, non hanno il significato che egli crede di star conferendo loro. Infatti, per Bolingbroke — che prontamente si appiglia al termine *face* con cui Riccardo aveva appena messo fine al suo intervento e con cui Bolingbroke sceglie di concludere la propria risposta — a *face* si può subito con-

trapporre la parola *shadow*, ma nel senso di immagine irreali, quella riflessa per l'appunto nello specchio e, dunque, inesistente. Nell'ottica di Bolingbroke, da ciò consegue solo che Riccardo — nel rompere lo specchio — ha semplicemente distrutto qualcosa di inesistente. Ma Riccardo risponde parando il colpo e facendo rimbalzare verso Bolingbroke un altro significato, l'unico autentico per lui, di *shadow*. L'ombra è irreali solo se la si considera in se stessa, staccata da ciò che essa raddoppia: il dolore di Riccardo è dunque autentico e sostanziale: non è un'ombra, in quanto è proiezione della sostanza incancellabile del suo corpo. Ne consegue che l'immagine allo specchio non è irreali, perché rinvia a qualcosa che è fuori dello specchio, alla sostanza da cui trae origine.

Tempo del teatro, tempo della storia: la rappresentazione come abolizione dell'azione

Ormai Riccardo rivela che può avere il sopravvento su Bolingbroke e può concedersi di ricorrere all'ironia e all'uso di modi retorici raffinati per svelare la vera natura di colui che sarà il nuovo re d'Inghilterra.

Say that again.
The shadow of my sorrow? Ha! Let's see.
'Tis very true: my grief lies all within;
And these external manner of laments
Are merely shadows to the unseen grief
That swells with silence in the tortur'd soul.
There lies the substance; and I thank thee, king,
For thy great bounty, that not only giv'st
Me cause to wail, but teachest me the way
How to lament the cause.

(IV, 1, vv. 293-302)

La sua ironia tende a mettere in evidenza che anche Bolingbroke, sia pure in modo diverso da Riccardo, è legato alle apparenze. Questo nuovo re, fin dall'epoca del suo esilio (I, 4, vv. 26-31), era stato raffigurato come un personaggio costantemente preoccupato di far circolare immagini di sé

che, in effetti, non corrispondevano alla sua natura. Bolingbroke — e lo si è visto durante il suo ingresso trionfale in Londra (V, 2, vv. 7-21) — era un personaggio-attore che era sempre conscio della presenza del pubblico, dello sguardo degli astanti, cui distribuiva segni di riconoscimento della sua presenza. Riccardo mostra di conoscere queste sue caratteristiche e può dunque mettere in crisi il suo successo; egli sa anche che il silenzio stesso di Bolingbroke può segnare la sua sconfitta ed è invece da far vedere come sintomo del suo vuoto morale, secondo la lettura che ne dà W. Sanders⁸². Anche l'adozione di due modi retorici di esprimersi — opposti e persistenti per tutta la durata del dramma — conferma che Bolingbroke tiene alle apparenze ancor più che alla sostanza delle cose. Da un lato egli pratica formalizzazioni sentenziose di discorso (« Where'er I wander boast of this I can, / Though banish'd, yet a true-born Englishman », I, 3, vv. 308-309), ricercate elaborazioni delle modalità che possano giustificare in pubblico le sue azioni (« As I was banish'd, I was banish'd Herford; / But as I come, I come for Lancaster », II, 3, vv. 112-113). L'altra sua modalità espressiva prediletta è quella che lo qualifica come « efficient staff officer », nelle parole di Rossiter: « My Lord Northumberland, see them dispatch'd » (III, 1, v. 35), oppure « I thought you had been willing to resign ... Are you contented to resign the crown? » (IV, 1, v. 190 e v. 200).

Entrambi questi stili, comunque, sono i prodotti del realismo politico e della preoccupazione di riuscire ad ottenere vantaggi personali. Tali tratti sono ben noti a Riccardo, il quale tenta ancora di opporre caparbia, quanto inutile, resistenza ad un Bolingbroke che è conscio del potere che può derivargli dal dominio del tempo storico. Il nuovo re sa che non può consentire che il tempo — e gli eventi che nel tempo trovano la loro collocazione — passi velocemente, senza che egli vi abbia impresso le sue tracce, che abbia piegato il tempo e la storia al suo volere. Al contrario, Riccardo sembra accorgersi troppo tardi di

⁸² W. Sanders, *op. cit.*, pp. 167-169, pp. 170-171.

aver sprecato il tempo di cui avrebbe potuto disporre a suo piacimento. Nota Riccardo, mentre è rinchiuso nella prigione del castello di Pomfret:

Music do I hear?

Ha, ha! keep time — how sour sweet music is
When time is broke and no proportion kept!
So is it in the music of men's lives.
And here have I the daintness of ear
To check time broke in a disordered string:
But for the concords of my state and time,
Had not and hear to hear my true time broke:
I wasted time, and now doth time waste me:

(V, 5, vv. 41-49)

La scoperta che egli — nel disegno temporale di Bolingbroke — altri non è che un fantoccio, mosso da Bolingbroke e destinato a segnare, contro la sua volontà, il tempo di cui non aveva tenuto conto fino a quel momento, lo sconvolge ancora più profondamente.

For now hath time made me his numb'ring clock;
My thoughts are minutes, and with sighs they jar
Their watches on unto mine eyes, the outward watch,
Whereto my finger, like a dial's point,
Is pointing still, in cleansing them from tears.
Now sir, the sound that tells what hour it is
Are clamorous groans which strike upon my heart,
Which is the bell — so sighs, and tears, and groans,
Show minutes, times, and hours. But my time
Runs posting on in Bolingbroke's proud joy,
While I stand fooling here, his Jack of the clock.

(V, 5, vv. 50-60)

Ormai Riccardo ha raggiunto una chiarezza di visione che fino a quel momento gli era venuta meno: ora egli percepisce chiaramente di essere del tutto inerme, dal momento che è stato relegato a recitare la parte di colui che esegue automaticamente gli ordini di Bolingbroke. Riccardo è infatti ridotto alla stregua di un orologio, dell'orologio con cui Bolingbroke scandisce le ore e i minuti che lo separano dalla morte e dal suo trasformarsi in ciò che le sue evocazioni fantasmatiche hanno già prefigurato: *nothing*.

Il tempo corrompe ogni cosa: anche l'Inghilterra non è più il paradiso terrestre e, come il Paradiso perduto, è soggetta al mutamento che il tempo impone. È compito del re aver cura del suo giardino; se ciò non accade, sterpaglie ed erbacce invaderanno e trasformeranno quel luogo ideale in spazio impraticabile e pericoloso. Nella celebre scena quarta del terzo atto, in cui lo Stato è paragonato ad un giardino, il giardiniere aveva spiegato al ragazzo che lo aiutava a tenerlo bene le ragioni del « trimming » e del « dressing », due attività che si riferivano allo stesso tempo alle principali attività del giardiniere e del re. Riccardo non aveva saputo adeguarsi al suo ruolo di re:

Superfluous branches

We lop away, that bearing boughs may live;
Had he done so, himself had borne the crown,
Which waste of idle hours hath quite thrown down.

(III, 4, vv. 63-66)

Nel manipolare la storia, Bolingbroke mette in chiaro che essa rivela l'azione distruggitrice del tempo. Quel tempo, Bolingbroke lo rende coincidente con il tempo disegnato dalla sua messa in scena dell'ascesa di un nuovo re: la coincidenza dei due piani temporali segna anche l'abolizione di ogni possibilità di azione da parte del re che esce di scena.

Ruoli teatrali vs. ruoli sociali: l'attore e il sovrano

Se Riccardo II tenta di difendersi dagli assalti del tempo e dall'azione ordita contro di lui da Bolingbroke barricandosi dentro il cerchio labirintico delle parole e delle immagini preziose e cercando di rifiutare l'idea che il regno è come un palcoscenico e che i re sono attori, Edoardo porta invece a conseguenze estreme, quasi ai limiti dell'assurdo, il rapporto fra scena politica e scena teatrale. Egli teatralizza tutto ciò che lo riguarda al punto da rendere contrapposti i ruoli sociali e i ruoli teatrali che si pote-

vano vedere insieme nella figura del sovrano. L'esteriorità sembrerebbe dominare su ogni altro valore.

Nell'*Edward II* Marlowe⁸³ fa vedere che i re altro non sono che *shadows*, figuranti che impersonano il ruolo di re: spogliati dei loro abiti e privati delle loro *insignia* regali, al termine della rappresentazione, essi rivelano apertamente al mondo che la loro parte è effimera; il potere di cui sono investiti è solo preso in prestito e ha la durata di una rappresentazione teatrale. Il potere di cui sono dotati è solo potere istrionico, messa in scena, *play*⁸⁴.

Già nel secondo atto si capisce (e, del resto, presagi se ne sono avuti fin dall'esordio) che la magnificenza del sovrano è solo apparenza esteriore. Lo nota opportunisticamente l'ambizioso e machiavellico Mortimer, quando rim-

⁸³ W. Sanders, *op. cit.*, pp. 121-142 e su C. Marlowe come dramaturgo pp. 20-60 e pp. 205-252. Le citazioni del dramma di Marlowe si riferiscono al testo edito a cura di R. Gill (London, O.U.P., 1978).

⁸⁴ In ciò il dramma di Marlowe è molto vicino a quello di Shakespeare sulla figura di Riccardo II. Come scrive P. Ure: «... except on the level of his confirmation in real power through a public act of abdication, the level of his immediate concern, Bolingbroke is actually in very imperfect control of his leading actor. It is the contrast between what Richard has to do with the way he does it that brings out the shocking paradox of the *helpless king*, the king who « must ». Marlowe's play has this too:

They give me bread and water being a king

and it has been Richard's area of suffering ever since he was introduced in his more expressive form in III, ii » (« Introduction », cit., pp. LXXX-LXXXI). Interessante è quanto nota M. Hattaway relativamente allo svuotamento del significato del ruolo di re ottenuto anche mediante la magnificenza degli abiti di scena: « In contrast ... with *The Spanish Tragedy* (and *Richard II*), *Edward II* uses the lavishness of costumes and the lavishness of stage decoration to point up opportunism and the improvisatory quality of the action ... In this play he uses the non-illusionistic stage to uncover 'theocracy', the illusion of power. Costumes and regalia are donned before the audience to show that all power is merely borrowed, that politics is play. Characters put on their robes of office, but ... we feel here that these robes signify only a desperate attempt at self-assurance, are the transactions Edward embarks on in his desire to be loved, or are emblems of the vanity of inherited power » (*Elizabethan Popular Theatre*, cit., pp. 140-141).

provera il re che non si circonda di cortigiani degni del suo affetto e della sua fiducia:

Thy court is naked, being bereft of those
That make a king seem glorious to the world —
I mean the peers whom thou shouldst dearly love.
(II, 2, vv. 173-175)

Edoardo, già sconvolto per le offese che gli arrecano i potenti e riottosi baroni che ancora frequentano la corte e nutrono sfrenati sogni di potere, non sembra essersi accorto che egli deve il suo prestigio (e il significato della sua funzione di re) alla presenza di coloro cui egli ha negato indebitamente ogni favore, per riversarlo invece su « that peevish Frenchman » (I, 1, v. 7). A causa dell'atteggiamento del re, la Corte è una squallida immagine dell'assenza effettiva del re e viene infatti meno — sembrerebbe suggerire Mortimer — al suo ruolo di luogo simbolico e immaginario del potere. La Corte è abbellita solo esteriormente da un re che non può più *apparire* in tutto il suo splendore, dal momento che sono lontani i cortigiani che potrebbero conferirgli lustro⁸⁵.

Le immagini di abbandono e di solitudine cui è condannato Edoardo assumono in questo contesto un significato ben preciso, soprattutto perché si accompagnano ad altre immagini che vogliono enfatizzare l'artificialità di un ruolo sempre più sganciato dalla realtà che dovrebbe raffigurare. Non è casuale che sia affidato a Mortimer, il principale avversario del re, il compito di degradare l'immagine di re che Edoardo sta a rappresentare. Mortimer attinge all'analogia fra spettacolo cerimoniale (*trionfo*, in verità) e rappresentazione spettacolare del potere:

thy soldiers marched like players,
With garish robes, not armour, and thyself,
Bedaubed with gold, rode laughing at the rest,

⁸⁵ Ancora più pungente, su questo punto dell'apparenza, è il dramma anonimo di *Woodstock*, che mette in contrasto l'abbigliamento semplice di Woodstock e quello degli infidi cortegiani del re.

Nodding and shaking of thy spangled crest,
Where women's favours hung like labels down.
(II, 2, vv. 182-185)

L'analogia svolge una funzione degradante, perché enfatizza comportamenti irridenti e non rispettosi del significato del rituale che si dovrebbe star celebrando: il grande condottiero e i suoi soldati sono come attorucoli da strapazzo, insensibili alla solennità della celebrazione. I tentativi di Edoardo di ribellarsi a tale percezione che di sé offre il suo potente avversario sono vani. Inutilmente egli tenta di recuperare a sé e alla sua *persona* — attingendo ampiamente all'iconologia rinascimentale — i connotati (la forza e il prestigio) che pertengono al re; invano egli cerca di resuscitare il rispetto sacro e timoroso che si dovrebbe avere per un re che è come il re della foresta. Ormai, è egli stesso a rendere inane ed insensato qualunque tentativo di rivestire la sostanza del re di immagini che non siano discordi.

My swelling heart for very anger breaks!
How oft have I been baited by these peers,
And dare not be revenged, for their power is great?
Yet shall the crowing of these cockerels
Affright a lion? Edward, unfold thy paws
And let their lives' blood slake thy fury's hunger!
(II, 2, vv. 197-202)

Ma Edoardo già non è più re autentico (nella visione ribadita da Mortimer) ancor prima della sua abdicazione: il suo regno — come la foresta in cui il leone non domina più sovrano — è invaso da belve feroci e diviene un luogo pericoloso per la stessa incolumità del sovrano legittimo. Avendo il re rinunciato ad esercitare la propria autorità⁸⁶, è soggetto all'assalto dei nemici e può rischiare la morte. Ormai, anche l'immagine esaltante del leone (= re) che, ridotto allo stremo dalle ferite che gli sono state inferte,

⁸⁶ Cfr. M. Manheim, « The Weak King History Play of the Early 1590's », in *Renaissance Drama*, vol. II (1969), pp. 71-80.

non esita ad accelerare la sua fine, acquista un tono artificioso e meramente letterario, fondato come è su luoghi comuni e su cliché. Così, anche il dolore del re viene a perdere — nella descrizione che lo stesso Edoardo ne propone — la sua funzione esaltatrice, quella che pone il sovrano al di sopra di tutti e lo addita come modello esemplare:

The griefs of private men are soon allayed,
But not of kings: the forest deer being struck
Runs to an herb that closeth up the wounds,
But when the imperial lion's flesh is gored
He rends and tears it with his wrathful paw,
[And] highly scorning that the lowly earth
Should drink his blood, mounts up into the air;
And so it fares with me.
(V, 1, vv. 7-14)

Tuttavia, questa metafora non può andare d'accordo con la figura controcorrente che Edoardo consegna al pubblico di sé: il suo desiderio più forte sembra essere quello di vivere appartato con Gaveston e, dopo che Gaveston è caduto in disgrazia presso di lui per gli intrighi di Mortimer e dei suoi alleati, con Spencer. L'immagine di re che ne scaturisce contrasta violentemente con il tipo di ideologia rinascimentale (etica e politica insieme) che attribuiva al supremo governante dell'Inghilterra il ruolo pubblico di rappresentante del popolo e della nazione inglese. Già nel primo atto, Edoardo aveva affermato il proposito di non voler recitare quella parte:

If this content you not,
Make several kingdoms of this monarchy,
And share it equally amongst you all —
So I may have some nook or corner left
To frolic with my dearest Gaveston.
(I, 4, vv. 69-74)

Ma, rinunciando a tale ruolo, Edoardo nega anche di essere quel tipo di sovrano e, dunque, nessuna delle immagini che si riferivano all'autorità, al prestigio e alla forza di

quel tipo di re, può essere coerente con ciò che egli in effetti è.

Forse, l'unica immagine che può esser riferita a lui può essere quella che è evocata dai due versi che seguono:

But what are kings when regiment is gone
But perfect shadows in a sunshine day?

(V, 1, vv. 25-26)

Edoardo può essere soltanto un'ombra, l'immagine ideale della caducità del potere regale: scomparso il sole, svanisce anche l'ombra. Edoardo si rappresenta come emblema dell'attore (*shadow*) che recita la parte di re sul palcoscenico, mero riflesso e ombra perfetta del re: sul palcoscenico del mondo, analogamente, il re è potente quanto può esserlo un attore. Finita la rappresentazione, non c'è più ruolo: c'è solo l'attore senza la parte⁸⁷, anche se indossa ancora gli abiti che quella parte richiedeva.

Interazione teatrale come gioco di relazioni fra il reale e le sue rappresentazioni

Come nel teatro, così accade nella vita d'ogni giorno: i comportamenti e le azioni richiedono sempre una « scena », norme e convenzioni che decretano la familiarità con qualcosa che si riconosce, che aiutano a penetrare oltre la realtà dell'apparenza e ad individuare le connessioni fra tutti gli elementi che sono indispensabili alla costruzione sociale della realtà, alla messa in scena di determinate situazioni e alla recitazione di ruoli stabiliti, a ciò che si definisce come « incorniciamento ». In una prospettiva di tal genere vanno prese in considerazione le situazioni, i personaggi, gli attori, i ruoli sociali e culturali che caratterizzano una determinata società. Nel momento in cui si per-

⁸⁷ Cfr. J. Miller, « Teatro e attori », in *La comunicazione non verbale nell'uomo*, a cura di R. A. Hinde, Bari, Laterza, 1977, pp. 477-493.

viene alla scoperta di dove termina l'universo del « gioco scenico » e dove comincia ciò che non lo è, allora si potrà giungere al primo gradino della conoscenza, a quello che potrà condurre fino all'essenza stessa e ai significati profondi della rappresentazione.

In questo senso, la ricorrente enfasi posta sull'atto del vedere, inteso sia come abilità del far vedere che come capacità del saper vedere, assume una funzione particolarmente rilevante per la comprensione del teatro del periodo preso in considerazione (ancor più, del teatro storico e politico, dove la consapevolezza dell'assunzione dei ruoli è più palese che in altre forme drammatiche). I due modi di costruzione e percezione della realtà scenica sono procedimenti paralleli e simultanei dell'interazione teatrale. I drammaturghi / gli attori vi sono coinvolti specularmente con gli spettatori; gli uni e gli altri sono soggetti attivi della visione conoscitiva che ha luogo durante l'evento teatrale, perché la scena li istruisce simultaneamente in una palestra che palesa sì la superficie, ma mostra — talvolta anche abbastanza nettamente — i varchi attraverso i quali si può scendere all'interno dell'azione. Perciò pare importante studiare in che modo entrambi i partecipanti alla comunicazione teatrale condividano le norme che presiedono all'incorniciamento, a ciò che motiva le convenzioni ed i codici che regolamentano la tensione, costantemente reiterata durante la seconda metà del Cinquecento, fra l'essere e l'apparire, fra il reale e le sue rappresentazioni, fra il corpo e l'ombra, fra lo sguardo e l'immagine riflessa nello specchio, fra il mondo esterno e quello illusorio del sogno e dello spettacolo.

I modi di realizzazione drammaturgica di tale complesso gioco di relazioni possono essere molteplici, ma ciò che pare oltremodo significativo è che l'attività teatrale si esprime in forma di transazioni, più o meno consapevoli, più o meno complicate, che hanno luogo durante quell'esperienza comunicativa, culturale e sociale, che è il teatro.

utilizza per mostrare le 'wounds of civil wars', nell'altro la Rivolta dei Contadini diviene il punto di riferimento di un discorso politico che vuol mettere in guardia la Corona e l'aristocrazia dai mali che possono scaturire dal non tener conto delle potenzialità che un'alleanza con i borghigiani offre al potere costituito per fronteggiare il malcontento e le sommosse della plebe contadina.

Nel 1589 il vescovo Cooper nell'*Admonition to the People of England* difende l'organizzazione gerarchica della Chiesa d'Inghilterra dalle critiche delle sette antiepiscolari e, passando anche al contrattacco, fa un aperto richiamo alla Rivolta dei Contadini quale monito da non dimenticare per tutti gli eversori del sistema gerarchico vigente¹. Evidentemente l'episodio era sufficientemente noto all'epoca per cui l'implicito ammonimento poteva essere facilmente compreso.

Un altro testo che pure indica la notorietà della Peasants' Revolt alla fine del XVI secolo è il dramma adespoto *The Life and Death of Jacke Straw* che fu pubblicato nell'Ottobre del 1593 ma di cui non si conosce la data di redazione².

¹ Il Cooper paragona le teorie degli Anabattisti a quelle dei ribelli del 1381: « So reasoned the rebels in the time of king Richard the Second against the king, against the council and chief nobility of the realm, against the lawyers, and all other states of learning, and therefore had resolution among them to have destroyed and overthrown them all and to have suffered none other to live in this realm with them but the Gray Friars only ... At the beginning, say they, when God had first made the world, all men were alike; there was no principality, there was no bondage, or villeinage; that grew afterwards by violence and cruelty. Therefore, why should we live in this miserable slavery under these proud lords and crafty lawyers ...? » (T. Cooper, *An Admonition to the People of England*, in B. Stirling, *The Populace in Shakespeare*, New York, Columbia University Press, 1949, pp. 132-133).

² Tutti gli studiosi che si sono finora occupati del dramma si sono cimentati nella ricerca della sua possibile data di composizione. F. G. Fleay ritiene il 1587 un'attendibile data di stesura del dramma, H. Schütt avanza l'ipotesi che esso sia stato scritto nel 1588 ed infine E. K. Chambers sostiene quale probabile data il 1590. Ma il dramma potrebbe essere stato scritto anche successivamente, vale

Un'altra testimonianza sulla popolarità di questo evento storico nel decennio 1585-1595 può essere riscontrata nel *Woodstock*, datato 1590-1595, la cui azione si svolge, com'è noto, durante il regno di Richard II e quindi in coincidenza con la ribellione, a parlare è T. Woodstock in una delle sue tirate contro i favoriti:

They [king Richard's flatterers] tax the poor and I am
scandaled for it,

That by my fault those late oppressions rise

To set the commons in a mutiny,

That even London itself was sacked by them;

(Atto I, sc. iii, vv. 477-480)

Poco più oltre *Woodstock* chiede a Cheney quali siano le novità in arrivo dal resto del paese

Speak, speak! What tidings, Cheney?

(Atto I, sc. iii, v. 590)

Cheney replica riferendo l'insorgere di una rivolta nel Kent e nell'Essex:

Of war, my lord, and civil dissension

The men of Kent and Essex do rebel

(Atto I, sc. iii, vv. 591-592)³

a dire negli anni 1591-1592. G. B. Harrison negli *Elizabethan Journals 1591-1603* menziona un tumulto verificatosi in Southwark sedato dall'intervento del Lord Mayor: « ... the disorder began upon the serving of a warrant from the Lord Chamberlain by one of the knight Marshal's men upon a feltmonger's servant who was committed to the Marshalsea without any cause of offence » (*The Elizabethan Journals 1591-1603*, London, Routledge & Kegan Paul, 1955, pag. 138). È, dunque, proponibile un nesso tra questo evento cittadino e la scrittura del dramma, data la notevole somiglianza, facilmente riscontrabile, fra l'episodio storico e l'Incipit del dramma stesso. Conseguentemente, la datazione di *The Life and Death of Jacke Straw* slitterebbe nel biennio 1592-1593.

³ Il riferimento al saccheggio di Londra e l'individuazione nel Kent e nell'Essex delle due regioni d'origine dei ribelli sono inequivocabilmente ricollegabili alla Peasants' Revolt.

Sempre rimanendo nell'ambito teatrale possiamo ricordare un altro dramma, la seconda parte dell'*Henry VI* di W. Shakespeare scritto probabilmente nel biennio 1591-1592, in cui una rivolta popolare sconvolge Londra: si tratta della rivolta di Jack Cade del 1450. I punti di contatto fra il nostro tema e questo dramma sono molto profondi in quanto nel periodo di cui ci stiamo occupando queste due rivolte erano citate come esempi paralleli e, persino in opere dotte (vedi Richard Bancroft nella sua *A Survey of the Pretended Holy Discipline*), spesso venivano fatte collimare. Come si può facilmente constatare da un'attenta lettura dell'episodio di Jack Cade, Shakespeare fuse (o confuse) le due rivolte⁴. Infatti, per fare qualche esempio, le località intorno a Londra in cui si svolge gran parte dell'azione sono le medesime (Blackheath, Southwark, Smithfield) identiche sono anche le istanze comunistiche professate dai ribelli e soprattutto dal loro capo, Jack Cade:

« All the realm shall be in common ».

(Atto IV, sc. ii, v. 65)

E ancora:

And you that love the commons, follow me. Now show yourselves men; 'tis for liberty. We will not leave one lord, one gentlemen spare none but such as go in clouted shoon.

(Atto IV, sc. ii, vv. 179-182)

Identico l'odio per i nobili ed i dotti, in particolare gli uomini di legge:

... Now go some and pull down the Savoy; others to th'Inns of Court; down with them all.

(Atto IV, sc. ii, v. 163)

⁴ « It is well known that Shakespeare confused the chronicle accounts of Cade's Rebellion with those of the Peasants' Revolt in 1381 and that this confusion probably arose from motives both of political emphasis and dramatic licence » (B. Stirling, *op. cit.*, pag. 22). « He [Shakespeare] conflates the accounts of the Peasants' Revolt of 1381 and Cade's rebellion of 1450 to include as much violence as possible » (D. Bevington, *Tudor Drama and Politics*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1968, pp. 239-240).

Significativo in modo particolare è qui il riferimento al saccheggio del Savoy, il magnifico palazzo di John of Gaunt, realmente accaduto nel 1381 ma anacronistico nel 1450 dato che il palazzo non fu mai ricostruito⁵.

Ricordiamo, infine, la prima parte dell'*Edward IV* attribuito con una certa attendibilità a Thomas Heywood e datato fra il 1594 ed il 1599, anno in cui fu pubblicato. Nell'Atto I ci viene presentata la rivolta pro-lancastriana di Falconbridge. Anche in questo caso i ribelli provengono « From everie part of Sussex, Kent and Essex » (sig. A 5). Anche in questo caso il pericolo allo stato viene esemplificato dall'attacco alla città di Londra. Vi sono, poi, due riferimenti diretti alla Peasants' Revolt: il primo in antitesi ed il secondo in analogia.

Falconbridge, tentando di dare una impossibile dignità alla rivolta da lui fomentata e capeggiata afferma:

We do not rise like Tiler, Cade, and Straw

Blewbeard, and other of that rascal route,

Basely like Tinkers, or such muddie slaves

For mending measures, or the price of corne,

Or for some greedie Cormorant inclosde:

But in the true and ancient lawful right,

Of the redoubted house of Lancaster.

Our blood is noble, ...

(sig. A 5)

Quando dopo lo scontro armato la vittoria arride alle forze londinesi, il Lord Mayor eleva una sorta di peana inneggiante a Dio ed alla città di Londra

The rebels are dispersed all and fled

And now his highness meetes with victorie

Marshall your selves, and keepe in good aray:

To adde more glorie to this victorie:

The King in person commeth to this place

How great an honour have you gainde to day?

And how much is this Cittie famde for ever,

⁵ Per una più approfondita analisi di questo argomento, vedi B. Stirling, *op. cit.*, pp. 22-25.

That twice without the helpe, eyther of king,
Or any, but of God, and our own selves,
We have prevailde against our countries foes?
Thankes to his majestie, assisted us,
Who alwayes helps true subjects in their need.

(sig. B 10)

Il riferimento all'atto di William Walworth pur non esplicito è, comunque, facilmente recuperabile. Ancora una volta la presenza della Peasants' Revolt è accertata ed in conclusione di tutto questo discorso si può affermare non solo la notorietà di questo evento storico negli anni '90 ma che la trattazione di una qualsiasi rivolta popolare non poteva sottrarsi dal riferirsi alla Peasants' Revolt come prototipo di tali forme di eversione.

Due sono gli spettacoli scritti intorno al 1590 che si svolgono sullo sfondo della Peasants' Revolt⁶: il *Device of a Pageant* di Thomas Nelson ed il dramma adespoto *The Life and Death of Jacke Straw*.

Il primo di questi testi è un « Lord Mayor's Show » designato come *Device of a Pageant* di Thomas Nelson⁷.

Tutta la prima parte dello Show vede muoversi sulla scena figure allegoriche della tradizione della moralità politica come England, Wisdom, Policy, Peace e Discord; su questa trama astratta si innesta un episodio di storia in-

⁶ Per quanto riguarda l'altro dramma precedentemente citato, *Thomas Woodstock*, esso si articola sull'arco di gran parte del regno di Richard II e la Peasants' Revolt rappresenta solo uno dei tanti episodi di sfondo.

⁷ I « Lord Mayor's Show » sono delle forme di spettacolo che rientrano nella sfera della Civic Pageantry. Questo tipo di spettacolo ha una lunga storia che va dal XV secolo ai nostri giorni. Per quanto riguarda i Lord Mayor's Shows elisabettiani ben pochi sono giunti sino a noi. Il primo è del 1561.

Inizialmente i temi ed i personaggi che venivano presentati erano tratti dalla mitologia classica e dalla Bibbia. Il primo ad introdurre una nota nuova fu il Lord Mayor's Show del 1590 e cioè il *Device of a Pageant* di Thomas Nelson, ove si fa ricorso alla storia di Londra (cfr. D. Bergeron, *English Civic Pageantry 1558-1642*, London Edward Arnold, 1971).

glese. L'evento storico prescelto per illustrare la lotta fra la Pace e la Discordia è la Peasants' Revolt ivi rappresentata dai tre principali attori di tale episodio e cioè il re Richard II, il ribelle Jack Straw, il Sindaco di Londra William Walworth. Quest'ultimo risulta essere il protagonista in assoluto ma questo si spiega ricordando il genere a cui questo show appartiene che ha come fine l'esaltazione del nuovo sindaco.

Al re, Richard II, spettano solo due versi in cui egli apostrofa significativamente il Sindaco di Londra:

Helpe Walworth now to daunt this rebels pride
Aske thou wilt shalt not be denide⁸.

Il sovrano implora letteralmente l'aiuto di W. Walworth, assolutamente incapace di far fronte da solo alla situazione.

A parlare è, poi, il ribelle Jack Straw ed il suo intervento possiamo dividerlo in due parti: la prima di presentazione di se stesso, dei suoi compagni e delle loro intenzioni

Jack Straw the rebell I present, Wat Tyler was my aide,
Hob Carter and Tom Miller too we all were not afraid,
For to deprive our Sovereigne king, Richard the second namde.

ed una seconda parte di cui, invece, è protagonista W. Walworth il cui valore è stato costretto a riconoscere anche Jack Straw

Yet for our bad ambitious mindes by Walworth we were tamde,
He being Mayor of London then soone danted all our pride,
He slew me first, the rest soone fled, and then like traitors dide.

Condensato in pochi versi abbiamo qui lo svolgimento di tutta la rivolta, soprattutto i sentimenti che i ribelli hanno vissuto: prima la boria, la violenza, la sfida a un re non temuto, poi la sconfitta che però non riduce al pen-

⁸ Tutte le citazioni da questo pageant sono tratte da T. Nelson, *Device of a Pageant*, in G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London, Routledge & Kegan, 1957, vol. III, pag. 137.

timento i ribelli. L'ultimo verso colpisce in modo particolare, esso sembra la cronaca impersonale di un evento lontano e non il racconto della propria fine, della propria disfatta.

Parla, infine, W. Walworth nelle vesti di Commonwealth. Il suo discorso è chiaramente un'autoesaltazione per quanto ha fatto per aiutare il sovrano ed il ricordo degli onori che in seguito a tale impresa gli furono conferiti e, tramite lui, alla città di Londra, alla sua Compagnia ed a tutti coloro che avrebbero ricoperto la sua carica dopo di lui:

I represent Sir William Walworths place,
A fishmonger, and Mayor of London twice,
I slew Jacke Straw, who sought my kings disgrace,
And for my act reapt honors of great price,
First knight was I of London you may reade,
And since each Mayor gaines knighthood by my deede.
Yea for that deede to London I did gaine,
This dagger here in armes given as you see,
I won my companie this creast which doth remaine,
This to my selfe and my posteritie.
Thus did the king with honors me adore,
And Fame her selfe still laudeth me therefore⁹.

Pur essendo necessariamente W. Walworth l'eroe dell'episodio, è altresì chiaro che il messaggio è anche e comunque favorevole al re a cui è dovuto amore, lealtà, obbedienza ed aiuto.

Il personaggio di W. Walworth non compare mai sulla scena ove è rappresentato da un altro personaggio denomi-

⁹ L'inserimento di un episodio storico trattato allegoricamente e didatticamente fa sì che non si possa non parlare di legami e di influenze con la forma teatrale allora emergente, vale a dire la *history play*. Infatti: « Richard's cry for help introduces history and suggests a formless chronicle play — more expository than *Kynge Johan* — though it deals with but one incident » ((R. Withington, « The Lord Mayor's Show for 1590 », in *Modern Language Notes*, 1918, XXXIII, pag. 11). Il fatto che T. Nelson si sia limitato ad un solo episodio deriva da motivi legati totalmente alla particolare tecnica dei « Lord Mayor's Show » e non ha, quindi, alcuna motivazione teorica che possa diminuire la portata della innovazione.

nato Commonwealth. Ciò è sicuramente rivelatore di qualche particolare intento dell'autore. Il termine Commonwealth nel XVI secolo designava sia l'intero corpo della nazione (the body politic)¹⁰ sia la particolare interpretazione che dello Stato andavano elaborando gli intellettuali dell'area puritana¹¹. Entrambi i sensi possono essere applicati al nostro testo in modo significativo. Nella prima eventualità, attraverso Walworth l'intera nazione è invitata ad unirsi intorno alla persona del sovrano, un tema abbastanza comune all'epoca e, quindi, privo di particolare interesse, ma se analizziamo la seconda possibilità questa si rivelerà una originale ed interessante alternativa. W. Walworth, in quanto sindaco simboleggia sia l'intera cittadinanza di Londra sia, in particolare, le dodici Livery Companies londinesi dalle cui fila egli, come tutti i sindaci, proviene. Ecco che, quindi, il discorso si restringe e specializza. Si delinea l'eventualità che questo *Device* sia portatore di un particolare messaggio, sarebbe a dire l'affermazione della lealtà della città di Londra tramite i suoi membri migliori e la proposizione di questi medesimi quale forza portante dello Stato e della monarchia.

The Life and Death of Jacke Straw viene attribuito a

¹⁰ « The whole body of the people constituting a nation or state, the body politic: a state, an independent community, esp. viewed as a body in which the whole people have a voice or an interest » (*N.E.D.*, s.v. 'Commonwealth').

¹¹ Tale tradizione si era andata stabilendo fin dagli anni '30. Fra le sue prime espressioni si colloca il *Dialogue between Cardinal Pole and Thomas Lupset*, del 1536. Dopo aver descritto il fondamento religioso dello stato ideale egli, ad esempio, scrive: « ... after this worldly and civil life here peaceably passed and virtuously spent, they [the citizens] may, at the last, all together attain such end and felicity as, by the goodness of God and ordinance of nature, is determined to the excellent dignity and nature of man. Then shall there be established and set in such a multitude of people so governed, so ruled, with such policy, that thing which we have so long sought, that is to say a very and true commonweal » (T. Starkey, *Dialogue between Cardinal Pole and Thomas Lupset*, E.E.T.S., London, O.U.P., 1871, pag. 55).

George Peele¹². Il dramma è molto breve essendo di soli quattro atti in infrazione, quindi, alla prevalente distribuzione del testo drammatico in cinque atti. Questo fatto ha dato il via ad un dibattito sul genere teatrale a cui questo dramma appartiene anche perché l'unica informazione sicura ma ambigua è quella che ci viene fornita dallo *Stationer's Register* che lo indica quale 'interlude'.

Nel dramma sono presenti i rappresentanti delle varie forze sociali: il popolo minuto, rappresentato dai ribelli, la classe media, rappresentata da W. Walworth ed infine la nobiltà e l'alto clero, rappresentati da vari personaggi come, ad esempio, l'Arcivescovo di Canterbury ed il Conte di Salisbury. Sia il popolo minuto che l'aristocrazia rivelano manchevolezze¹³ nei confronti dello stato che ha la sua incarnazione nel re Richard II, come afferma il « Secretaire »:

And al doth live but for a Common weale,
Which Common weale in other tearmes is the king.
(Atto I, sc. ii, vv. 41-42)

Infatti il popolo minuto si pone chiaramente in una posizione di difetto ribellandosi all'ordine costituito¹⁴ ma

¹² I principali sostenitori di questa ipotesi sono H. Schütt nella sua edizione del dramma del 1901, F.G. Fleay in *A Biographical Chronicle of English Drama 1559-1642* e J.M. Robertson in *An Introduction to the Study of Shakespeare Canon*.

¹³ D. Bevington sostiene che l'anonimo autore del dramma ci mostra una aristocrazia ed una monarchia assolutamente incolpevoli della follia rivoluzionaria popolare: « *Jack Straw's* commoners rebel without any general provocation from their superiors and without a corrupt example at court for them to imitate ... *Jack Straw* absolves Richard and the nobility of all blame and ascribes the rebellion to the simple communistic aspiration of the poor. » (D. Bevington, *op. cit.*, pag. 236) ma se l'affermazione del Bevington a proposito della monarchia è pienamente accettabile, molto più discutibile, come si vedrà, è quella a proposito dell'aristocrazia.

¹⁴ C'è, però, da notare che l'episodio scatenante della rivolta (Atto I, i) è costruito in modo tale da sollevare Jack Straw di gran parte della responsabilità. Anche in questo caso D. Bevington dà un'interpretazione differente dell'episodio: « However deplorable the original incident involving the insolent tax-collector and the hapless

anche l'aristocrazia è, seppur più sottilmente, messa sotto accusa. L'aristocrazia viene accusata dai ribelli non solo di ridurre alla fame la popolazione ma anche di goderne

England is growne to such a passe of late,
That rich men triumph to see the poore beg at their gate.
(Atto I, sc. i, vv. 48-49)

Cosicché essa può essere accusata, in senso lato, di aver provocato la rivolta esasperando la popolazione. Inoltre durante il corso della rivolta i suoi rappresentanti hanno un atteggiamento di passività. Sarà, infatti, altrove che il sovrano troverà aiuto e sostegno. Anzi la presenza della nobiltà sembra essere decisamente di ostacolo alla soluzione della crisi che lo Stato si trova ad affrontare. Infatti allorquando il sovrano, Richard II, va, accompagnato da alcuni nobili, all'incontro sul fiume con i ribelli, tale incontro non ha luogo mentre nelle altre due occasioni, a Mile End ed a Smithfield, ove il re è accompagnato solo da Sir John Newton e dal sindaco W. Walworth, non solo gli incontri hanno luogo ma la minaccia dei rivoltosi viene allontanata portando alla risoluzione del dramma per mano del massimo esponente di quella classe intermedia e cioè il sindaco di Londra, W. Walworth. È, dunque, chiaro che è la classe media la forza positiva della società a cui il re, abbandonato dalla infiacchita nobiltà e tradito dal popolo, o da parte di esso, deve rivolgersi nel momento del pericolo¹⁵.

Jack, the wrongdoing is an isolated abuse. » (D. Bevington, *op. cit.*, pag. 236), ma egli tralascia di considerare proprio la battuta iniziale del dramma nella quale il Tax-collector narra di un incidente analogo provando l'abitudine del suo disonesto comportamento

Tax-coll.
The tyler and his wife art in a great rage
Affirming their Daughter to be underage.
(Atto I, sc. i, vv. 4-5)

¹⁵ D. Bevington vede nel dramma l'affermazione di una alleanza fra la nobiltà ed i rappresentanti della città di Londra contro il pericolo proveniente dalle campagne: « ... *Jack Straw* was written for the London public stage, and appeals to the Londoners fear for Kentish insurrectionists who will pillage and burn at will in the city.

Un quadro diverso ci apparirà, invece, nel *Woodstock* ove la negatività risiede dalla parte del sovrano e l'alleanza proposta non è più monarchia-classe media bensì aristocrazia-classi medie. In questo dramma saranno gli ottimati a chiedere il sostegno della classe media che, anche in questo caso, si rivela prontamente disponibile attraverso le parole del Lord Mayor:

Your [Woodstock's] friends are great in London, good my lord.
I'll front all dangers; trust it on my word.

(Atto I, sc. i, vv. 133-134)

In *The Life and Death of Jacke Straw* un re saggio, come è Richard II, nel momento del pericolo ha saputo a chi rivolgersi ed ha saputo anche ricompensarlo adeguatamente. Il messaggio dell'anonimo autore è fin troppo scoperto oramai, soprattutto se pensiamo all'analogia spesso riproposta in quegli anni fra Richard II e Elizabeth. Quest'ultima troverà aiuto e fedeltà nelle classi artigiane e mercantili ma dovrà anche saper ricompensarle riconoscendo i suoi meriti ed il suo valore. La proposta è la medesima di quella del « Lord Mayor's Show ». La conclusione che si può trarre, quindi, è che all'indomani della vittoria sulla Armada Spagnola, i ceti medi, consci della loro forza, si vanno sempre più proponendo quale forza politica oltre che economica pronta a sostenere la Monarchia.

Mentre le nuove forze della municipalità si propongono come alleati per la Corona, altri centri di potere più tradizionali manifestano il loro scontento per un fenomeno sociale che caratterizza la vita di corte negli anni '90. Nel 1592 R. Greene, che aveva buon fiuto per gli argomenti di moda, aveva scritto *A Quip for an Upstart Courtier* ove prende di

It identifies the cause of the mayor and court. » (D. Bevington, *op. cit.*, pp. 237-238), ma la trattazione dell'argomento rivela che l'oggetto in questione nel dramma è la proposta di una nuova forza con cui la monarchia debba allearsi. Il dramma non finisce con la morte di Jack Straw ma con l'investitura di William Walworth a cavaliere.

mira la figura dell'Upstart per l'appunto e cioè del cortigiano-faccendiere di origine non sempre ineccepibile che si faceva strada a gomitate nella corte sfoggiando abiti e maniere sopraffini. Sempre a caccia di cariche, prebende e monopoli (Sir Walter Raleigh e Sir Christopher Hatton sono i più noti esempi di tale nuovo prototipo sociale) l'Upstart diviene l'oggetto di numerosi attacchi satirici anche nel teatro politico degli anni '90. Questa figura di cortigiano arrivista era visto come il portatore di quei vizi che determinano la decadenza di un popolo o di una nazione. Era sprezzantemente detto « italianato » in quanto l'Italia, che era considerata sede e fonte di ogni vizio, era il loro modello per stile ed etica. La disapprovazione di cui era circondato ben si riflette anche nell'ambito teatrale ove è possibile individuare ben tre drammi in cui questa tematica occupa un posto di rilievo vale a dire *Woodstock* (detto altresì *The First Part of Richard II*), *Edward II* di Marlowe e *Richard II* di Shakespeare. In questi tre drammi si leva un nuovo grido d'allarme per i rischi che minacciano la Corona, un allarme che deriva da considerazioni economiche ugualmente invise sia all'aristocrazia tradizionale che alle nuove classi imprenditoriali delle grandi città.

Woodstock è un violento atto d'accusa contro l'ascesa presso la corte del sovrano degli Upstart. Tale fenomeno, nel dramma, risulta essere disastroso per le sorti dell'Inghilterra. Infatti il dramma illustra le conseguenze del suo malefico influsso¹⁶.

Il drammaturgo individua, essenzialmente, due aspetti caratteristici attribuiti alla figura dell'Upstart e crea due gruppi di personaggi, ognuno dei quali rappresenta rispettivamente le due caratteristiche: il primo formato da Bushy, Bagot e Greene, simboleggia la corruzione dei costumi (va-

¹⁶ A. P. Rossiter, dopo un'accurata analisi comparativa del testo con le sue fonti storiche, crede di poter individuare da ciò l'intento dell'autore e cioè: « ... to develop one main theme — the misgovernment of authority corrupted by self-seeking upstart. » (A. P. Rossiter, « Preface », in *Woodstock: or a Moral History* London, Chatto & Windus, 1946, pag. 23).

nità, lussuria, prodigalità, ect.) e l'altro formato da Tresilian e Nimble che, invece, simboleggia l'ambizione e la degenerazione politica¹⁷. Mentre il primo gruppo identifica un aspetto comunemente attribuito agli Upstart, il secondo è, invece, più originale ed interessante anche perché al personaggio di Tresilian è dedicata un'attenzione pari solo a quella concessa a T. Woodstock di cui si propone quale naturale antagonista. Woodstock rappresenta l'opposto di Tresilian nel suo essere il simbolo dell'onesto e leale inglese, infatti, come nota A. P. Rossiter

He [Tresilian] is the talented Upstart, the self-made man of mean birth whose abilities make him that most dangerous thing to the Plain Englishman, the Expert. As such he is quite inhuman, for the pieties, respect, and conscience are not in him: the less that his rise to fortune and power is a mocking comment on the rigid system of Degrees¹⁸.

È, quindi, chiaro che il tipo di Upstart che l'anonimo autore maggiormente teme non è il vanitoso e lussurioso cavaliere bensì colui che è spinto dall'ambizione alla conquista del potere. La critica sociale si trasforma in contestazione politica contro i favoriti della regina, contro quegli Upstart come Sir Walter Raleigh e Sir Christopher Hatton, a cui si è precedentemente accennato. Costoro rappresentavano un pericolo mortale per i vecchi privilegi medievali dell'aristocrazia che, già economicamente in declino, stava perdendo così anche il monopolio del potere politico. Ne consegue la presenza, in questo dramma, ad esempio, di un personaggio come Tresilian, un perfetto 'villain' con tutte le caratteristiche del Machiavellico. I favoriti del re sono come una malattia. Essi sarebbero sintomi di *corrupted*

¹⁷ « The forces of evil are divided into two groups. On the one hand we have Bushy, Bagot and Greene, upstart flatterers, who represent vanity, extravagance and sensual indulgence at the expense of England. On the other hand are Tresilian and Nimble, who represent oppression and the tyranny of the law. » (I. Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare*, Princeton, Princeton University Press, 1975, pag. 139).

¹⁸ A. P. Rossiter, « Preface », cit., pag. 41.

blood e solo un intervento chirurgico potrebbe ridare la salute al malato¹⁹.

Contro gli Upstart è l'intera nazione che, secondo il nostro drammaturgo, si deve mobilitare e che questo sia il suo pensiero lo deduciamo sin dall'Incipit del dramma ove compare un personaggio che nel teatro regolare raramente faceva la sua apparizione e cioè il Sindaco di Londra. Proponendo la sua individuazione con una particolare classe sociale, vale a dire la classe cittadina degli artigiani e dei mercanti, si può asserire che la proposta dell'anonimo autore è quella di una alleanza fra le forze tradizionalmente sane della società inglese (Peerage e Yeomanry) contro gli Upstart portatori di sovversione e disordine. Il *Woodstock* si apre con il tentativo fallito di avvelenare gli zii del re ed altri nobili loro fedeli, in questo momento di grande pericolo e confusione Woodstock affida al Lord Mayor l'oneroso ma onorifico compito di proteggere lui ed i suoi alleati da ulteriori pericoli

Good lord mayor, I do beseech ye prosecute
With your best care a means for all our safeties.
Mischief hath often double practises;
Treachery wants not his second stratagem.
Who knows but steel may hit, though poison fail?
(Atto I, sc. i, vv. 123-127)

In tal modo l'alta considerazione di cui questa figura simbolica è circondata, viene irrevocabilmente attestata. Dal canto suo il Lord Mayor dichiara la fedeltà sua e di tutta Londra a Woodstock ed al suo partito

Your friends are great in London, good my lord.
I'll front all dangers; trust it on my word.
(Atto I, sc. i, vv. 133-134)

Infatti quando i nobili, esasperati dall'assassinio di T. Woodstock, sceglieranno la resistenza armata, tutta la

¹⁹ A. P. Rossiter ritiene che in *Woodstock* si riscontri « ... the condemnation of upstarts as symptoms of 'Corrupted blood' necessitating political phlebotomy. » (A. P. Rossiter, « Preface », cit., pag. 14).

popolazione si schiererà al loro fianco riconoscendo in loro i veri amici del re.

Nel *Richard II*, tranne Tresilian e Nimble, ci vengono riproposte le medesime figure di favoriti (Bagot, Bushy e Greene) ed anche in Shakespeare constatiamo il persistere della polemica contro gli esponenti di una nuova nobiltà arrivata e corrotta. Anche in questo testo, infatti, ritroviamo da un lato le forze dell'antica aristocrazia, rappresentata da personaggi come John of Gaunt ed il Conte di Northumberland fra i più importanti nel testo, e dall'altro lato i cortigiani corrotti. Le accuse mosse loro nel *Woodstock* vengono rinnovate nel testo shakespeariano ma Shakespeare dedica la sua attenzione soprattutto all'analisi del momento in cui l'influsso negativo di tali forze viene violentemente rimosso determinando la rovina non solo dei favoriti ma di Richard medesimo.

Nel *Richard II* veniamo a conoscenza delle malefatte dei favoriti principalmente attraverso le descrizioni fatte da vari membri dell'aristocrazia. Forse la più esaustiva è quella che pronuncia Bolingbroke a commento e giustificazione della condanna a morte da lui inflitta a Bushy e Greene:

You have misled a prince, a royal king,
A happy gentleman in blood and lineaments,
By you unhappied and disfigured clean.

(Atto III, sc. i, vv. 8-10)

Bolingbroke pone ipocritamente l'accento — con intenzioni esplicitamente allusive alla realtà della corte di Elizabeth — soprattutto sulle conseguenze disastrose dell'influsso degli upstart sul sovrano che, come aveva già affermato Northumberland, « ... is not himself, but basely led By flatterers » (Atto II, sc. i, vv. 241-242). Bolingbroke asserisce di ribellarsi non contro il potere regale ma contro un sovrano che non è più se stesso bensì una mostruosa creatura prodotta dall'influenza dei favoriti.

In *The Life and Death of Jacke Straw* il re, Richard II, incarna la figura ideale del sovrano paternamente sollecito della salvezza e del benessere di tutti i suoi sudditi dal più

grande al più piccolo. In questo caso Richard non dà un'interpretazione egoistica e soggettiva della Corona, come negli altri due drammi, ma l'opposto. Non è certo un caso che questo sia l'unico dei tre drammi in cui Richard sia completamente scevro dall'influsso dei favoriti.

Nel momento cruciale dell'azione due sono i riferimenti all'atteggiamento della nazione nei confronti dello sbarco di Bolingbroke. Il primo è, in realtà, una previsione fatta dai favoriti del re

Bagot

And that's the wavering commons, for they love
Lies in their purses and whoso empties them,
By so much fills their hearts with deadly hate.

Bushy

Wherein the king stands generally condemn'd.

Bagot

If judgement lie in them, than so we do,
Because we ever have been near the king.

(Atto II, sc. ii, vv. 128-133)

Il noto tema del popolo gravato da tasse ingiuste riemerge nuovamente unitamente ad un certo disprezzo per l'attaccamento al danaro che caratterizzerebbe la classe media, accusata spesso di *covetuousness* nella letteratura dell'epoca²⁰.

Il secondo brano sull'argomento ricorre in uno dei

²⁰ Un tale concetto era uno dei temi maggiormente dibattuti dai pensatori dell'epoca che, in netto contrasto con la realtà che li circondava, sostenevano che: « ... a man should not aim at 'rising' in the world nor should he aspire to grow indefinitely richer. Indeed any increase in his wealth that comes naturally from his labour in his vocation ought to be used for the benefit of his poorer neighbour. The business of the merchant is, not to make all the profit he can for himself, but simply to provide needful things for others as cheaply as he can do it. The business of the landlord is to rule justly and to assist his neighbour. If he seek to enrich himself by enclosing or by raising rents, he will surely be damned. Greedy landlords and commercial profiteers or 'usurers', were at this time being denounced with the utmost freedom and violence of language » (J. W. Allen, *A History of Political Thought in the Sixteenth Century*, London, Methuen, 1961, pag. 139). Non meraviglia che anche in *The*

momenti più importanti del dramma, vale a dire allorché a Richard giungono le varie nuove di tradimento ed abbandoni. A parlare è Scroope, anch'esso un favorito di Richard:

White-beards have arm'd their thin and hairless scalps
Against thy majesty; boys, with women's voices,
Strive to speak big, and clap their female joints
In stiff unwieldy arms against thy crown;
Thy very beadsmen learn to bend their bows
Of double-fatal yew against thy state;
Yea, distaff-women manage rusty bills
Against thy seat, both young and old rebel,
And all goes worse than I have power to tell.

(Atto III, sc. ii, vv. 112-120)

È questo un quadro di grande potenza drammatica. Esso da un lato può essere visto come un'immagine generalizzata della Peasants' Revolt, dall'altro esso è un evidente simbolo del sovvertimento che ha compromesso l'ordine della società britannica in seguito alle manchevolezze della Corona. Donne, vecchi e ragazzi sono in armi, fatto questo contro natura, per combattere il sovrano indegno che si è fatto manovrare dai cortigiani upstart e che è giunto ad infrangere i vincoli fondamentali del patto sociale.

Di fronte alla generalità della rivolta ed al suo carattere di sovversione totale dell'ordine civile e naturale, la Corona è destinata a cadere dalla testa, non più venerabile, del re. L'allarme coinvolge insieme la vecchia casta dominante, l'aristocrazia tradizionale ed i fautori della nuova ricchezza del paese, i borghigiani facoltosi che si avviano a formare un'aristocrazia della ricchezza: quegli stessi che, attraverso le rievocazioni fra storia ed allegoria proposte nel « Lord Mayor Show » ed in *Jack Straw*, avevano offerto il loro sostegno ad una Corona che doveva rinnovare le fonti del suo consenso.

Life and Death of Jacke Straw, quindi, ritroviamo il medesimo concetto seppur privo di qualsiasi implicazione dispregiativa:

Secr.

That harts and purses should together go.
(Atto I, sc. ii, V 38)

GOTHIC ROMANCE
IN 'THE RED BADGE OF COURAGE' *

by
Gordon Poole

Stephen Crane's novel of a young man's coming of age under stress is rendered through the intermingling of two stylistic modes: the realistic and the romantic. The former, which dominates the novel in a striking fashion in the narration of actions (especially fighting, marching and bivouacking) and in highly colloquial dialog, is correlative to the underlying ideology of the novel, the stance of Realism (Crane explicitly adhered to Howells' theses). The latter, *viz.* the romance mode, appears in the impressionistic imagerial vividness which characterizes Crane's descriptions and in the symbols which are buoyed up by the narration or description. The interweaving of the two stylistic modes generates a characteristic tone which, especially in the nocturnal forest scenes and in the battle scenes, is that of surrealism — the oneiric heightening and distortion of reality¹.

* Quotations from *The Red Badge of Courage* refer to the edition by Alfred S. Vedro (New York, Bantam, 1964, 1981).

¹ This is likewise the view of M. Holton (1972): « In *The Red Badge of Courage* it would seem that the omnipresent irony is the direct result of the tension in the novel between Crane's commitment to things as they are and things as they are seen and felt to be, between reality as it statically is and as it dynamically is apprehended, or, to put it differently, between a novel conceived as realism and a novel conceived in terms of Crane's evolving dramatic impressionism » (p. 88).

For the critical distinction between 'romance' and 'novel' we

The incongruence or contrast between the two stylistic modes is bridged by the fact that the narrator is nine-tenths within the mind and body of the main character, Henry Fleming, telling the tale through the latter's perception and understanding. The narrator feigns to know nothing or almost nothing more than what Henry's mind can reveal to him. This accounts for the impressionistic rendering of the sights, sounds and motions of army life, and the presence of symbol and myth in the recounting of Henry's reflections and reasonings.

If impressionism, symbol and myth are the staples of psychological realism, they are at one and the same time the stuff of romance. In the specific context of *The Red Badge of Courage* (but the consideration could be — and has been — extended to the novels of other writers, e.g. Dreiser's *American Tragedy*), the romance level is the level of illusion, and when the text has finally effected the demystification and dismantling of the romance mode, and the realist mode has been freed, the story is over. The tension between the ironic one-tenth by which the narrator resists total identification with his character, effected stylistically by the use of direct-indirect discourse (first-person narrative retold in the third person), depends for its existence on the romance-novel dichotomy and comes to an end with its resolution².

are, of course, indebted to Richard Chase, *The American Novel and its Tradition* (New York: Doubleday, 1957), but we feel much is to be gained by seeing them as stylistic modes co-present within texts in the light of specific authorial strategies, rather than as contraposed genres. V. also Northrop Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Cambridge-London: Harvard U.P., 1976).

² In M. Holton's words (1972), «Everything appears to be seen through the eyes of Henry Fleming, so much so that at times Crane commits himself to a kind of 'substitutionary speech' as a means of representing more closely the perceptions of Henry Fleming» (p. 88).

Frank Bergon, in his book-length study of Stephen Crane (1975), admits that readings such as the above — he explicitly refers to and quotes from J. B. Colvert (1959) — have a partial validity, but argues that Henry's «excited state of mind», his delusions are what supply

Throughout this process, which is the book-length process of the text's self-unraveling, self-destruction, the reader is constantly kept in a pose of ironic tension towards Henry, whose naïvité endears him enough to the reader to invite a certain identification while at the same time repeatedly making him the object of amused disapproval. This ironic tension, maintained by the emerging one-tenth of authorial autonomy and expressed in stylemes of various nature (hyperbolic comment, romantic similes and metaphors, evident self-contradiction and incongruence in the thoughts, absurd remarks and deeds of the main character, etc.) thus translates for the reader into self-irony, as he is forced, albeit pleasurably, to confront whatever levels or traces of romantic delusion exist in the immature areas of his own mentality.

A typical motion of Crane's objective-subjective prose in the non-dialog passages is from the realistic apprehension of experience to the impressionistic rendering of Henry's perception, and thence to the level of symbol and even beyond to myth. An example will suffice to illustrate the device referred to: «From a sloping hill came the sound of cheerings and clashes. Smoke welled slowly through the leaves» (p. 50).

This is quite straightforward, realistic narrating; but in the continuation of the passage, the language becomes metaphorical:

the narrative interest. «Crane wanted to convey a vision of something awesome and dazzling — and war through Henry's eyes provided that opportunity» (p. 46). Bergon concludes that «the dream itself is still the story» which calls for a «'both-and' rather than an 'either-or' approach» (*idem*).

Bergon's invitation to a more nuanced, ambiguous reading of the text, while suggestive, is unconvincing. Its net effect can only be to read the ironic dimension out of the text, since the irony depends on a clear awareness of the distance between Henry's gothic, mythical delusions and the reality of his situation. Nor does awareness of this critical distance between narrator and protagonist in any way deny that just that romance dimension, the «dream», was the story which fascinated Crane and that he wanted to tell.

Batteries were speaking with thunderous oratorical effect. Here and there were flags, the red in the stripes dominating. They splashed bits of warm color upon the dark-lines of troops (*ibid.*).

Here the imagery has become highly impressionistic, reflecting Henry's overwrought sensitivity to sights and sounds. The idea of gunfire as language, topical in *The Red Badge of Courage*, connects with another topical image, that of the army as a living creature, even a monster. The flag, itself symbolic of American nationhood, bathes, indeed 'splashes' the troops in a protective warmth; at the same time, it must be kept in mind that the red in the flag represents blood. The passage proceeds: «The youth felt the old thrill at the sight of the emblem. They were like beautiful birds strangely undaunted in a storm» (*ibid.*). With the speaking batteries and the strange birds, the passage suggests a level of gothic fable or myth — which, as we shall see, is a most important text dimension³.

Clearly, with such symbolic and mythic material, in which Henry Fleming's lack of grasp on concrete reality is richly and ironically expressed, we are recognizably within the area of romance. It is of interest at this juncture, in order to pinpoint the constituent elements of Henry's delusionary romanticism, that we review the symbolic and mythic content which, according to the stylistic trait noted above, is typically to be found in the vehicular portions of the many similes and metaphors which reveal his states of mind, perceptions and reactions. It is especially fruitful to do so since, not surprisingly, the vehicular images tend to constitute image clusters, often with the repetition of exactly the same words, perhaps to suggest ironically the formulaic reiterations of epic poetry (a similar device, without ironic intentions, is to be found in Frank Norris). In this way, thematic motifs are carried over from page to page and, indeed, in some cases, throughout the tale.

³ A. J. Liebling (1961), noting how landscape transposes into imagination in *The Red Badge of Courage*, sees this as «the true merit of the book, which is about a boy in a dragon's wood, and timeless» (p. 66).

Pursuing this critical strategy, it is noteworthy that the first, three paragraphs of *The Red Badge of Courage* not only exemplify the various stylistic modes of the novel but also, in their moving from romance to realism, from the fanciful to the factual, typify the overall movement and message of the work. The lack of specification in «an enemy», «the hills», «a river», «a certain tall soldier,» quite unlike the realistic detail which characterizes the literary practice of Howells, Dreiser, etc., subtly displaces the reader's attention and sensitivity from the dimension of the historically real (the Union Army, circa 1860, etc.) to a more disquieting level of experience⁴. The opening description, like virtually all the descriptions in the novel, is not static but, thanks to the almost exclusive use of verbs of motion, narrates a shifting tableau in which reality transcends to symbolic levels of discomforting intensity. The 'cold' reluctantly passing, the 'retiring fogs», the army of the enemy which *trembles* with eagerness and *casts its eyes* upon the roads, a river which *purls* «at the army's feet», and, across the river, the «red, eye-like gleam of hostile campfires» — all these in their fabulous animation, are the characters of a surreal landscape in which almost anything could happen.

With the second paragraph, a mythic level is smuggled into the tale, thanks to the buoyance of the simple language and the undercutting of an irony which is all but overdone. We could guess from the language so casually used (although few critics did) something that subsequent plot developments bear out in what seems to us, with critical hindsight, an unequivocal fashion: namely, that the tall soldier who «developed virtues», «came flying back from a brook» (baptism?), «waving his garment bannerlike», «swelled with a tale» (tall soldier, tall tale?), literally a «herald in red and gold» — this character is a Christ figure whom

⁴ «It was essential that I should make my battle a type and name no names,» Crane to John S. Phillips, 30 Dec. 1895, in R. W. Stallman and Lillian Gilkes, eds. (1960), p. 84.

Crane deals with in a back-handed or, at the very least, most ironic way.

Finally, with the third and several subsequent paragraphs Crane moves onto the terrain of realism — the realism of colloquial dialog and that of narrative verisimilitude and attention to detail.

As Crane weaves descriptive and narrative modules together, he tends repeatedly to move by allusion or comparison, whether through simile or metaphor, into the mythical. The mythical patrimony on which he draws, whether for an occasional reference or an extended conceit or image cluster, consists of three more or less well defined sources: classical, Christian-Biblical and gothic.

Henry's tendency to see war in mythical terms is clear from the outset, especially before he enlists. Although in his dreams he envisions himself as the eagle-eyed defender of the people, by day « he despaired of witnessing a Greek-like struggle » (p. 15). Nonetheless, the classical mode is one of the cultural frames in which he imagines himself as a warrior in the battles of the current conflict: « They might not be distinctly Homeric, but there seemed to be much glory in them » (p. 16).

References to classical mythology dot the text, with an obliqueness which enhances their freshness while, at the same time, perhaps making detection difficult to all but the most attentive readers. Consider this impressionistic, early morning scene, with the sun anthropomorphized like a god, and the graphic description of the sudden appearance of regiments of soldiery: « The sun spread disclosing rays, and, one by one, regiments burst into view like armed men just born of the earth » (p. 33). Henry, without full awareness of the cultural precedent, is perceiving reality in the light of the myth of Cadmus, which surreptitiously occupies the vehicular portion of the simile.

A topical metaphor in *The Red Badge of Courage* presents war as a god, perhaps no less Germanic than Graeco-Roman: « war — the blood-swollen god » (pp. 36 & 83); « The slaves toiling in the temple of this god began to feel rebellion at his harsh tasks » (p. 52); « The brigade

was hurrying briskly to be gulped into the infernal mouth of the war god » (p. 56); « The music of the trampling feet, the sharp voices, the clanking arms of the column near him made him soar on the red wings of war » (p. 78); « The youth, in his leapings, saw, as through a mist, a picture of four or five men stretched upon the ground or writhing upon their knees with bowed heads as if they had been stricken by bolts from the sky » (p. 143).

The Christian mythology, still more insistently developed throughout the novel, centers on the figure of Jim Conklin, whose ghastly passion and death work against the pertinence of religious belief and optimism to the dirty business of warfare and, by extension, to life itself⁵. In Crane's world view, if Henry can finally see the world as « a world for him, » it is not thanks to the Christian creation-myth with its illusion of a harmonious, man-centered « mother » Nature but to his mature acceptance of mankind's peripheral relationship to an indifferent universe. Jim Conklin, the reliability of whose tales is called into question from the outset (« the fast-flying messenger of a mistake » — p. 23), is concerned that fellow soldiers *believe* in him: « Well, yeh kin b'lieve me er not, just as yeh like, I don't care a hang » (p. 14), he insists repeatedly with clearly feigned indifference. Initially Henry draws assurance, as from the faith of his

⁵ R. W. Stallman's (1952 and 1968) conviction that James Conklin is a Christ-figure has met with some acceptance and considerable resistance among Stephen Crane scholars. The textual reasons for our acceptance will become clear in the course of our analysis. We rather agree with Isaac Rosenfeld (1953) that « Henry, deep in the guilt of his desertion, cannot help but regard Jim Conklin as a Christ figure » (p. 313). If Jim is an *ironic* Christ-figure — and so he is regarded by several critics, including J. T. Cox (1959) and B. Weisberger (1958) — there are only two possibilities: either Henry's understanding of Christianity is faulty, or else we are to conclude that Christianity is ill-suited to an understanding of the modern world. Since there are no indications in *The Red Badge of Courage* that Henry is to be seen as religiously benighted, one must assume that it is the religion of his fathers — he had known Jim Conklin as a child and drew assurance from him — which is inadequate.

youth, from Jim Conklin's familiar, serene unconcern, « for he had known him since childhood » (p. 24). The tall soldier explains things to the others « with calm faith. » During meals « his spirit seemed to be communing with the viands » (p. 38).

In Chapter 9 the Christian imagery associated with Jim Conklin comes to a head. Mortally wounded in the side, like Jesus Christ whose initials he bears, the tall soldier has become a « spectral » figure, as he is insistently described and referred to. In his existential isolation, absorbed in what is called « the passion of his wounds » (p. 67), he waves away all interference on the part of the appalled onlookers, excepting Henry himself. In a false simile, like the Dantesque « come colui che ... », he is described as « always looking for a place, like one who goes to choose a grave » (p. 67). With unwitting appropriateness, Henry cries, upon recognizing him, « Gawd! Jim Conklin! », and calls upon his name in a trinitarian fashion, « Oh, Jim — oh, Jim — oh, Jim — » (p. 68). Simple colloquial dialog at once expresses and ironically estranges traditional symbolic meanings, as in this exchange between soldiers in reference to Conklin: « Where th' blazes does he git his stren'th from? » « Lord knows! » cried the youth. » (p. 69).

As Conklin moves fatally toward the « mystic place of his intentions » (p. 70), the bystanding Henry and the tattered soldier see all increasingly in the light of « a solemn ceremony » (p. 70). « There was something ritelike in these movements of the doomed soldier. And there was a resemblance in him to a devotee of a mad religion » (p. 71). When he finally halts at « the place for which he had struggled » (p. 71), « his bloody hands ... quietly at his side » (*ibid.*), his last throes cause him « to dance a sort of hideous hornpipe » (*ibid.*) before falling to the ground dead.

« God! » said the tattered soldier.

The youth turned, with sudden livid rage, toward the battlefield. He shook his fist. He seemed about to deliver a philippic.

« Hell — »

The red sun was pasted in the sky like a wafer (p. 72)⁶.

After the death of Jim Conklin, Christian myth but rarely figures significantly in *The Red Badge of Courage*. Late in the novel Biblical language is used to describe Henry's coming aware:

He had dwelt in a land of strange, squalling upheavals and had come forth. He had been where there was red of blood and black of passion, and he was escaped ... He saw that he was good (pp. 146-147).

Actually, the god of war is rather too « blood-swollen » to be merely classical, and Jim Conklin's « ceremony at the place of meeting » rather too ghastly to be merely Christian. Both these mythical levels suggest a third dimension, that of the gothic romance, which is, of the three, the most typical expression of Henry Fleming's faulted understanding of his surroundings and himself. The whole story, from the opening scene, can be related as a gothic horror tale, in which a young knight battles surreal monsters, created by his overstimulated imagination, in the course of a quest for knowledge⁷.

⁶ According to J. Cazemajou (1972), « The redness of the wafer is indeed a sign of sacrifice, but it does not point — as some critics believe — to the redemptive self-sacrifice of a Christ-figure. It refers, intuitively rather than deductively, to the common archetypal image which is part and parcel of Aztec culture: the occasional need to sacrifice the life of a young man to the sun in order to preserve life and brilliance » (p. 62).

This use of a Jungian approach is unsatisfying: « intuitively » seems to mean that Crane did not consciously know he was referring to the archetype; hence, one must believe in the validity of Jungian archetypes for this literary criticism to be convincing. In any case, although « part and parcel of Aztec culture », is this image part and parcel of American culture or Judaic-Christian culture? Besides, what moves Cazemajou to think that Jim Conklin was a « young man »?

⁷ As Cazemajou notes, « Henry's adventure truly is a kind of dragon hunt ... » (*Id.*, p. 60).

In the early passage, already referred to, in which he thinks of modern war in the light of the Homeric frays of ancient Greece, the prevailing note is sounded by passages such as the following:

He had regarded battles as crimson blotches on the pages of the past. He had put them as things of the bygone with his thought-images of heavy crowns and high castles (p. 15).

A gothic aura colors his whole perception and understanding of his situation. Across the river lies a great beast, the enemy, whose « red eyes were still peering » (p. 25), as in the opening scene of the novel. The sun is a divinity, the colonel a sort of demi-god:

In the eastern sky there was a yellow patch like a rug laid for the feet of the coming sun; and against it, black and patternlike, loomed the gigantic figure of the colonel on a gigantic horse (*ibid.*).

In the forest « dark shadows moved like monsters » (*ibid.*). The « red eyes across the river » (*ibid.*) grow larger like the « orbs of a row of dragons advancing » (*ibid.*). The regiment itself becomes « one of those moving monsters wending many feet » (*ibid.*), « huge crawling reptiles » (*ibid.*), merging into « two long, thin, black columns ... like two serpents crawling from the cavern of the night » (pp. 26-27). The impressionistically rendered « flash and glimmer » of the marching troops gives way to the « rushing yellow of the developing day » (p. 26), as the « long serpents crawled slowly from hill to hill » (p. 27). The fields where they camp at nightfall take on no less a ghostly cast than the woods:

Tents sprang up like strange plants. Camp fires, like red, peculiar blossoms, dotted the night ... the many fires, with the black forms of men passing to and fro before the crimson rays made wierd and satanic effects (p. 28).

Henry could observe the « men who were dodging implike around the fires » (p. 29).

Often the army, or war itself, is treated explicitly or implicitly as if it were a machine. Henry in one passage is described as believing that the « mighty blue machine ... would make victories as a contrivance turns out buttons » (p. 81). Many are the references to bodies of infantry as if they were « waves » or « floods » — a traditional image certainly, but used by Crane with peculiar intensity and, not infrequently, ironic awareness.

A topical image in *The Red Badge of Courage* is that by which gunfire is metaphorized as some kind of speech, further confirming the identification of soldiery, especially the hidden enemy, as a monstrous creature of some sort. The « crimson roar » (p. 62) of battle « was as the voice of an eloquent king, describing » (p. 63). At one point, Henry's advancing regiment *expresses* itself in fallen soldiers: « The regiment left a coherent trail of bodies » — although the more immediate meaning may be that, out of sheer quantity, the victims « cohered », *i.e.* fell in groups (p. 119).

Descriptions are rarely static, usually recounting a process, *e.g.* the sky reddening, as in the first scene:

He lay down in the grass. The blades *pressed* tenderly against his cheek. The moon *had been lighted* and *was hung* in a treetop ... The whole mood of the darkness, he thought, was one of sympathy for himself in his distress (pp. 28-29).

The action verbs used consistently in passages impressionistically describing nature, quicken objects and plants, rendering reality more alive and sentient than it normally is perceived to be. Such impressionism readily slides over into the « pathetic fallacy », as in the above passage. Nature is even attributed the capacity and the will to act upon the hero, holding him back or somehow communicating with him.

A special case, highly gothic in its effect, is when the dead are described as if they were alive:

The ranks opened covertly to avoid the corpse. The invulnerable dead man forced a way for himself ... The wind raised the tawny

beard. It moved as if a hand were stroking it. He vaguely desired to walk around and around the body and stare; the impulse of the living to try to read in dead eyes the answer to the Question (p. 35).

Jim Conklin's face in death is frozen in a laugh (pp. 72 & 73). A dead man in the woods *stares* at Henry, turning him to stone, like the mythical Medusa (pp. 60-61). The examples are many, but the opposite holds true as well: in some of the most gothically phantasmagoric scenes of the novel, living men are described as if they were dead. Both devices provide very intense foregrounding in the context of the tale.

The same procedure which allows the forests or fields or roadways, especially by night, to turn into fabulous areas haunted by wierd creatures, can transform inner reality as well: fear of death and, above all, of cowardice becomes a « thousand-tongued » monster « that would babble at his back and cause him to flee » (p. 31). This creature will hound Henry till the very end, until it is finally overcome.

Colors, rarely clear-cut and uniform, come in hues or tints, splotches or stains: the « purple streaks » of filing infantry (p. 31), the « wine-tinted » glare of fire on water (*ibid.*), « sudden gleams of silver or gold » (*ibid.*), a « dark and mysterious range of hills ... curved against the sky » (*ibid.*)⁸. In such a transfigured, vivified, often lurid landscape of the soul, not only can « the insect voices of the night [sing] solemnly » (*ibid.*) but even by day a « mournful current » can look up at the advancing men with « white bubble eyes » (p. 34).

⁸ As Stallman puts it (1968), « *The Red Badge* is an impressionistic painting, not a realistic one like Vereshchagin's paintings of battlefields » (p. 178). According to J. B. Colvert (1972), by the time Crane was writing *The Red Badge of Courage*, « he began to suspect — uneasily — that the theory of realism, as he imperfectly understood it from Howells and Garland, was largely irrelevant to his vision and aim » (p. 130). Cfr. Izzo (1965).

Small wonder Henry « thought that he did not relish the landscape » (p. 35). The enemy was a great beast which « would presently swallow the whole command » (*ibid.*). War itself is described repeatedly as « the red animal » (p. 36), often in the same sentences in which it is identified as a god, a typical passage from the symbolic to the mythical level.

Amid such scenes as these, in which beast searches out and confronts dragon (p. 55), shells scream like « storm banshees » (pp. 41 & 42) with « rows of cruel teeth that grinned at him » (p. 55), the battle flag « jerks about madly » with a life of its own, « struggling to free itself from an agony » (p. 42) only to sink down as if dying, Henry directs his anger « against the swirling battle phantoms which were choking him, stuffing their smoke robes down his parched throat » (p. 47). Such gothic horrors contextualize perfectly the pathetic E. A. Poe melodrama of the « loud soldier » who, sure he is going to be killed, entrusts a packet of letters to Henry's care:

« Why, what the devil — » began the youth again.

But the other gave him a glance as from the depths of a tomb, and raised his limp hand in a prophetic manner and turned away (p. 40).

The whole tale can be read on the metaphoric level as a gothic quest, a dragon-slaying epic. The very repetitions of certain phrasing and epithets function, ironically, as epic formulas. Henry panics and runs before the advance, not of Confederate soldiery but of « the red and green monster » which threatens to gobble him up (p. 53). He escapes into a supernatural forest:

The creepers, catching against his legs, cried out harshly as their sprays were torn from the barks of trees. The swishing saplings tried to make known his presence to the world. He could not conciliate the forest. As he made his way, it was always calling out protestations. When he separated embraces of trees and vines, the disturbed foliages waved their arms and turned their face leaves toward him. He dreaded lest these noisy motions and cries should bring men to look at him (p. 59).

This gothic wood then changes into a paradisiac wood: « He conceived Nature to be a woman with a great aversion to tragedy » (p. 60). But, ironically, inside what Henry perceives as a sort of natural shrine, he finds himself « being looked at by a dead man » in a state of partial decomposition (pp. 60-61).

As his courage slowly comes back to him, he returns to fight again. Still, he cannot conceive of the enemy realistically but imagines himself « dust-stained, haggard, panting, flying to the front at the proper moment to seize and throttle the dark, leering witch of calamity » (p. 78), the « yelling battle fiend » (p. 81).

When, on his way back to the front, he encounters a crowd of fleeing soldiers, in vain he seeks to thwart their flight and is slugged in the head for his pains. Still, however, he thinks of the enemy in terms of a gothic horror: « The dragons were coming with invincible strides. The army ... was going to be swallowed. War, the red animal, war, the blood-swollen god, would have bloated fill » (p. 83).

Dizzy from his bleeding head wound, Henry encounters another staple of the gothic fairy tale: the helper (p. 87). This cheery-voiced soldier, whose face Henry never sees, guides him to his encampment: he « seemed to the youth to possess a wand of a magic kind. He threaded the mazes of the tangled forest with a strange fortune » (p. 88)⁹.

Safely back in the charmed circle of the campfires of his own regiment, among the shadows of sleeping soldiers and with the occasional glimpse of « visages that loomed pallid and ghostly, lit with a phosphorescent glow » (p. 92), Henry is medicated and, at last, falls asleep; « when the youth awoke it seemed to him that he had been asleep for a thousand years » (p. 94). He contemplates the leaves overhead, « moving in a heraldic wind of day » — the word 'heraldic' signaling, as at the beginning of the story, re-

⁹ D.B. Gibson (1968) sees the man of the cheery voice as « a wizard who can miraculously lead the youth through the confusion of war, a Virgil to Henry's Dante » (pp. 80-81).

ligious connotations. Dawnlight « dressed the skin of the men in corpse-like hues and made the tangled limbs appear pulseless and dead » (p. 95). Henry's « disordered mind interpreted the hall of the forest as a charnel place. He believed for an instant that he was in the house of the dead » (*ibid.*). However, he comes to himself, realizing that « this somber picture was not a fact of the present, but a mere prophecy » (*ibid.*). On the mythical level, following the exemplary death of Jim Conklin, Henry's reawakening along with that of the other corpse-like soldiers, suggests a resurrection, hallowed by a soldierly blasphemy which is simply overturned prayer:

The body of men in the woods rustled. There was a general uplifting of heads. A murmuring of voices broke upon the air. In it there was much bass of grumbling oaths. Strange gods were addressed in condemnation of the early hours necessary to correct war. An officer's peremptory tenor rang out and quickened the stiffened movement of the men. The tangled limbs unraveled. The corpse-hued faces were hidden behind fists that twisted slowly in the eye sockets (pp. 95-96).

With the slow acquiring of maturity the gothic imagery is eventually overcome, brought under the control of common sense. Henry « had been out among the dragons, he said, and he assured himself that they were not so hideous as he had imagined them. Also they were inaccurate; they did not sting with precision. A stout heart often defied, and defying, escaped » (p. 101). Here the dragons are being decodified, shifting from gothic symbol to ironic allegory (« sting » = 'shoot', etc.). They are clearly seen as fearful projections onto reality, in opposition to the « self-confidence » and « stout heart » of a more realistic take-it-as-it-comes attitude toward the future and its possible horrors.

Likewise rumors lose the mythic stature they had enjoyed when Jim Conklin bore them, and are imaged as weary-winged gothic creatures: « Rumors again flew, like birds, but they were now for the most part black creatures who flapped their wings drearily near the ground and refused to rise on any wings of hope. The men's faces grew

doleful from the interpreting of omens » (p. 104). The present despondency of the soldiers is a clear step forward from the flighty, vulnerable buoyancy of their earlier phase as « fresh fish ». In Henry, the previous hatred of the universe, « little gods and big gods » (p. 109), gives way to « hatred of the army of the foe » (*ibid.*). His wrath is « a dark and stormy specter that possessed him » (p. 110), the enemy are seen as tormentors, « flies sucking insolently at his blood » (*ibid.*). Henry becomes monstrous himself as he begins to dominate his fancies, entering into the horror of war not as a victim but as a dogged participant, without reflection or anticipation, his whole mind set on firing his rifle. The soldiers are like fighting animals thrown into the cockpit, « pushing fierce onslaughts of creatures who were slippery » (*ibid.*). Although the foes are not yet seen as human, this imagery is a far cry from the composite Frankenstein monsters and dragons of his earlier fancies. At the most, he sees his own ranks as a « blue smoke-swallowed line [which] curled and writhed like a snake stepped upon. It swung its ends to and fro in an agony of fear and rage (*ibid.*) — a variant of the « Don't-tread-on-me! » motif. « Each distant thicket seemed a strange porcupine with quills of flame » (p. 113). The gothic world of the embattled forest abounds, thanks to Henry's metaphoric fancy, with an entire bestiary of wierd denizens. In the course of the gothic fairy tale called war, Henry « had slept and, awakening, found himself a knight » (p. 112). After a devastating, decimating charge upon the enemy, again rife with lurid gothic imagery, Henry's corps wins a minor victory, guaranteed by an authorial judgement: « And they were men » (p. 129).

The battle starts up again. Henry smiles with ironic detachment as he sees men dodging and ducking before shells that « were thrown in giant handfuls over them » — as if Goliath or some legendary giant were bombarding them. He sees a « spray of light forms go in houndlike leaps toward the waving blue lines. There was much howling, and presently it went away with a vast mouthful of prisoners » (p. 137). Here the individual rebel soldiers co-

alesce into a single living being carrying away a « mouthful of prisoners ». The world of fable is likewise suggested in this comparison: « Particular pieces of fence or secure positions behind collections of trees were wrangled over, as gold thrones or pearl bedsteads » (*ibid.*).

Before Henry's regiment there is a « smoke-wall penetrated by the flashing points of yellow and red » (*ibid.*). They charge, Henry bearing forward the regimental colors, and the imagery is that of fabulous birds battling in a gothic world of adventure: « His own emblem, quivering and aflame, was winging toward the other. It seemed there would shortly be an encounter of strange beaks and claws, as of eagles » (p. 142). The rival color-bearer, dying, is as one « whose legs are grasped by demons ... and he fought a grim fight, as with invisible ghouls fastened greedily upon his limbs » (p. 143). Like birds as well are four captured rebels: « The soldiers had trapped strange birds and there was an examination » (*ibid.*).

As Henry Fleming comes to manhood, he overcomes a final piece of gothic illusion: « The ghost of his flight from the first engagement appeared to him and danced » (p. 147). A further « specter » of reproach for his shabby treatment of a fellow soldier likewise haunts his mind. « Yet he gradually mustered force to put the sin at a distance » (p. 148). He has taken the measure of war and death and faces them for what they are and, at the same time, is reconciled to the prosaic, unfabulous world of « oaths and walking sticks » (p. 149)¹⁰.

¹⁰ The point is a moot one, many scholars denying that Henry's point of view has undergone any significant change as the result of his battle experiences (v. Stallman 1968, p. 171). According to Frank Bergon (1975), « The reader knows that somehow Fleming has become a member of his regiment, he is a veteran of sorts, but the statement 'He was a man' ... has never been substantiated to everyone's satisfaction in terms of the dramatic events of the novel » (p. 136).

It may be that Crane, twenty-four at the time of writing *The Red Badge of Courage* and under the influence of the Realists, was not perfectly clear as to what he was doing in the novel.

* * *

It is to be hoped that we have succeeded in showing how, on the level we have treated, at the extreme remove from the prevalent realistic mode, the novel bears a strong gothic cast. At this far romance pole, mediated by metaphor and simile, *The Red Badge of Courage* reveals affinities with the dungeons and dragons of infantile fantasy, the stuff of fables, myths and wierd tales. In our reading we have moved from one metaphor or simile to another, tracing the image clusterings which thread the text with surprising continuity and focusing on a mystical dimension of the tale which occupies the most vividly phantasmagoric area of Henry Fleming's false consciousness. Operatively, we have dissected the text, isolating the vehicles of metaphors and similes. By evidencing the semantic similarities between groups of metaphors and similes, we have connected them as clusters. The result is to bring out the grand fairy tale of knights in armor which is the farthest reach of the romance mode in *The Red Badge of Courage* and the expression of the paranoid side to the young hero's mind. As this aspect of his character is transformed during the story, thanks to dire experiences and his reflections upon them, the lurid, gothic illusions governing his perception of reality are finally overcome, brought under the control of reason. As the vehicular imagery retreats from the mythic area of his consciousness to the merely symbolic, the images lose the power to determine his overall attitude toward reality, his ideology, his ethics, even his conception of his own identity. Then they are dislodged even from the level of symbolism, *i.e.* they are no longer allowed to sway his immediate perception of events.

At this point Henry attains the manhood he has been groping toward; in the terms of the novel this means the

He repeatedly revised the ending and subsequently expressed a general dissatisfaction with the book. Nevertheless, my study of the imagery convinces me that Henry, to some degree, comes of age, and that this is the author's intention.

acquiring of a more direct, rationally objective grasp on external reality and his place within it. With the dismantling of the mythic and the symbolic levels of the romance under the impetus of a never absent rational instance, the text writes itself out and we, along with the hero, are restored to the non-anthropocentric world of reality which, nonetheless, has become « a world for him », for us, thanks to an ability, if not always to transform it, at least to cope with it.

BIBLIOGRAPHY

- Bergon, Frank
1975 *Stephen Crane's Artistry*, New York and London, Columbia U.P.
- Brennan, Joseph X.
1969 « Stephen Crane and the Limits of Irony », in *Criticism*, XI (Spring), pp. 183-200.
- Cazemajou, Jean
1972 « *The Red Badge of Courage*: The 'Religion of Peace' and the War Archetype », in *Stephen Crane in Transition: Centenary Essays*, pp. 54-65. V. Katz, Joseph (1972).
- Colvert, James B.
1959 « Structure and Theme in Stephen Crane's Fiction », in *Modern Fiction Studies*, 5 (Autumn), pp. 199-208.
1972 « Stephen Crane: Style as Invention », in *Stephen Crane in Transition: Centenary Essays*, pp. 127-152. V. Katz, Joseph (1972).
- Cox, James Trammell
1959 « The Imagery of *The Red Badge of Courage* », in *Modern Fiction Studies*, 3 (Autumn), pp. 209-219.
- Gibson, Donald B.
1968 *The Fiction of Stephen Crane*, Carbondale and Edwardsville, Ill., Southern Illinois U.P.
- Gilkes, Lillian
1960 *Stephen Crane: Letters*, ed. with Stallman, Robert W. (q.v.).
- Holton, Milne
1972 *Cylinder of Vision: The Fiction and Journalistic Writing of Stephen Crane*, Baton Rouge, Louisiana State U.P.
- Izzo, Carlo
1965 « Aspetti del simbolismo di Stephen Crane », in *Il simbolismo della letteratura Nord-Americana*, Firenze, ed. Nuova Italia, pp. 191-204.

- Katz, Joseph (ed. by)
1972 *Stephen Crane in Transition: Centenary Essays*, Dekalb, Northern Illinois U.P.
- Liebling, A. J.
1961 « The Dollars Damned Him », in *The New Yorker*, (Aug. 5), pp. 48-72.
- Osborn, Neal J.
1965 « William Ellery Channing and *The Red Badge of Courage* », in *Bulletin of the New York Public Library*, LXIX (March), pp. 182-196.
- Øverland, Orm
1966 « The Impressionism of Stephen Crane: A Study in Style and Technique », *Americana Norvegica*, Sigmund Skard and Henry H. Wasser, ed., Philadelphia, The University of Pennsylvania P., I, pp. 239-285.
- Rosenfeld, Isaac
1953 « Stephen Crane as Symbolist », in *Kenyon Review*, XV (Spring), pp. 310-314.
- Solomon, Eric
1959 « The Structure of *The Red Badge of Courage* », in *Modern Fiction Studies*, 5 (Autumn), pp. 220-234.
1968 *Stephen Crane: From Parody to Realism*, Cambridge, Mass., Harvard U.P.
- Stallman, Robert W.
1952 *Stephen Crane: An Omnibus*, New York, Knopf.
1960 *Stephen Crane: Letters*, ed. with Gilkes, Lillian, New York, New York U.P.
1968 *Stephen Crane: A Biography*, New York, George Braziller.
- Weisberger, Bernard
1958 « *The Red Badge of Courage* », *Twelve Original Essays on Great American Novels*, Charles Shapiro, ed., Detroit, Wayne State U.P., pp. 96-123.

O. PALUSCI, *John R. R. Tolkien*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 167.

È quasi impossibile leggere gli scritti narrativi di Tolkien senza incorrere nel rischio di perdersi nel denso labirinto dei significati simbolici e dei molteplici riferimenti a miti e allegorie derivanti da varie culture della storia del mondo occidentale e per di più coesistenti, in maniera inquietante, nelle pagine dei romanzi di questo interessante autore del Novecento. Altrettanto difficile è decifrare la natura dell'immaginario tolkieniano e districare i fili che conducono ora verso i modelli del racconto fiabesco, ora verso le forme narrative sperimentate dalla moderna fantascienza, ora verso i moduli del narrare tipici dell'epopea anglosassone e della saga nordica.

Eppure, Oriana Palusci si muove con sicura competenza nei meandri di questa complicata e variamente esplorata area di ricerca, sgombra il campo da ogni ostacolo e rende più accessibile — mediante un'accorta analisi di tutti gli scritti saggistici e narrativi di Tolkien e di tutto ciò che è stato detto e scritto sul suo conto dalla critica più recente — il senso complessivo dei suoi testi fantastici e le funzioni letterarie e culturali che essi possono assumere anche per un lettore d'oggi. L'autrice non perde mai di vista il lettore e, anzi, si ha l'impressione che ella intenda non solo rassicurarlo, mostrandogli che i corposi romanzi di Tolkien sono più comprensibili e più 'pieni' di quanto non possa apparire a prima vista, ma voglia invitarlo ad una riflessione più ampia e proficua, suggerita da chiavi di interpretazione non esclusivamente letterarie o socioletterarie ma anche culturali.

Questo libro, infatti, non è soltanto uno studio testuale e tematico degli scritti fantastici di Tolkien: esso si propone anche come indagine socioculturale circa le ragioni che hanno contribuito a determinare la nascita e la diffusione di un 'fenomeno Tolkien' dall'epoca di *The Hobbit* (1937) e di *The Lord of the Rings* (1954) fino ai nostri giorni. In più punti del suo volume Palusci nota che il fenomeno ha indubbe radici nell'industria culturale che ha intensificato le proprie attività pubblicitarie e commerciali soprattutto intorno al 1978, quando è uscita la versione filmica a cartoni animati del *Lord of the Rings* ad opera del regista americano Ralph Bakshi. Era inevitabile, dopotutto, che gli eroi della Terra-di-mezzo, analogamente a quanto in genere accade a tutte le altre creature della letteratura popolare e fantastica, acquisissero una nuova di-

mensione e che l'immaginario tolkieniano entrasse a far parte della vita quotidiana (p. 146).

In un'epoca in cui la società dei consumi è organizzata attorno ad un sistema di produzione efficiente che accoglie — come sublimazione delle frustrazioni quotidiane e come desiderio di dissoluzione dell'ordine culturale vigente — svariate manifestazioni del fantastico, gli straordinari personaggi di questi scritti additano suggestivi percorsi di fuga dal reale, esprimono il gusto per l'irrazionale, propongono modi di vita alternativi e, comunque, non mancano di catturare l'attenzione e il piacere di un pubblico variegato, di certo più ampio di quello previsto al momento della loro progettazione. Scrive Palusci al riguardo:

Sia che si tratti di fantascienza o di ritorno al mondo magico delle favole, i personaggi e i luoghi delle avventure fantastiche vengono imposti all'attenzione del grosso pubblico attraverso radio, televisione, cinema, giornali, fumetti e anche giocattoli ... (p. 147).

Così questi prodotti dell'immaginazione desiderante, della fantasia tecnologica e fiabesca — fatti circolare attraverso diversi canali di comunicazione e, a volte, simultaneamente al momento in cui vengono immessi nel mercato — sono costantemente rinnovati, caricati di nuovi significati e sono in effetti letti e ri-vissuti alla luce degli elementi paradigmatici prevalenti nella cultura in cui essi vengono fruiti, perfino molti anni dopo la loro elaborazione originaria e dopo la loro prima diffusione.

Queste considerazioni, che sono presenti in varie forme e in diverse sezioni dello studio di Palusci, offrono all'autrice lo spunto per identificare alcune delle motivazioni delle interpretazioni, spesso di segno opposto (quasi a riprova dell'«ambiguità» dei testi tolkieniani), che sono state date dei romanzi di Tolkien (cfr., in particolare, le pp. 130-150). Soprattutto i primi romanzi, come è noto, sono stati variamente letti come i testi sacri delle rivolte giovanili negli anni '60 o come il punto di riferimento ideologico dei movimenti neo-fascisti in anni successivi.

Più recentemente, le opinioni della critica si sono concentrate quasi concordemente su un aspetto: gli scritti di Tolkien sono stati proposti all'attenzione del lettore specialistico perché esemplari di quel tipo di finzione — il *romance* — che guarda indietro con nostalgia ad un mondo pre-industriale presuntamente perfetto, ad una società feudale del genere di quella cara al pensiero utopico di un William Morris (che, del resto, era uno degli autori preferiti da Tolkien) e ad un mondo nel quale il Bene era destinato a sconfiggere inesorabilmente il Male. In sostanza, i *romances* di Tolkien — analogamente a quelli della tradizione narrativa inglese cui si ricollegano — indicano, se non altro con l'ausilio della fantasia, eventuali raccordi di pensiero con il passato e la tradizione nazionali

e possibili alternative agli insoddisfacenti modi di vita dell'età contemporanea. Come ha brillantemente dimostrato la stessa Palusci nel suo intervento su Tolkien pronunciato al VI Convegno Nazionale dell'AIA (Pavia, ottobre 1983) ora in corso di stampa negli *Atti* del Convegno, è un dato di fatto molto significativo che gli scritti di Tolkien siano molto popolari ed attuali *oggi*, in un'Inghilterra protesa a ricostruirsi una nuova-ma-sempre-uguale fisionomia di grandezza e di prestigio non immemore del leggendario eroismo dell'epoca elisabettiana o dell'era della regina Vittoria, cui spesso si richiamano ad esempio M. Thatcher ed i suoi sostenitori. C'è da chiedersi con Palusci se ciò non accada anche perché gli universi immaginari di Tolkien rispondono adeguatamente a quel clima culturale, volto al recupero di un sistema di valori e principi morali oramai tramontati, riassumibili nel concetto di 'inglesità' o, se si vuole, di 'britannicità' discusso con notevole acume soprattutto da M. Wiener (*English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982), ma anche da storici e attenti osservatori dell'età contemporanea come, ad esempio, A. Gamble (*Britain in Decline*, London, Macmillan, 1981), T. Nairn (*The Break-up of Britain*, London, Verso, 1981), A. Barnett (*Iron Britannia*, London, Alison & Busby, 1982), nonché dal breve ma perspicace articolo di I. Chambers («'Being British': Narratives of Nationalism», in *Anglistica-AION*, vol. XXVI, 1-2, 1983, pp. 83-91).

D'altra parte, si deve dire che l'interpretazione delle opere fantastiche di Tolkien in questa direzione riconduce singolarmente questo autore e il suo mondo immaginario direttamente alle radici, ai contesti, ideologici e culturali, cui s'è rapportato e da cui ha tratto sostanziale nutrimento. Opportunamente, dunque, Palusci rintraccia le ragioni genetiche dell'universo tolkieniano in primo luogo nel suo cattolicesimo, nella sua formazione accademica, negli studi filologico-linguistici (niente affatto contrastanti, come potrebbe sembrare a prima vista, con le espressioni inventive di questo scrittore) intrapresi ad Oxford, nei dibattiti intellettuali con gli altri illustri professori dell'università di Oxford negli anni '30. Molto vivaci e molto fruttuosi si rivelarono gli scambi di opinione verificatisi all'interno dei due gruppi degli *Inklings* e dei *Coalbiters*; soprattutto, pare utile riflettere sulle intenzioni antimoderniste dei componenti di questi due circoli letterari, spinti anche da un forte impegno di rivalutazione del mondo e della civiltà medievali, dell'allegoria a carattere cristiano legata a quel secolo e, naturalmente, della forma narrativa del *romance* e del romanzo fantastico. Il nome di C. S. Lewis — autore, oltre che della celebre *Allegory of Love* (1936), di romances impennati attorno alla *quest* condotta da Ransom, figura di un novello Cristo nella *Ransom Trilogy* — basta da solo (se non si volessero menzionare tutti gli altri scrittori che parteciparono alle riunioni dei due gruppi sopra menzionati: si vedano, tuttavia, le osservazioni di Palusci alle pp. 22-26) a sottolineare il rinnovato in-

teresse per un mondo antico, affascinante per le suggestioni che sa evocare nell'inconscio collettivo e per un modo narrativo — il *romance*, per l'appunto — ritenuto caratteristicamente 'inglese'. La riscoperta del *romance* da parte di Tolkien è vista anche in relazione all'operazione di rivalutazione di quella tradizione narrativa messa in atto già sul finire dell'Ottocento: esso era apprezzato « in quanto forma 'inglese' e nazionale per eccellenza, contro gli influssi 'stranieri' del naturalismo francese o le esperienze 'internazionali' di Conrad e di James » (p. 12); la rinnovata affermazione del *romance* è altresì inquadrata entro quell'atmosfera intellettuale che tiene nel debito conto l'esperienza estetica medievale (Pound ed Eliot) e che indaga antropologicamente sulle origini mitiche e storiche del racconto fantastico (in particolare, J.L. Weston con il suo *From Ritual to Romance*, 1920). E il critico canadese N. Frye — che ha ricostruito una storia della letteratura fondata su modi di finzione che, come il *romance*, mal si accordano con la scrittura narrativa realistica — riconosce il Tolkien come una delle massime autorità e una delle influenze più significative sui movimenti letterari e di pensiero che hanno contribuito all'affermazione del racconto fantastico nel Novecento. Scrive Frye:

Questi movimenti hanno assunto una forma più definita dopo la comparsa di *The Lord of the Rings* di Tolkien verso la metà degli anni '50. Sulla base del principio di T.S. Eliot che ogni scrittore crea la sua propria tradizione che aveva dietro di sé, quella di George MacDonald e Lewis Carroll e William Morris era, se non « la grande » tradizione, nondimeno una tradizione (cit. a p. 9).

Tolkien non è studiato da Palusci solo per aver rivitalizzato la forma narrativa del *romance*; di lui viene sottolineata la grande capacità di estendere le sue doti di filologo e di critico letterario a quelle di creatore di storie fantastiche per adulti. Interessante risulta la non separazione fra queste due attività di Tolkien, il quale teorizza e pratica la compenetrazione dell'un campo (quello della filologia) nell'altro (quello della creazione artistica). Sono note le tesi esposte da Tolkien in due suoi celebri saggi di cui Palusci discute esaurientemente nel capitolo intitolato *Teorie e materiali narrativi: dagli studi filologici alla riflessione sulla fiaba* (pp. 26-44). I due saggi in questione — l'uno dedicato a « Chaucer as a Philologist: *The Reeve's Tale* », letto nel 1931 e pubblicato nel 1934 su *Transactions of the Philological Society*, l'altro ispirato a « Beowulf; the Monsters and the Critics », letto nel 1936 e subito pubblicato su *Proceedings of the British Academy* — pongono l'accento proprio sulla stretta interconnessione esistente fra le operazioni che compie il filologo che si pone a ricostruire e ri-creare il testo autentico e i procedimenti dell'immaginazione creatrice che inventa un mondo nuovo tutto da scoprire, formato tuttavia da elementi già noti. Forse, ciò che Tolkien nota a proposito delle intenzioni che egli sembra

aver rinvenuto nel poeta del *Beowulf* può essere attribuito a lui stesso:

Otteniamo in realtà un poema da un momento gravido di equilibrio instabile guardando indietro nell'abisso, da parte di un uomo erudito nelle leggende antiche che stava lottando, per così dire, per averne una visione generale, percependo la loro comune tragedia di rovina inevitabile, e tuttavia sentendo ciò più *poeticamente* perché era egli stesso distaccato dalla pressione diretta di quella disperazione (cit. a p. 32).

Tolkien ha in effetti tentato di seguire i suggerimenti dell'anonimo poeta del *Beowulf*; perché, infatti, come non si può non riconoscere nella descrizione degli effetti che *Beowulf* ha provocato nei suoi contemporanei, secondo Tolkien, ciò che Tolkien stesso parrebbe aver generato nei suoi contemporanei?

[il *Beowulf* ha la capacità] di creare nelle menti dei contemporanei del poeta l'illusione di contemplare un passato, pagano ma nobile e ricco di un profondo significato — un passato che di per sé aveva profondità e si estendeva all'indietro in una scura antichità di dolore. Questa impressione di profondità è un effetto e una giustificazione dell'uso di episodi e allusioni a leggende antiche, solitamente più oscure, più pagane, e disperate del presente (cit. a p. 32).

Da queste ed altre riflessioni sul racconto fantastico — importante è il saggio che Tolkien ha dedicato allo studio delle favole, *On Fairy Tales* — scaturisce anche una visione dell'artista in chiave romantica, un artista che lotta con il drago, cioè per dominare appieno la sua materia narrativa; che il narratore debba essere in grado di andare oltre la mera compilazione erudita, allo stesso modo in cui vi riuscì l'autore di *Beowulf*, è una convinzione costante che sostiene Tolkien anche nell'elaborazione delle sue storie fantastiche da *The Hobbit* (1937) a *Tree and Leaf* (1964), a *The Silmarillion* (pubblicata postuma nel 1977). Egli afferma di essere un *creatore*, secondario soltanto alla divinità, potente come la divinità in quanto anche egli può demoltiplicare quasi all'infinito la sua creazione, in modo tale che reale e fantastico non si oppongano ma si alimentino vicendevolmente. Osserva Tolkien:

Ogni scrittore che crei un mondo secondario, una fantasia, ogni subcreatore, probabilmente desidera in parte almeno essere un creatore effettivo, o almeno spera di attingere alla realtà: spera che l'essenza propria di questo mondo secondario (se non ogni sua particolare) derivi dalla realtà oppure a essa confluisca. Se riesce ad attingere a una sua qualità che possa essere a ragion veduta fatta coincidere con la definizione del dizionario, « intima consistenza della realtà », è difficile capire come potrebbe accadere se, in qualche modo, l'opera non partecipasse della realtà. La caratteristica peculiare della « gioia » in un riuscito lavoro di fantasia può pertanto essere designata quale un improvviso balenare della realtà o verità sottesa (cit. a p. 38).

Rivalutazione piena, dunque, della narrativa anti-realistica in quanto intesa come « *fantasy, recovery, escape, consolation* » (p. 38); ed è una narrativa che, nel contempo, è anche discorso meta-narrativo, come è palese — ad esempio — nel racconto *Leaf by Niggle*, ove arte e realtà finiscono per coincidere quando il pittore Niggle giunge al termine della sua *quest* (p. 40).

Affrontati questi complessi problemi relativi alla poetica di Tolkien, Palusci procede poi all'esame puntuale e meticoloso dei romanzi mostrandone gli prestiti linguistici (sia pure arricchiti dall'inventiva di Tolkien) e tematici dalle saghe germaniche, dalla mitologia nordica, dal *Kalevala* finnico e dalla Bibbia (pp. 58-62, per ciò che attiene *The Silmarillion*) e anche dalla letteratura utopica, picaresca e favolistica (pp. 66-72, per ciò che riguarda *The Hobbit* e *The Lord of the Rings*).

Un capitolo a parte, molto ricco di spunti interessanti, è dedicato al capolavoro di Tolkien ed è intitolato, significativamente, *'The Lord of the Rings': il grande viaggio dentro la favola* (pp. 96-129). Qui Palusci riprende gli argomenti illustrati fino a questo punto del suo studio e stabilisce raccordi importanti ed illuminanti fra ciò che ha desunto dall'analisi degli altri romanzi di Tolkien, dalle osservazioni critiche dello stesso autore sull'arte e le funzioni del racconto fantastico e ciò che le suggeriscono gli studiosi di questo narratore: ne scaturisce un ritratto stimolante e quanto mai completo di *The Lord of the Rings*, testimonianza effettiva della statura di Tolkien. Anche sul piano narrativo, questo romanzo dà una misura delle grandi capacità di Tolkien nelle vesti di narratore alle prese con i problemi delle tecniche del racconto. Osserva Palusci:

La forma di questa scrittura si realizza attraverso una struttura circolare, calata nei livelli e nelle metafore del romanzo (l'Anello, l'Occhio, il viaggio, ecc.), capace cioè di dare il senso della sfericità e completezza dell'esperienza narrata ma anche di comprendere una serie di opzioni narrative, di opposizioni tematiche, di tensioni semantiche. E attraverso la verifica della polarità del discorso sulle modalità dello scrivere che si devono leggere le fondamentali opposizioni formulate da Tolkien nella sua opera. La stessa struttura portante del *quest*, appunto perché deve fare i conti con questa polarità, si dilata per sottostare a tutta una serie di verifiche. Il fatto che il *quest* assuma forme diverse a seconda dei punti di vista dei numerosi personaggi che intraprendono la loro personale ricerca, mostra come Tolkien ne rielabori continuamente il concetto, il significato e la forma narrativa che esso deve assumere (p. 97).

Come si sarà notato da quanto s'è detto finora in questa rapida rassegna, *John R.R. Tolkien* si raccomanda allo studioso per la completezza e per le innumerevoli strade che apre ad un'ulteriore lettura e approfondimento delle opere di questo eccezionale narratore.

Laura Di Michele

J. RUSSELL BROWN (ed.), *Focus on 'Macbeth'*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. VIII + 258.

The book is a collection of eleven articles (ten essays and an interview) which Professor Brown divides into five sections: 'Themes and structure', 'The play in the theatre', 'Enacting the text', 'Special studies' and finally 'A director's view of the play', this last being an interview with Sir Peter Hall. All contributions have been specially commissioned and so have not appeared in print before.

Brown's own approach has always been conditioned by his experience as a director, and he gives the impression in the 'Introduction' that his work in the National Theatre production under Peter Hall has made him particularly aware of the text as theatre and has also 'suggested a number of the questions that I posed to the contributors of this volume' (p. 1). The idea is attractive, a selected group of contributors working from different critical positions, some from outside the usual run of English studies, examining a series of problems put to them by the commissioning editor. If this editorial method were to succeed, one could expect a comprehensiveness unusual in collections of essays.

The pick of the first section, 'Themes and structure', is the essay by R.A. Foakes, *Images of death: ambition in 'Macbeth'*. Foakes rejects both the 'ambition' and 'temptation' theories of motivation as they cannot account for, in the first case the ambiguous heroism of Macbeth, and in the second the ease with which the idea is implanted. The title is his thesis: what draws Macbeth on is his 'horror at, and fascination with, a new vision of death' (p. 13). Macbeth is entranced by the very thought of the deed, 'a daring beyond anything he has faced before' (p. 16) and, like the dagger, the image turns into fact. The essay is persuasively argued and is particularly satisfying in its explanation of how *Macbeth* transcends the 'ordinary moral boundaries and judgements' by adding this new dimension to the traditional theme of the 'ambitious prince finally brought low' (p. 27).

Other essays in this section are by Brian Morris, *The kingdom, the power and the glory in 'Macbeth'* and D.J. Palmer, *'A new gorgon': visual effects in 'Macbeth'*. Morris is also concerned with what motivates Macbeth. He argues along broadly similar lines to Foakes in his rejection of the usual explanations, but his conclusion — that what drives Macbeth is a desire for 'greatness' and 'status' which for his 'simple soldierly intelligence' (p. 45) depend solely on rank — diminishes the stature of Macbeth to what must surely be an unacceptable extent. D.J. Palmer's essay is a well-supported close reading with special attention being given to the metaphors of sight and the resulting importance of spectacle in the play. Interestingly, he argues for the retention of Hecate in the cauldron scene, despite

her omission from the Folio, on the grounds that she is 'the spectral counterpart to that other queen of the night, Lady Macbeth' (p. 57), a point which has attracted attention before, notably in Charles Marowitz's *A Macbeth* where the two parts are combined.

The second section, 'The Play in the theatre', contains two essays, one by Marvin Rosenberg on eighteenth and nineteenth century productions, and the other, a very useful essay by Gareth Lloyd Evans on post-war productions of *Macbeth* at Stratford. Evans sets himself a limited task and does it very well, having seen all the productions in question. He judges one of the eight 'great' (Olivier) and one other 'notable' (McKellen), which isn't bad going, he opines, compared with the paucity of Hamlets of any real stature since Gielgud's. It is an essay which traces clearly the changes in interpretation from one production to another in the years which saw the decline of the 'star system' and the emergence of the new-style RSC.

At the centre of Rosenberg's essay is a point well worth exploring. The trivialising of the witches which took place in the seventeenth and eighteenth centuries undoubtedly affected the role of Lady Macbeth. Rosenberg argues that once the supernatural element became simple 'spectacle', the witches were 'unthinkable as serious tempters to murder' (p. 73), and so there arose the theatrical tradition of strong Lady Macbeths who took a correspondingly greater role in persuading Macbeth to murder Duncan. However, what is unfortunate about Rosenberg's article is the contempt he feels, and does not bother to conceal, for these adaptations and the audiences which watched them. Content with the easy assumption of eighteenth century bad taste, he makes no attempt to analyse and explain the possible reasons behind the spate of Shakespeare adaptations. Claiming, at the end of the article, a completeness of vision of *Macbeth* in the twentieth century, he is all too ready to mock what appear to be the infelicities and vulgarities of an earlier age from the assumed superiority of the modern viewpoint.

Rosenberg's hostility is directed above all at Garrick, that 'master manipulator of Shakespearean texts' (p. 73). Spurred on by the dominating and physically much larger Hannah Pritchard (does the Zoffany picture really provide adequate grounds for this latter assertion?), an apparently will-less and essentially noble Macbeth is driven to a murder that his honourable nature rebels against. To present this reading, argues Rosenberg, large cuts were necessary:

... in the crucial I.vii speech ('If it were done when 'tis done), ... Garrick cut 'If th'assassination / Could trammel up the consequence', as if the very word murder should not yet fall from his lips. Other entire scenes were cut, or butchered, to protect Garrick's image: the whole brutal assault on Lady Macduff and her babes was eliminated, as was Macbeth's casual killing of Young Siward ... (p. 76).

This seems to me a most extraordinary verdict on Garrick, who in his 1774 production gave the public more of Shakespeare than they had had for the previous hundred years. Compare for example the opening of that 'crucial I.vii speech'; first Shakespeare, secondly Davenant and then Garrick:

If it were done, when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly: if the assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease success; that but this blow
Might be the be-all and end-all — here
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come.

If it were well, when done; then it were well
It were done quickly; if his death might be
Without the death of nature in myself,
And killing my own rest; it would suffice;

If it were done, when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly; if that but this blow
Might be the be-all and end-all. Here
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come ...

Whereas it is true that Garrick did not restore the lines Rosenberg mentions, it is surely critical mis-emphasis to attack their omission rather than acknowledge the degree of reintegration achieved. As Bartholomeusz points out, much of the success of Garrick and Mrs Pritchard 'must be attributed to the fact that they were using Shakespeare's remarkable original text', and this in the face of initial public opposition. As for the other omissions mentioned by Rosenberg, one can hardly accuse Garrick of butchering the text when neither incident is present in Davenant.

It is also noticeable that at no point does Rosenberg indicate that anything he is saying might be considered controversial. If one tilts at critical orthodoxy to the extent he does, then one ought at least to contextualize one's dissent.

The third section makes an interesting contrast with the first, as both Robin Grove (*Multiplying villainies of nature*) and Michael Goldman (*Language and action in 'Macbeth'*) in their different ways subscribe to the view that all explanations that attempt to docket neatly Macbeth's motives and to demonstrate that they are equal to the enormity of the deed, do an injustice to the ambiguity and the shifting status of action as a theme. Grove's specific objection to traditional literary criticism is that it usually directs us into modes of *thought*, whereas 'great drama prompts us to be sensuously intelligent: bodily, intuitively — it engages us as deeply as that' (p. 114). Both are interested in how these effects are produced through language. Grove is particularly convincing on what he calls

'the witches' music', the way in which their distinctive rhythms undermine our conscious judgement; while Goldman analyses

... the characteristic Macbeth-sound ... not a coloration or a harmony, something properly to be described as fixed, but an action, the effect of a movement of speech which is a movement in the mind (p. 143).

It is in the fourth section, 'Special Studies', that the editorial hand is perhaps most obvious. Only one of the three contributors (Peter Stallybrass with *Macbeth and witchcraft*) comes from a university department of English; the other two being a historian, Michael Hawkins (*History, politics and 'Macbeth'*), and a psychologist, Derek Russell Davis (*Hurt minds*).

Hawkins turns out to be well-read in Shakespearean criticism and fully conscious of the controversy surrounding the historical approach, indeed he summarizes it rather well in his introduction. He therefore sensibly decides to limit himself: 'What can be done is to raise the question which concerned contemporaries and see how Shakespeare dealt with them.' (p. 159). After a highly informative discussion of Jacobean politics and their attitude to the monarchy, he finishes with an appendix in which he convincingly refutes many of the major points made by H. N. Paul in *The Royal Play of 'Macbeth'* — an article which, as the editor says in his 'Afterword', has had 'a very wide and limiting influence on later criticism' (p. 252).

If Hawkins avoids the traps open to the non-specialist writing on literature, Davis is less fortunate. He outlines his approach in the opening sentence: 'Let us regard the fictive characters in *Macbeth*, not merely as poetic ideas, not merely as protagonists in a drama, but as if they had been living persons.' (p. 210). Mildly irritated by those 'merely's one might be tempted to reply 'Let's not' and leave the matter there. Allowing, if unwillingly, that he finds this stratagem necessary in order to apply the 'systems theory' to the play, what then becomes important is the quality of insight which such an approach might offer, however uncongenial one finds its methodological premise.

The systems theory is a psychopathological theory which studies 'the part a person plays in relationships within a « system »' (p. 211). This can be a relatively restricted group like the family or a much wider system, such as a community or a court. At best such an analysis could help us to understand better how Shakespeare dramatises the crises points in the various systems, adding a dimension to the dialogue and action of which we might otherwise have been unaware.

Unfortunately, this is not the case with this article. Indeed, there are moments when Davis reads almost like a parody of his

own approach; this, for example, when speaking of Lady Macbeth's reaction to the news of Duncan's visit:

We do not know what previous experiences determine that she reacts with such cruelty and resolution, and can only guess that she suffered serious disturbances in her relationships during childhood (p. 213).

Of Macbeth himself, Davis diagnoses 'something like the demobilisation crises with which psychiatrists became familiar at the end of the Second World War.' (p. 211). Many senior officers, continues Davis, 'persisted in a faulty appraisal of themselves and their circumstances and sought in civilian life a position giving them as much authority, or more, as they had enjoyed in the services.' (p. 212). The fact that Macbeth emerges from the war with his social status and power enhanced rather than diminished is only one of the possible objections to this interpretation. The reduction of Macbeth to a clinical case which can be described in such commonplace and simplistic terms does little, I would argue, to advance our understanding of the complexities of the play.

There is then a considerable unevenness in the quality of the essays but there is another, and perhaps more important, criticism that can be made of the book as a whole. The emphasis on 'the text and its theatrical possibilities' (p. 1) that we were led to hope for after the 'Introduction' has only been realised in part. The Peter Hall interview which closes the book does contain discussion of practical theatrical problems but even here comments tend to be restricted to suggestions on how actors should play certain key moments. The section entitled 'Enacting the text' is probably the biggest disappointment from this point of view, despite the high quality of the individual essays. Although they both analyse 'a level of consciousness in the characters below that which is expressed fully in the denotive meaning of the words' as Brown says in his 'Afterword' (p. 249), neither Grove nor Goldman are quite as far from the literary approach as they like to imagine. They remain, that is, firmly linked to features present in the written text—rhythm, image clusters etc. Here one feels an opportunity to provide a real alternative, to concentrate for once on the non-linguistic features of dramatic performance, has been lost.

Add this to the fact that, despite the excellence of some, other essays are so unsatisfactory, and the limits of the book become clear. In short, although the editorial policy can be said broadly to have been a success in that the book does present a wider range of information about different aspects of the play than is common in most collections, one is left with the impression that it is neither as innovative nor as diversified in approach as one had been encouraged to expect.

MICHAEL BURGOYNE

own approach. This, for example, when speaking of Lady Macbeth's reaction to the news of Duncan's death, notices the ambiguity

We do not know what previous experience determines that she reacts with such cruelty and resolution, and can only guess that the limited verbal resources in her repertoire during this mood (p. 212).

Of Macbeth himself, Davis diagnoses something like the demobilization crisis which psychiatrists normally attribute to the end of the Second World War (p. 211). Davis's argument, however, is not based on a study of his position during the war, but on a study of his position in the play (p. 212). The fact that Macbeth's conversion to the dark with his social status and power is not a sudden one, but a gradual one, is one of the possible objections to this interpretation. The reflection of Macbeth's internal crisis, which can be described in such terms, is not a simple one, and it is not clear how it can be related to the play's overall understanding of the human condition.

It is true that the book contains a number of excellent essays, but there is a certain lack of coherence in the overall structure. The book is divided into two main parts: the first part contains essays on the play's historical and political context, and the second part contains essays on the play's literary and dramatic aspects. The transition between the two parts is not always clear, and the book's overall structure is somewhat fragmented.

The book's overall structure is somewhat fragmented, and the transition between the two parts is not always clear. The book's overall structure is somewhat fragmented, and the transition between the two parts is not always clear. The book's overall structure is somewhat fragmented, and the transition between the two parts is not always clear.

The book's overall structure is somewhat fragmented, and the transition between the two parts is not always clear. The book's overall structure is somewhat fragmented, and the transition between the two parts is not always clear. The book's overall structure is somewhat fragmented, and the transition between the two parts is not always clear.

The book's overall structure is somewhat fragmented, and the transition between the two parts is not always clear. The book's overall structure is somewhat fragmented, and the transition between the two parts is not always clear. The book's overall structure is somewhat fragmented, and the transition between the two parts is not always clear.

M.C. BAKER, *John Galsworthy and the Novel*, London, Corgi, 1964, pp. 128, £1.00.

The book is a study of the development of Galsworthy's novels from the late 1890s to the early 1930s. It is a well-written and informative study, and it is a valuable contribution to the study of Galsworthy's work. The book is divided into two main parts: the first part contains a study of Galsworthy's early novels, and the second part contains a study of his later novels. The book's overall structure is clear and well-organized, and it is a valuable contribution to the study of Galsworthy's work.

DAN CRAMER, *John Galsworthy and the Novel*, London, Corgi, 1964, pp. 128, £1.00.

The book is a study of the development of Galsworthy's novels from the late 1890s to the early 1930s. It is a well-written and informative study, and it is a valuable contribution to the study of Galsworthy's work. The book is divided into two main parts: the first part contains a study of Galsworthy's early novels, and the second part contains a study of his later novels. The book's overall structure is clear and well-organized, and it is a valuable contribution to the study of Galsworthy's work.

M.T. CHALMERS, *John Galsworthy and the Novel*, London, Corgi, 1964, pp. 128, £1.00.

The book is a study of the development of Galsworthy's novels from the late 1890s to the early 1930s. It is a well-written and informative study, and it is a valuable contribution to the study of Galsworthy's work. The book is divided into two main parts: the first part contains a study of Galsworthy's early novels, and the second part contains a study of his later novels. The book's overall structure is clear and well-organized, and it is a valuable contribution to the study of Galsworthy's work.

M. G. BARDI, *Le poesie di E. A. Poe. Studio delle strutture sonore: una « mappa » dell'universo poetico*, XXVI, 3, pp. 7-40.

The aim of the article is to point out the relationships between Poe's poems and their sound structure, and his poetics. It is presented with reference to two previous studies based on statistical analysis applied to the phonetic transcription of the poems. The eight poems considered were investigated from the viewpoint of qualitative rather than quantitative analysis. They were also chosen according to the time of publication in order to cover the whole corpus. The present analysis permits to clearly show the existence of the above mentioned relationships and by contrast underline (once more) the limits of statistical analysis when applied to the study of poetry.

IAIN CHAMBERS, *'Being British': Narratives of Nationalism*, XXVI, 1-2, pp. 83-92.

The concept of 'Britishness' is frequently broadcast as the stuff of everyday life in the British experience, particularly in the contemporary narrative form: television. This is examined as a central component in an essentially conservative culture — endorsed by an idealized image of 'nature' and an accompanying anti-industrial, anti-urban ideology — that involves a political culture; one that includes many of the 'alternative' projects of the historical left.

M. T. CHIALANT, *Note sulle recenti strategie della critica in Inghilterra*, XXVI, 1-2, pp. 137-147.

In this review-article the author analyzes a group of texts on literary criticism which have been recently published in England. Although they all discuss and offer a survey of current methods and approaches in literary theory, they also express the dissatisfaction of the younger generation of British scholars and critics towards the field of English Studies, the need for critical revision and the attempt to rejuvenate them through new, challenging, interdisciplinary initiatives like those taken up by Cultural Studies.

I. CONNELL, *Conflicting Theories in Media Studies*, XXVI, 1-2, pp. 149-169.

The assumption of 'systematic distortion' or 'bias' constitutes a serious conceptual flaw in the majority of theories in media studies; taking this as his starting point, the author of this article criticises diverse approaches in media studies for their tendency to compartmentalise the field and relegate, or indeed neglect the importance of the 'reader'. The author argues that in order to overcome this impasse media studies must radically revise theories which presume a 'preferred' or pre-existent meaning and pay more attention to uncovering the already developed schemes of evaluation in the reader.

L. CURTI - I. CONNELL, *Switching on in Britain and in Italy. Some Issues in Popular Television*, XXVI, 3, pp. 41-71.

This article looks at the nature of 'popular television' in Italy and Britain, and suggests that there exist significant tensions and contradictions within the apparent standards of each nation's programmes. Both countries have television services that operate in their private and commercial sectors under the tutelage of US cultural imperialism; both cover much of the same entertainment spectrum, and offer many of the same programmes. Yet, in the end, each offers a respectively different cultural 'feel'. It is this contradictory character, with its mixture of foreign and native elements, of public broadcasting responsibilities and commercial imperatives and the subsequent mixage of 'high' and 'low' culture, that offers, in the authors' opinion, fresh, suggestive, and fundamentally optimistic prospects for current popular television.

L. CURTI, *Scrittura allo specchio*, XXVI, 1-2, pp. 93-106.

In this article the place of autobiography in women's writing is examined. It is seen as a journey from 'nature' to culture, from the private to the public, from the diary to the novel. This mode of writing maintains a difficult and unsteady balance between subjectivity and the social, between lack and desire, between the possibility of constructing *her-story* or remaining hostage of the male imaginary. The examples drawn upon range from E. Barrett-Browning and B. Webb to recent feminist writings, and, in particular, Elizabeth Wilson's *Mirror Writing*.

L. DI MICHELE, *Effetti di teatro, effetti di reale nel dramma politico tardo-elisabettiano*, XXVI, 3, pp. 73-133.

Historical plays afford a special opportunity to explore the transactions between drama and the external world: what happens in the theatre — the absorptions of the actors in their own and in the others' assumed characters — seems to be a good model or metaphor for what is happening in real life. Combining theoretical perspectives of 'role-playing' and critical approaches to theatre and drama as communication-manipulation with textual analysis of some history plays of the late Elizabethan age, the article discusses such problems as the notions of 'role', 'script', 'performance', 'actor' and 'audience' both in the theatre and in life offstage.

DICK HEBDIGE, *Hiding in the Light*, XXVI, 1-2, pp. 107-122.

Drawing on the concern for youth as a social problem and the reportage that has been constructed around the urban young, Dick Hebdige demonstrates the unsuspected powers that are exercised beyond the camera's lense and reporter's notebook. Referring to the pleasure, the power, of displaying your 'self', of publicly giving new senses to your dress, your hair, your body as a reply to the adult city so busily monitoring you, the writer argues that youth — whether we treat them as problem or pleasure — regularly transforms itself, before our unknowing eyes, from the passive objects of *our gaze* to the active subjects of *their own attention*. They successfully 'hide in the light'.

R. JOHNSON, *What is Cultural Studies anyway*, XXVI, 1-2, pp. 7-81.

Rather than attempt yet another 'mapping of the field' in terms of the sterile oppositions between cultures, ideology and signifying practices, Richard Johnson presents a new look at the practice and theory (in *that order*) of cultural studies. The article (written very much from the point of view of a practitioner immersed in the field) represents a 'work in progress' rather than a completed body of knowledge; it draws upon cultural studies in much the same way as his earlier article « Reading for the best Marx », in order to signpost fruitful avenues of future practice. Following the Centre for Contemporary Cultural Studies tradition of critique and synthesis, the author highlights the importance and limitations of the various approaches to the moments (i.e. Production, Forms, Readings and Lived Cultures) in the circuits of culture. The article

stresses the partiality and subsequent limitations of these approaches, which tend to concentrate on, or better give priority to, one moment of the circuit at the expense of others.

C. LERRO, *Un'altra dissuasione. La Peasants' Revolt ed il suo uso ad opera dei ceti medi emergenti nello spettacolo politico tardo-elisabettiano*, XXVI, 3, pp. 135-151.

The Peasants' Revolt is often present in late sixteenth-century plays and entertainments. Through this theme the wealthy citizens of London and the merchants and manufacturers of an emerging middle class, conscious of their strength and power, begin their fight to gain a leading position in the Elizabethan political world and to replace the declining aristocracy in their support to the crown.

The danger of popular upheavals is hinted at through the staging of this historical situation in one of the Lord Mayor's Shows and in three plays: *The Life and Death of Jacke Straw*, *Woodstock* and *Richard II*. This analysis tends to show the deeper meaning and inner significance of the theme.

G. MERLINO, *Camp*, XXVI, 1-2, pp. 123-134.

G. Merlino's essay on camp evokes the semantic resonance of the topic and its ubiquitous presence as it spreads into the furthest corners of everyday life, between ethics and aesthetics in an attempt to corrupt both. Camp, writes Merlino, contains the terms of street dandyism and style wars, the tensions that exist between 'copies' and 'originals', between the simulated and the simulacrum. A futile metaphor, perhaps; a sign of postmodernity, certainly.

G. POOLE, *Gothic Romance in 'The Red Badge of Courage'*, XXVI, 3, pp. 153-172.

On the basis of a study of the 'vehicular' aspect of the metaphoric structure of Crane's *The Red Badge of Courage*, the novel is read as a gothic dragon-slaying tale. In terms of the rhetoric of the text, the hero's coming of age has its correlative in the ultimate dismantling of the romance mode (impressionism, symbol, myth) under the impetus of an underlying realistic instance.

M. VITALE, *Gli Studi Culturali e la nuova storiografia in Inghilterra*, XXVI, 1-2, pp. 171-198.

This review article looks at recent publications in Social History, Oral History and Feminist History in order to analyse the relationship between some theoretical developments in the area of Cultural Studies and the epistemological characteristics of the new wave in History writing. The debate between cultural analysts and historians in the last decade or so has produced important results. First of all there is a growing awareness of the ideological and political significance of the production of historical knowledge which deeply affects the professional practice of both groups of researchers. Moreover a relentless process of mutual criticism and, especially, of self-criticism creates the need to problematize the objects and methodologies of analysis in both disciplinary fields.

A. BURTON, <i>The End of the World Wars</i> (G. Merlino)	12	19-22
J.C. HOLT, <i>Robin Hood</i> (M. Merlino)	12	23-24
D. MOUNT, <i>K. Wagner in case (II), The Republic in Letters</i> (G. Vitale)	14	25-26
G. FILLIPELLO, <i>John R. S. Jackson</i> (G. Di Merlino)	14	27-28
J. RUSSELL, <i>Henry VIII, Pope and 'Machius'</i> (M. Merlino)	14	29-30
R. WILLIAMS, <i>Materialism and Ideology</i> (G. Merlino)	14	31-32

RIASSUNTI E DISCUSSIONI

M.T. CHALANT, <i>Walter Scott e la storia della cultura in Inghilterra</i>	14	33-34
I. CORRELLI, <i>Coexisting Identities in Middle Ages</i>	14	35-36
M. VITALE, <i>Gli studi culturali e la nuova storiografia in Inghilterra</i>	14	37-38

RIASSUNTI E CONTRASTI

B. DE HARTE, <i>Televisione e Lettere</i>	14	39-40
---	----	-------

INDICAZIONI

A. BURTON, <i>The End of the World Wars</i> (G. Merlino)	12	19-22
J.C. HOLT, <i>Robin Hood</i> (M. Merlino)	12	23-24
D. MOUNT, <i>K. Wagner in case (II), The Republic in Letters</i> (G. Vitale)	14	25-26
G. FILLIPELLO, <i>John R. S. Jackson</i> (G. Di Merlino)	14	27-28
J. RUSSELL, <i>Henry VIII, Pope and 'Machius'</i> (M. Merlino)	14	29-30
R. WILLIAMS, <i>Materialism and Ideology</i> (G. Merlino)	14	31-32

INDICE DELL'ANNATA XXVI (1983)

ARTICOLI E SAGGI

	Fasc.	pagg.
M. G. BARDI, <i>Le poesie di E. A. Poe. Studio della struttura sonora: una « mappa » dell'universo poetico</i>	3	7-40
I. CHAMBERS, <i>'Being British': Narratives of Nationalism</i>	1-2	83-92
L. CURTI - I. CONNELL, <i>Switching on in Britain and Italy. Some issues in popular television</i>	3	41-71
L. CURTI, <i>Scrittura allo specchio</i>	1-2	93-106
L. DI MICHELE, <i>Effetti di teatro, effetti di reale nel dramma politico tardo-elisabettiano</i>	3	73-133
D. HEBDIGE, <i>Hiding in the Light</i>	1-2	107-22
R. JOHNSON, <i>What is Cultural Studies anyway?</i>	1-2	7-81
C. LERRO, <i>Un'altra dissuasione. La Peasants' Revolt ed il suo uso a opera dei ceti medi emergenti nello spettacolo politico tardo-elisabettiano</i>	3	135-151
G. MERLINO, <i>Camp</i>	1-2	123-134
G. POOLE, <i>Gothic Romance in 'The Red Badge of Courage'</i>	3	153-172

DIBATTITI E DISCUSSIONI

M. T. CHIALANT, <i>Note sulle nuove strategie della critica in Inghilterra</i>	1-2	137-148
I. CONNELL, <i>Conflicting Theories in Media Studies</i>	1-2	149-70
M. VITALE, <i>Gli studi culturali e la nuova storiografia in Inghilterra</i>	1-2	171-198

INCONTRI E CONFRONTI

R. DI NAPOLI, <i>Intervista a Jeffrey Weeks</i>	1-2	201-216
---	-----	---------

RECENSIONI

A. BURGESS, <i>The End of the World News</i> (S. Manferlotti)	1-2	219-222
J. C. HOLT, <i>Robin Hood</i> (M. Burgoyne)	1-2	222-228
D. MORLEY - K. WORPOLE (a cura di), <i>The Republic of Letters</i> (M. Vitale)	1-2	228-232
O. PALUSCI, <i>John R. R. Tolkien</i> (L. Di Michele)	3	175-180
J. RUSSELL BROWN (ed.), <i>Focus on 'Macbeth'</i> (M. Burgoyne)	3	181-185
R. WILLIAMS, <i>Materialismo e cultura</i> (R. Barone)	1-2	232-236