ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XXVIII, 2 1985

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

RECENSIONI

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXVIII, 2

anglistica

NAPOLI 1985

articoli e saggi

I discorsi svolti in questo fascicolo sono tutti centrati su problemi che direttamente o indirettamente si riconnettono con gli elementi della comunicazione teatrale.

Nel suo saggio « Dal teatro al romanzo: trasformazioni e trasmodalizzazioni del dramma elisabettiano nella narrativa gotica inglese », Mirella Billi mette in evidenza il carattere fortemente teatrale che connota la narrativa gotica inglese, indagando sui rapporti intertestuali tra un ampio numero di romanzi gotici e altrettanti drammi elisabettiani (soprattutto nella rappresentazione settecentesca) e più in generale sull'influsso della spettacolarità settecentesca sulla codificazione della narrativa gotica.

Partendo da un'ipotesi bachtiniana di resistenza della vitalità della cultura del 'basso-material-corporeo' alle interdizioni della cultura ufficiale giacomiana, Maurizio Calbi nel suo « Immagini del popolare in Bartholomew Fair di Ben Jonson » analizza le differenziate strategie retorico-stilistiche dei personaggi attraverso le quali si attua la polifonia drammatica del testo ed il conflitto non risolto tra le diverse culture di cui esso è espressione.

In « Salomé di Oscar Wilde. La ripetizione come strategia testuale e scenica », Maria Rosaria Cocco analizza la struttura della codificazione di questo dramma, ispirata alla duplice esigenza di reintegrare la forma drammatica nell'ambito poetico recuperandone nel contempo la scenicità, e ne individua l'elemento distintivo nel principio retorico della ripetizione, non solo all'interno del linguaggio verbale ma anche dei molteplici linguaggi scenici che ne costituiscono la tessitura pluricodificata.

In « Re Giovanni tra storia e manipolazione teatrale » Vittoriana Villa analizza le strutture drammatiche e le peculiarità retoriche di tre drammi storici (King Johan di Bale, l'anonimo Troublesome Raigne of John, King of England e King John di Shakespeare) che nel corso del Cinquecento rielaborarono la vicenda storica del sovrano medievale e del suo regno adattandola, di volta in volta a diverse intenzioni ideologiche maturate nel clima culturale e politico dell'Inghilterra del Cinquecento.

DAL TEATRO AL ROMANZO: TRASFORMAZIONI E TRASMODALIZZAZIONI DEL DRAMMA ELISABETTIANO NELLA NARRATIVA GOTICA INGLESE

di
Mirella Billi

« Pride, grief, horror, amazement, indignation, dismay, alternatively glowed in every feature »[1]. È con questa enfasi sull'alternarsi delle emozioni in rapidissima successione e spinte all'eccesso, che Louisa Sidney Stanhope descrive un suo personaggio in *The Confessional of Valombre*, apparso nel 1812. Il passo potrebbe appartenere a un testo drammatico come didascalia per l'attore e mette in rilievo, pur nella sua brevità, quella prevalenza del carattere visuale, del gesto, dell'« ostensione » emotiva, che sono tra gli aspetti più rilevanti del romanzo gotico.

Negli anni 1790-1820, quelli della esplosione e altissima popolarità del genere, il rapporto romanzo-dramma è confermato dagli adattamenti teatrali delle opere più in voga. *The Italian* di Mrs. Radcliffe fu portato sulle scene con il titolo *The Italian Monk*: l'« aggiunta » rispetto all'originale mette in rilievo la presenza di un personaggio costante di quel tipo di narrativa, immediatamente carico, per il pubblico di allora, di sinistre suggestioni. Un altro monaco, il protagonista del famosissimo romanzo di Matthew Gregory Lewis, riappare in teatro, anche questo, come il precedente, in un adattamento di Boaden, ma con il titolo *Amelio and Miranda*, con il quale lo « sceneggiatore » rivela di orientarsi

[1] Louisa Sidney Stanhope, *The Confessional of Valombre. A Romance*, London, A. K. Newman, 1812, vol. I, p. 167.

più sulla vicenda parallela alla principale nel romanzo, quella che ha come protagonisti Agnes e Raymond, piuttosto che sul personaggio di Ambrosio, per la tendenza a privilegiare la storia d'amore particolarmente apprezzata dallo spettatore — e spesso dal committente — borghese [2]. Un altro popolarissimo romanzo della Radcliffe, *The Romance of the Forest*, fu adattato per il palcoscenico con il titolo *Fontainville Forest*, ma non sono molti, oltre questo, i cambiamenti apportati all'opera, già orientata verso una certa teatralità.

Il passaggio dal testo narrativo a quello scenico non è infatti particolarmente arduo per gli adattatori tardo-settecenteschi di questi romanzi, essendo già essi strutturati su un modello drammatico, che è sostanzialmente quello del teatro elisabettiano, in particolare shakespeariano, conosciuto però soprattutto attraverso le *rappresentazioni*, numerosissime ed entusiasticamente accolte soprattutto dagli anni Settanta in poi.

Oltre alle opere di Shakespeare, che devono in parte la loro « rivalutazione » alle interpretazioni di alcuni attori famosi (primo fra tutti Garrick), ritornano sul palcoscenico anche i drammi di altri autori a lungo dimenticati. Escono raccolte di « old plays », come quella di Isaac Reed, nel 1780, ricalcata, con dei cambiamenti, su una precedente del 1744, mentre altre (una, per esempio, curata da Hawkins a Oxford nel 1773), presentano « nuove scoperte ». Inizia la pubblicazione di opere singole (tra queste, *The Atheist's Tragedy* di Tourneur, nel 1792); drammi elisabettiani e giacobini, noti e meno noti, ottengono un grande successo sulle scene [3].

---

[2] A questo proposito, rimando al recente studio di Loretta Innocenti, *La scena trasformata*, Firenze, Sansoni, 1985.

[3] Nella decade 1778-1788 molte opere da anni dimenticate vengono riportate alla luce, specie quelle di Beaumont e Fletcher o del solo Fletcher (*A King and No King, The Pilgrim, The Knight of Malta*) o di Massinger (*The Duke of Milan*). Sono opere come queste, dense di *romance* e di violenza, quelle che sembrano maggiormente attirare i romanzieri gotici. Cfr. D.P. Varma, *The Gothic Flame*, New York, Russell & Russell 1966, e C.F. McIntyre, « The Later Career of the Elizabethan Villain Hero », PMLA, no. 40, pp. 874-880.

La rivalutazione del teatro elisabettiano, e in particolare di Shakespeare, si ritrova in Samuel Johnson, che scrive nel 1765:

> [Shakespeare] had no regard to distinction of time or place, but gives to one age of nation, without scruple, the customs, institutions and opinions of another, at the expense not only of likelihood, but of possibility [...] His plots, historical or fabulous, are always crowded with incidents, by which the attention of a rude people was more easily caught [...] such is *the power of the marvellous* [...] that every man finds his mind more strongly seized by the tragedies of Shakespeare, than of any other writer; he always makes us anxious for the event, and has perhaps excelled all but Homer in securing the first purpose of a writer, by exciting restless and unquenchable curiosity and compelling him that reads his work to read it through [4].

Incurante delle regole del teatro classico, Shakespeare sembra esaudire il desiderio di un ritorno a un tempo « barbaro » ma essenzialmente inglese; in lui, si trova ciò che Johnson chiamava « Gothick mythology of fairies », il meraviglioso, il misterioso, l'incantato, al di fuori dell'ethos sociale e morale dell'epoca; la (presunta) « irregolarità » della sua opera giustifica e legittima, nei confronti della critica neo-classica, ogni deviazione dalle regole da questa stabilite, alle quali si sottrae, infatti, il tipo di romanzo inaugurato nel 1764 da *The Castle of Otranto* di Horace Walpole, con un anticipo quasi trentennale sulla moda della narrativa del terrore, poi dilagante alla fine del secolo. Nella prefazione, Walpole conferma esplicitamente la dipendenza della sua opera dal modello della tragedia shakespeariana:

> *The great master of nature, Shakespeare, was the model I copied.* Let me ask if his tragedies of Hamlet and Julius Caesar would not lose a considerable share of their spirit and wonderful beauties, if the humour of the grave-diggers, the fooleries of Polonius, and the clumsy jests of the Roman citizens were omitted, or vested in heroics? [...] [5].

---

[4] Samuel Johnson, *Preface to Shakespeare*, in W. Shakespeare, *The Critical Heritage*, vol. V, 1765-1774, Brian Vickers ed., London, Routledge and Kegan Paul, 1979, p. 66.

[5] H. Walpole, *The Castle of Otranto*, London, Penguin, 1968, pp. 44-45. (Corsivo mio).

È sempre l'esempio di Shakespeare, con il suo sublime disinteresse per le « regole », che sembra incoraggiare il tentativo di Walpole nello scrivere il suo romanzo,

> [...] to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability; in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success [6].

Oltre a legittimare l'unione di mimesi e trasfigurazione, di *nature* e *imagination*, il modello shakespeariano determina la forma stessa del romanzo, espressamente derivata da quella del dramma:

> Everything tends directly to the catastrophe. Never is the reader's attention relaxed. *The rules of the drama are almost observed throughout the conduct of the piece.* The Characters are well drawn [7].

Neppure vent'anni più tardi, nel 1781, anche *The Castle of Otranto* verrà adattato per la scena da Robert Jephson con il titolo *The Count of Narbonne*; la struttura del romanzo è già comunque fortemente drammatica, articolata su una successione di « scene » dominate da dialoghi concitati e dai soliloqui del *villain*.

I due drammi di Shakespeare cui maggiormente guardano i romanzieri gotici, a cominciare da Walpole, come rivela la presenza costante di motivi e personaggi ad essi correlati, sono *Macbeth* e *Hamlet*, che sembrano offrire dei modelli per ogni tipo di situazione drammatica ispirata al terrore e connessa con il delitto, contengono i temi della vendetta e della follia, e soddisfano il gusto per il fantastico, il meraviglioso, il sensazionale, il sovrannaturale.

Le due tragedie, con la presenza delle streghe e degli spettri e il tema dell'usurpazione, forniscono al romanzo spunti e possibilità per innesti e intersechi imprevedibili.

---

[6] *Ibid.*, p. 42.

[7] *The Castle of Otranto*, « Prefazione alla 1ª edizione », *op. cit.*, p. 38 (corsivi miei).

Non si contano, nei vari romanzi, gli zii usurpatori (come Claudio) sconfitti in un ultimo duello (come Macbeth) con le persone da loro perseguitate o defraudate di una giusta eredità: così in *The Skeleton, or, Mysterious Discovery. A Gothic Romance*, di Isaac Crookenden, del 1805, dove il re è diventato barone e dove l'usurpatore muore tra visioni di spettri che fanno risuonare le loro infernali catene.

Esempio clamoroso di trama di usurpazione-gelosia-vendetta è *Astonishment! A Romance of a Century Ago* di Francis Lathom, al quale si deve il popolarissimo (ai suoi tempi) *The Midnight Bell*, apparso nel 1798, e dominato, come ci dice il titolo, da un abusatissimo rintocco macbethiano. Anche in questo romanzo c'è un fratello usurpatore, come in *Hamlet*, una donna che uccide e che, come Lady Macbeth, non riesce a cancellare le tracce di sangue del delitto, anche se questo non è stato compiuto per malvagità, ma per difesa, e un giovane, Alfonso, defraudato della sua posizione come Amleto e infine reintegrato, dopo fughe, peripezie e sinistre visioni, nei suoi diritti. Non manca un usurpatore-assassino del proprio fratello nel già citato *The Confessional of Valombre* di Louisa Stanhope, e dobbiamo a Mrs. Radcliffe il personaggio del marchese di Montalt in *The Romance of the Forest*, nel quale si concentrano le caratteristiche di Macbeth e di Claudio. Numerose Lady Macbeth con caratteristiche tratte anche da altri drammi o « colorate » da aspetti romantici si ritrovano ovunque (molte volte in abiti religiosi), da *The Mysteries of Udolpho* di Mrs. Radcliffe in cui trama la temibile signora Laurentini, a *The Ruins of Avondale Priory* di Mrs. Kelly, dominato dalla presenza sinistra della malvagia Lady St. Clair.

Le intersecazioni e gli innesti tra i vari drammi ispiratori del romanzo gotico, in questo trasmodalizzati, risultano clamorosamente nel trattamento del motivo della vendetta e delle connesse scene di violenza e di delitti. Nei romanzi della Radcliffe — e di tutte le fantasiose signore, per lo più, cui dobbiamo la copiosa produzione gotica — tali scene vengono però, significativamente, soprattutto *minacciate* o si assiste alla loro *preparazione*, ma esse non

sono *presentate* al lettore (se non, come nel caso di *The Romance of the Forest*, quando sono già avvenute)[8]. L'avvelenamento, tipo di omicidio spettacolare ma non cruento, viene preferito ai colpi di pugnale o alla tragica soluzione dei duelli. La scena in cui Schedoni penetra nella stanza di Ellena con un pugnale in mano, o quella in cui Rosalina, all'improvviso spegnersi della candela, comprende di trovarsi sola nella sua camera con il terribile monaco Grimaldi[9], non si risolvono in un delitto o in una violenza. Il loro fine è di creare *suspense*, di provocare qualla paura che è la sensazione dominante di tutto il romanzo gotico. Al terrore dell'eroina, o al suo svenimento — che conclude, molto significativamente per quanto riguarda il suo carattere teatrale, la scena — non segue nessuna azione prevedibile, come uno spargimento di sangue o un'odiosa violenza. Il massimo della brutalità è reperibile nelle scene di rapimento dell'eroina, spesso più di una, come in *The Italian*, ma la sola conseguenza è l'imprigionamento della fanciulla, « rilancio » per altre scene di *suspense*, per altri brividi di emozione e di paura.

La violenza e il delitto, ancorché costantemente suggeriti o addirittura preparati fino ad essere realizzati, si rarefanno nell'inquietudine, vengono bloccati nell'attesa della conclusione, in un rimandare continuo della chiusura della scena, mai in questo senso risolta. Anche gli elementi sovrannaturali che abbondano nel romanzo gotico, tratti palesemente dal teatro elisabettiano, e specificamente da *Hamlet* e *Macbeth*, si rivelano più immaginati che reali. Gli spettri sono personificazioni create dalla mente dei personaggi, proiezioni delle loro paure, o abili travestimenti di — vivissime — creature malvage: non la concretizzazione della colpa, come la tremenda ombra di Banquo che l'orrendezza del delitto di Macbeth, nel suo rovesciamento di ogni valore

[8] Cfr. C. F. MacIntyre, « Were the 'Gothic Novels' Gothic? », PMLA, no. 36, 1921, pp. 644-667 e « The Later Career of the Elizabethan Hero », *op. cit.*, p. 877.

[9] Il riferimento è ai due romanzi *The Italian* di Mrs. Radcliffe e *Manfroné* di Mary Ann Radcliffe.

umano, riporta sulla terra davanti a lui, ma figure sognate o immaginate, presenze atte soltanto a suscitare quel brivido in gran parte piacevole che è il terrore gotico. Non sempre, come nella Radcliffe, il sovrannaturale è, minuziosamente e anche deludentemente, « spiegato », ma anche nei casi in cui non si mette in dubbio la presenza dello spettro (in un romanzo della stessa Radcliffe, *Gaston de Blondeville*, se ne aggira uno autentico), esso serve soltanto a suscitare l'emozione dell'orrifico, a portare la paura a livello della follia. Ben diversamente da quella del teatro elisabettiano[10], la follia del romanzo gotico è uno stato momentaneo di terrore, una condizione di delirio che mai travolge completamente la creatura perseguitata, sempre presente, anzi, a se stessa, attenta non solo alla sua sopravvivenza e impegnata nella sua difesa, ma addirittura preoccupata, come Isabella in *The Castle of Otranto*, del rispetto delle convenzioni tanto da rifiutarsi di entrare sola in una grotta con il suo salvatore che ha corso rischi inenarrabili per portarla fin lì!

I rapporti e i riferimenti che è possibile stabilire tra il romanzo e il dramma elisabettiano rivelano un processo di trasmodalizzazione e trasformazione-riduzione fortemente condizionato da modelli socio-culturali, all'insegna del sentimentalismo e dell'etica borghesi. Questo spiega, oltre alle storie d'amore contrastate, la presenza costante del *villain* usurpatore, legata alla preoccupazione per le gerarchie sociali e per la proprietà. Il romanzo gotico, come ha acutamente osservato uno dei suoi più profondi studiosi[11], rivela, dei suoi autori così come dei suoi destinatari, l'enorme valore attribuito al possesso e al denaro, la concezione di una società divisa in classi rigidamente separate (sulla distinzione tra le quali si basa la doppia trama, originariamente ricalcata sulla presenza di *plot* e *subplot* nel dramma

[10] Si veda Vanna Gentili, *Le figure della follia nel teatro elisabettiano*, Lecce, Milella, 1969 e *La recita della follia*, Torino, Einaudi, 1978.

[11] Maurice Lévy, *Le roman gotique anglais, 1764-1824*, Toulouse, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1968.

elisabettiano, ma qui volta a discirminare gli appartenenti a una classe superiore dai servi e dai subalterni), i pregiudizi nei confronti del comportamento soprattutto sessuale.

La felicità dell'eroe consiste nel recuperare titolo e denaro e nello sposare una fanciulla del suo rango che è passata intatta, soprattutto sessualmente, attraverso le più turpi insidie. Il *villain*, oltre che usurpatore, si presenta spesso come insidiatore della fanciulla, la cui unica identità, finché non le viene conferita quella conseguente al matrimonio, coincide con la verginità. La sfrenatezza sessuale — spesso incestuosa — del *villain* lo associa, anche se con coloriture più sinistre, ai seduttori del romanzo sentimentale, primo fra tutti Lovelace, da *Clarissa Harlowe* del Richardson, temibili proprio in quanto disgregatori del tessuto sociale e morale.

È soprattutto attraverso il *villain*, indiscusso protagonistra del romanzo gotico, che si delinea più incisivamente il processo di trasformazione subito dal modello del teatro elisabettiano, e che si rilevano gli spostamenti di senso e le ambiguità che ne conseguono.

Le dimensioni dell'eroe rinascimentale, con il quale il *villain* è correlato, sono generalmente superumane e disancorate dal dogma della verisimiglianza, che si presenta invece ineludibile nel Settecento, quando la libertà che gli viene dai poemi eroici e dal *romance* medievale, e il valore e l'intensità collegati con le grandi figure mitologiche, subiscono un drastico ridimensionamento. Nel sistema rinascimentale dell'universo l'uomo ha in sé qualcosa di umano e di divino insieme: egli non è ancora divenuto un essere sperduto e solo in un mondo senza significato, ma sta ad un livello intermedio fra le bestie e gli angeli, e ha un destino immortale in un ordine divino. Anche il malvagio, elemento corruttore, latente minaccia dell'ordine, condivide e conserva questa natura superiore (di cui si trovano esempi in Marlowe, Spenser, Shakespeare e Milton) e l'eroe tragico degli autori elisabettiani è al di sopra dei comuni mortali nelle sue azioni e nel suo eloquio. La caduta da una condizione superiore — l'eroe tragico incontra la propria rovina sia fuori che dentro di sé e la sua vicenda si conclude con la morte — è ripetuta nelle molteplici tragedie di *Mirror*

for Magistrates, opera ispiratrice di tanti drammi elisabettiani. La solitudine e il distacco, nonché la statura, dell'eroe tragico, si perpetuano nel *villain*, che significativamente, nei primi romanzi gotici, assomiglia agli eroi di Marlowe, soli in lotta contro il mondo.

Questa dimensione super-umana rifluisce nell'illimitata ambizione e nella crudeltà che contraddistinguono il *villain* gotico, associato, a seguito di altri apporti a livello intertestuale e interculturale, alla figura machiavellica del *Principe* (ovviamente nell'interpretazione elisabettiana) oltre che ai protagonisti delle tragedie di Tourner, di Massinger e di Webster. Scrive C.F. McIntyre: « Schedoni, and Montoni, and the Marquis in *The Romance of the Forest* are all direct descendants of the Elizabethan villain of D'Amville in *The Atheist's Tragedy*, of Francisco in *The Duke of Milan*, of the Cardinal in *The Duchess of Malfi* »[12].

Come poi i *villain* gotici, D'Amville è doppiamente usurpatore: sottrae al nipote l'eredità e gli insidia la promessa sposa. Macchiatosi del delitto di fratricidio, è tormentato, come Mabeth, dallo spettro della sua vittima, che appare anche al figlio defraudato e, al pari del padre di Amleto, lo spinge a vendicarsi. *The Atheist's Tragedy* riaffiora nei romanzi gotici non soltanto attraverso il malvagio, ma anche nella presenza di un eroe e di un'eroina, come Charlemont e Castabella, che malgrado le trame ordite contro di loro, si sposano e godono della ricchezza di cui si credevano defraudati; l'ambientazione del dramma di Tourner (una Francia di maniera), ritorna nella narrativa, in cui non vanno perduti neppure gli effetti teatrali (agguati, nascondigli, apparizioni) che avevano fatto in parte la fortuna del dramma. La separazione netta tra il mondo del *villain*, instancabile nel perseguire il male, e quello delle sue vittime, infine

[12] C. F. MacIntyre, « Were the 'Gothic Novels' Gothic? », *op. cit.*, p. 651-52. Da tali personaggi i *villain* dei romanzi gotici derivano anche i nomi italiani o spagnoli, che contribuiscono all'aura di mistero che li circonda e spostano vizi e nefandezze nell'ambito di altri paesi dove si riteneva trionfassero oscurantismo, anche religioso, e tirannia.

reintegrate nei loro diritti, lo spazio dato alla storia d'amore vissuta in mezzo a pericoli e avversità si ripetono quasi immutate nei romanzi, dove si insiste particolarmente sugli aspetti sentimentali e sulla soluzione giustamente punitiva. Il Francisco di Massinger, in *The Duke of Milan*, oltre ad essere implacabile e definitivamente corrotto, è soprattutto un traditore e un insidiatore di donne altrui, e si macchia così delle colpe più imperdonabili secondo la morale dei romanzieri e dei loro destinatari. Il Cardinale in *The Duchess of Malfi* è il capostipite di una schiera di religiosi — di cattolici — che tramano senza scrupoli nell'ombra ai danni di una vittima tenera e innocente: l'alternanza di pietà e di terrore del dramma di Webster, con i suoi compiacimenti macabri, si ripete nei romanzi con la sola differenza, in questi, del lieto fine, rassicurante e inevitabile. Tra i grandi *villain* del romanzo gotico, Montoni appare imparentato anche con il personaggio di Roderigo in *The Pilgrim* di Fletcher, così come in *The Mysteries of Udolpho* affiorano, accanto ai già osservati elementi websteriani, quelli derivati dal Middleton di *The Witch*.

Gli apporti intertestuali di cui si « compone » il *villain* — e inevitabilmente il contesto in cui si muove — si presentano oltremodo commisti e sovrapposti nel romanzo. Anche quando, ad esempio, si rimanda direttamente a Shakespeare, il riferimento non è mai univoco al personaggio di una determinata tragedia: il *villain* di tipo macbethiano si macchia di colpe generalmente associate con un altro malvagio: diventa usurpatore del fratello, come Claudio, in *The Midnight Bell* di Lathom o in *The Mysterious Warning* di Eliza Parsons. Frequentemente è colpevole del delitto di fratricidio, o tenta l'uccisione del fratello (così in *The Castle of Wolfenbach* di Eliza Parsons del 1793, in *The Mysterious Warning*, già citato, in *The Haunted Castle* di George Walker, del 1794, in *Clermont di Regina Maria Roche* (1798), e nei celeberrimi *The Italian* e *The Romance of the Forest* della Radcliffe), e lo fa con modalità macbethiane, ma per ragioni di proprietà e di dominio economico e sessuale, secondo, come si è visto, una scala di valori borghesi e in un ambito ristretto alla famiglia e alle dimensioni del non

metaforico castello in cui — momentaneamente, perché sarà smascherato e punito — esercita il suo dominio.

Atmosfere macbethiane e delitti nei castelli (anche se trasportati in Italia o in Francia) hanno come protagonisti fratelli omicidi derivati da *Amleto*: così in *The Mystery of the Black Tower* (1796) di John Palmer, Jr., *Barozzi, or the Venetian Sorceress* di Catherine Smith (1815), *Di Montranzo, or the novice of Corpus Domini* (1810) della famosa, ai suoi tempi, Louisa Stanhope. Il modello machiavellico è richiamato appunto dai nomi italiani, o creduti tali dagli autori, che affollano i romanzi gotici: oltre a Schedoni e Montoni, ci sono Angelo D'Albani in *The Libertine* di Charlotte Dacre (1807), il Cardinale Nicolo (*sic*) Gonzari in *Gondez, the Monk* (1805) di William Henry Ireland, concentrazione di malvagio machiavellico e corrotto prelato cattolico, il Marchese di Monferrato in *The Orphan of the Rhine* di Eleanor Sleath, Orazio Montorio Schemoli in *Fatal Revenge* di C.R. Maturin (1807), il Marchese Petrozi di *Vancenza* (1792) di Mary Robinson, fino a *Zastrozzi* — che si contrappone all'eroe, Verezzi, dall'altrettanto improbabile nome italiano (già presente in *The Mysteries of Udolpho*) — di P.B. Shelley. Appare, in *The Monk of Udolpho* di T.J. Horsely Curties, la sinistra figura di Sanguedoni, già filtrata attraverso i malvagi della Radcliffe, e dunque risultato di una lunga elaborazione del modello elisabettiano, caricatosi, nel percorso, di altri apporti intertestuali, fino ad assumere un carattere sempre più ambiguo ed inquietante. Un forte contributo a tale ambiguità è dato dalla letteratura tedesca, e particolarmente dai drammi di Schiller, primo fra tutti *Die Räuber*, del 1781, dove si contrappongono Franz e Karl Moor: il primo è subdolo e falso, traditore e usurpatore del fratello, al quale tenta di insidiare anche l'amata, l'altro è dissipato ma nobile, si fa bandito per raddrizzare torti e angherie e, malgrado la sua crudeltà, conduce una lotta impari in nome di una più alta giustizia. È sempre un dramma quello che ispira dunque i romanzieri gotici, con la stessa opposizione di spazi (il castello e la foresta) che essi privilegiavano simbolicamente nella loro divisione manichea tra bene e male, e con il confronto tra il malvagio vile e

meschino (Franz) e l'uomo che si macchia di colpe ma è dotato di una pervertita nobiltà (Karl) e si vede costretto a lottare al di sopra delle leggi, per natura e situazione, rimanendo infine vittima del destino.

Questo secondo tipo di *villain*, che sovrappone al modello elisabettiano il fascino del *romance* e dell'avventura, oltre che la forza dei sentimenti e il coraggio dell'espiazione, si carica, nel romanzo gotico, anche della suggestività e dei valori correlati all'energia eroica e super-umana e allo « splendore offuscato » dello sconfitto Satana di Milton. Nella *Defense of Poetry* Shelley, egli stesso appassionato lettore e autore di romanzi gotici, esprime in termini espliciti quello che nella narrativa resta ambiguo e in gran parte « represso »:

> [...] Il demonio di Milton come essere morale è di tanto superiore al suo Dio di quanto colui che persevera in qualche disegno, che egli ha concepito eccellente, a malgrado dell'avversità e della tortura, è superiore a chi, nella fredda sicurezza dell'immancabile trionfo, infligge a un suo nemico la più orribile vendetta [...] col dichiarato proposito di esasperarlo in modo da meritare nuovi tormenti [13].

Il malvagio assume un fascino particolare che gli deriva dalla giustificazione della sua ribellione e dalla grandezza e nobiltà della sua figura rivoluzionaria [14]. Accanto alla crudeltà, affiorano la sofferenza, il tormento interiore, il senso della devastante costrittività dello stato mortale in cui qual-

[13] Citato in M. Praz, « Le metamorfosi di Satana », in *La morte, la carne, il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1934. Sono i personaggi byroniani i più diretti eredi del Satana miltonico, come dimostrano, nella loro commistione di amabile e odioso, di attraente e temibile, nella loro solitudine orgogliosa e sprezzante in un mondo a loro così irrimediabilmente inferiore, gli eroi di *Lara*, *The Giaour*, *The Corsair* (quest'ultimo ispirato palesemente alla figura di Schedoni in *The Italian* della Radcliffe).

[14] A proposito del dio Urizen e del ribelle Ore in Blake così scrive Paul A. Cantor, *Creature and Creator, Myth-making and English Romanticism*, Cambridge C.U.P., 1984, p. X: « What was once viewed as divine is now seen as demonic, while the traditional devil figure is recreated as the saviour of mankind ».

che entità superiore sembra averlo condannato, e contro la quale si ribella.

Nel romanzo gotico, la sua ambiguità è accresciuta inoltre dai sentimenti inscindibili di attrazione-repulsione che suscita e dalla necessità, per ragioni moralistiche, di accentuare la sua negatività proponendolo sempre come seduttore oppure oppositore nelle storie sentimentali. Tale caratteristica contribuisce però a comunicargli anche un fascino sensuale e perverso, esercitato sulle eroine perseguitate — e sulle lettrici che con queste si identificano — fino alla tragica capitolazione in *Melmoth the Wanderer* di Maturin, di Immalee-Isadora, travolta dal suo satanico e tenebroso richiamo.

L'ambiguità del *villain*, personaggio di dimensioni incontenibili nei limiti didattico-moralistici in cui pure il romanzo gotico, fortemente determinato a livello socio-culturale, si sforza di costringerlo [15], ne fa un personaggio misterioso e inquietante, un « concentrato » di tutti i desideri repressi, dei dubbi sull'ordine stabilito, sia divino che umano, delle paure e ribellioni di una intera cultura.

Nei romanzi gotici più tardi, il *villain* di origine elisabettiana è sempre più connotato come ribelle coraggioso e

[15] È vero, come scrive Praz (*op. cit.*, p. 57), che « Ribelli in grande stile, nipoti del Satana di Milton e fratelli del Masnadiero di Shiller, cominciano a popolare gli sfondi pittoreschi dei romanzi terrifici inglesi verso la fine del Settecento... » e che le figurette dei « banditti » nei paesaggi di Salvator Rosa, allora di moda, prendono nei romanzi della Radcliffe « ... proporzioni gigantesche e sataniche, incappucciati e biechi come larve del Goya [...] », tuttavia anche le superbe personalità di Montoni e Schedoni, pur nella solitaria ostinazione a perseguire il male, nella grandezza dei misfatti, nel distacco orgoglioso dai comuni mortali, che li imparentano ai grandi malvagi elisabettiani, sono motivati, nelle loro azioni, da meschina avidità e da desideri vergognosi. Montoni, ad esempio, pur nella sua cupa malvagità dal tratto turneriano, e nel fascino romanzesco del masnadiero, è in realtà il capo di una banda di malfattori interessati non a una giustizia superiore ma a rapinare inermi viaggiatori, e si rivela un seduttore senza scrupoli, che sposa la zia dell'eroina per denaro, la conduce alla tomba per sottrarglielo e quasi fa morire l'eroina-erede per lo stesso motivo.

come vittima giustamente in rivolta contro l'ingiustizia di uno schema provvidenziale in cui l'uomo è stato sacrificato e condannato, e dal quale si riscatta con la sua disubbidienza. I più diretti richiami diventano Prometeo e Faust: il primo rappresenta per i Romantici il ribelle contro la tirannia divina [16], il secondo impersona l'ansia e il diritto alla conoscenza, il godimento autonomo della propria superiorità nella natura. Sia Victor Frankenstein che il Mostro, nel capolavoro di Mary Shelley, del 1818, assommano in sé le caratteristiche e le contraddizioni di questi due modelli mitici; l'epigrafe dal *Paradiso Perduto* di Milton rimanda alla Genesi e all'ingiustizia di una creazione che ha messo al mondo l'uomo per farlo cadere e lo ha fatto superiore agli altri animali per poi impedirgli di sollevarsi al di sopra di loro [17].

Frutto di molteplici intersecazioni, incrocio di una serie di modelli culturali, con quali caratteristiche si presenta il *villain* « tipico » del romanzo gotico? È ambizioso in modo sfrenato, senza scrupoli nel perseguire i suoi fini, simulatore, arrogante, crudele e lussurioso. Il primo esempio ne è Manfred in *The Castle of Otranto* di Walpole, usurpatore e persecutore di fanciulle, ma anche uomo in lotta contro un fato inesorabile e forze superiori vòlte a sconfiggerlo, figura su cui ricadono colpe di cui egli è il prodotto ma anche il capro espiatorio. Se con gli eroi elisabettiani divide l'ossessione paranoica che lo domina in tutte le sue azioni, è al tempo stesso un solitario del quale gli altri possono solo indovinare il tormento, un uomo oppresso dalla coscienza di un destino terribile che incombe su di lui. Quando, sconfitto, si ritira in convento a pentirsi (altra clamorosa deviazione dal modello elisabettiano!) non è più il *villain*, ma l'*eroe* di una tragedia del destino, oggetto di pietà, molto simile già al suo omonimo byroniano.

[16] Shelley, nella Prefazione a *Prometheus Unbound*, mette in relazione Prometeo con il Satana di Milton, e lo definisce « il più alto esempio di perfezione morale e naturale ». Lo associa inoltre con Cristo, riscrivendo la tortura del Titano sul modello della crocifissione, e trasforma così il ribelle demoniaco in un salvatore. Cfr. Paul A. Cantor, *op. cit.*, p. 83.

[17] In « The Nightmare of Romantic Idealism », *op. cit.*, p. 104-105, Paul A. Cantor rileva le ambiguità di Frankenstein e del Mostro correlate ai modelli archetipi di Prometeo e di Faust e alle figure di Satana e di Adamo nel *Paradiso Perduto* di Milton.

Anche i malvagi della Radcliffe sono spesso vittime del destino, trascinati dagli eventi a perpetrare azioni delittuose. Anch'essi, come Manfred, sono solitari e tetri, isolati nelle loro ossessioni e in una cupa e ineludibile malinconia. Accanto a Macbeth, non è tanto Claudio, quanto Amleto, la figura che sembra ispirare i narratori gotici. Oltre che capostipite dei malinconici e tormentati eroi romantici, Amleto lo è anche dei *villain* gotici nel conferimento, alla loro malvagità, della terribile e dolorosa coscienza della solitudine e dell'impossibilità di sfuggire al destino [18].

Imponenza, bellezza, malinconia, mistero, segretezza, sono i tratti paradigmatici dei *villain* gotici, come confermano i prelievi semantici, che consentono di verificare altresì, anche in prospettiva diacronica, il processo di sovrapposizione intertestuale, nelle sue trasformazioni e nei suoi sviluppi.

Se Manfred, in *The Castle of Otranto*, si definisce come *impatient, frantic, violent*, assumendo le caratteristiche più esteriori del *villain* elisabettiano (di cui è un travestimento rococò), l'analisi semica dei « ritratti » di Montoni e Schedoni, dai maggiori romanzi della Radcliffe, e di Ambrosio, dal capolavoro del Lewis, permette di ritrovare i modelli culturali soggiacenti al personaggio in tutte le loro implicazioni.

[18] Eino Railo, *The Haunted Castle*, London, G. Routledge & Sons, 1927, p. 36: « At the head of the family tree showing the lineage of Manfred-Montoni, i.e. the gloomy hero of the early romanticists, we can place the famous Prince of Denmark... later Romanticism completed and gave depth to the picture of its hero with details derived from another early line of development, viz., with the defiance and titanic qualities of Milton's Satan. Hamlet and Satan are related souls, night-dark brooders over deep mysterious thoughts, whose likeness, having hitherto journeyed apart, combine in the Byronic Hero ».

This Signor Montoni had an air of *conscious superiority animated by spirit, and strengthened by talents*, to which every person seemed involuntarily to yield. The *quickness* of his perceptions was *strikingly* expressed on his countenance, yet that countenance could submit implicity to occasion; ... *The triumph of art over nature* might have been discerned in it. *His visage was long, and rather narrow*, yet he was called *handsome*; and it was, perhaps, the *spirit* and *vigour* of his soul, *sparkling through his features*, that *triumphed* for him. Emily felt *admiration*, but not the admiration that leads to esteem; for it was mixed with a degree of *fear she knew not exactly wherefore* [19].

Spirito, forza, autorità sugli altri, superiorità: le caratteristiche del *villain* elisabettiano si colorano di tinte machiavelliche, che sfumano infine nella bellezza torva e inquietante del seduttore satanico, a mezzo tra un ancor più subdolo Lovelace e il demonio, di fronte al quale la reazione dell'eroina non può che essere di paura commista però ad attrazione.

« Unknown », « impenetrable », « artfully eluded », « disguise », « severe reserve », « unconquerable silence, solitary habits and frequent penances », « abstract himself », « profound subtlety », « labyrinths of disquisition », « super-human », « melancholy eye, which approached to horror », « gloomy and ferocious disposition », tutti epiteti e sintagmi riferiti a Schedoni nel breve spazio di una pagina [20], ci danno il ritratto di un machiavellico tenebroso, di un simulatore, di un essere tormentato, una somma di malvagio satanico e di Amleto negativo sotto il cappuccio — un altro travestimento! — del frate e del confessore.

La bellezza di Satana è invece il tratto dominante di Ambrosio, che dei *villain* elisabettiani mantiene il « nobile portamento e l'aspetto imponente », oltre alla capacità di ispirare « universale soggezione »: ma il fascino che esercita con le sue parole e con la sua apparenza fisica, « il piacere finora sconosciuto » e inspiegabile che suscita negli uditori,

[19] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, Oxford, O.U.P., 1980, p. 122 (corsivi miei).

[20] Ann Radcliffe, *The Italian*, Oxford, O.U.P., 1981, pp. 34-35.

e anche il timore e le evocazioni infernali che il suo sermone provoca, tutto lo caratterizza in senso demoniaco, nei diversi aspetti del serpente biblico, del Satana miltonico, del Mefistofele faustiano, di cui fino dall'inizio è al contempo personificazione e vittima.

I *villain* gotici si definiscono inoltre attraverso la « passione » che li domina, la *collera*, la cui analisi lessicale [21] conferma l'interazione dei modelli di cui si « compongono ».

Una prima definizione di collera, come « violenta *insoddisfazione* accompagnata da aggressività », mette in rilievo, come lessema centrale, appunto l'insoddisfazione, a sua volta definibile come « sentimento di *frustrazione* delle speranze e dei diritti ». La collera si presenta dunque come « sequenza passionale » che comporta una successione di frustrazione — scontento — aggressività, la quale trova puntuale riscontro nelle articolazioni dello schema narrativo: tutti i *villain* reagiscono violentemente perché frustrati nei loro progetti e impediti nelle loro azioni. La *frustrazione* permette inoltre di postulare uno stato precedente in cui il soggetto non incontrava ostacoli e impedimenti, e tantomeno opposizioni determinanti, nella realizzazione dei suoi intenti [22]. I *villain* gotici si presentano sempre *costretti* in uno stato di *attesa* e di *tensione*, *bloccati* in una condizione di non-attualizzazione e non-realizzazione dei loro piani. Diversamente dai grandi *villain* elisabettiani, implacabili e vittoriosi, diretti orgogliosamente verso la catastrofe finale dove hanno trascinato con sé tutti gli altri, essi sono prigionieri di un mondo chiuso, identificabile con il castello, dal quale minacciano e spaventano quello dei buoni, senza però mai veramente travolgerli, anzi subendone una irreparabile sconfitta. Tale spazio claustrofobico diviene infine prigione interiore (i labirinti del castello si identificano con le tortuosità dell'animo), luogo dei conflitti del loro io, dove essi combattono una tormentosa battaglia contro le loro limitazioni e si dilaniano nel conflitto insolubile delle pulsioni che non possono trovare liberamente sfogo.

[21] Si veda A. J. Greimas, *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983.

[22] *Ibid.*, p. 226.

La collera si fa *rancore* (« stato di avversione *intensa, compressa, chiusa, latente*, che implica *tenace memoria* dell'offesa ricevuta e *attesa* di sfogo e di rivalsa »): Montoni e Schedoni hanno, dei grandi malvagi, il primo la coscienza della sua superiorità e l'autorità sugli altri (« to his conscious superiority every person seemed involuntarily to yield ») oltre allo spirito indomito e al vigore, l'altro la presenza imponente e terribile (« His figure was striking »), ma ambedue, perché costretti, ripiegano su di sé la loro collera, e gli intenti malvagi che li animano divengono astuzia machiavellica, odio satanico, conflitto dilaniante, segreto tormento, di cui, come del loro mondo e del loro spazio, restano essi, infine, gli unici prigionieri e le vittime definitive, come traspare dalle loro torve figure [23]. Tutto il male viene « concentrato » e « spostato » su di loro, fino a distruggerli.

Soltanto in *The Monk*, di Lewis, Ambrosio può devastare fino in fondo la felicità dell'innocenza, aggredire ferocemente il bene con l'assassinio di Antonia, che è al contempo stupro, incesto e delitto fratricida. Anche così, però, egli ha finito per colpire se stesso (come era accaduto a Manfred, in *The Castle of Otranto*, con l'uccisione, sia pure involontaria, della propria figlia) e la punizione, reintegratrice di una forma di giustizia, non gli viene da Dio ma dal Satana *che è in lui* e l'ha accompagnato in tutti i suoi misfatti, e che adesso lo dilania con una terribile sofferenza finale, in cui la punizione diviene *fisica*.

Villain, resign your hopes of pardon. Thus I secure my prey! As he said this, darting his talons into the Monk's shaven crown, he sprang with him from the rock. The caves and mountains rang with Ambrosio's shrieks. The Daemon continued to soar aloft, till reaching a dreadful height, He released the sufferer. Headlong fell the Monk through the airy waste; the sharp point of a rock received

[23] Scrive Praz, *op. cit.*, p. 57: « Ribelli in grande stile, nipoti del Satana di Milton e fratelli del Masnadiero di Schiller cominciano a popolare gli sfondi pittoreschi dei romanzi terrifici inglesi [... assumendo...] proporzioni gigantesche e sataniche, incappucciati e biechi come larve del Goya... ».

him; and he rolled from precipice to precipice, till bruised and mangled he rested on the river's banks [...] [24].

Il trionfo del male, sia pure parziale e ambiguo, come in *The Monk*, resta inaccettabile per i romanzieri gotici, per i quali sono essenziali la vittoria e la reintegrazione dell'ordine. Nei romanzi della Radcliffe, o nelle opere di Sophia Lee, o Charlotte Smith, o Regina Maria Roche il *villain*, infatti, non riesce mai nel suo intento, sia per quanto riguarda il raggiungimento dell'eroina che l'appropriazione della sua eredità. I giovani innamorati contrastati e minacciati dal malvagio, dopo la serie di peripezie che tende sempre più ad allungarsi e complicarsi rispetto ai primi romanzi, raggiungono infine prosperità e serenità nel matrimonio; i castelli e le abbazie maledette sembrano, con il lieto fine, venire inghiottiti nello stesso abisso in cui precipitano i malvagi e comunque sparire con loro; l'Arcadia, per qualche tempo perduta, si ricompone d'incanto, luogo rassicurante e idillico. Anche gli spettri, le apparizioni e i misteri vengono respinti (rimossi?) al sopraggiungere della ragione, che finalmente recupera il dominio del reale. Nella Radcliffe, i paesaggi pittoreschi tornano ad essere lo spazio privilegiato dell'eroe e dell'eroina, dove gli elementi sovrannaturali sono stati esorcizzati e negati dalle « spiegazioni » e gli aspetti vagamente sinistri dovuti a qualche tocco di sublime ne accrescono il fascino senza lasciar emergere niente di perturbante.

Il rapporto con il teatro elisabettiano resta dunque, nelle opere testé menzionate, del tutto esteriore, frutto di una visione schematica e fortemente ricodificante, in senso sentimentale, borghese e riduttivo; l'interpretazione di Shakespeare è quella espressa dalle eroine della Radcliffe:

[Adeline] touched the strings of the lute in softest harmony, her voice accompanying it with words which she had one day written *after having read that rich effusion of Shakespeare's genius, A Midsummer Night's Dream*; [...] found that no species of writing had

[24] M. G. Lewis, *The Monk*, Oxford, O.U.P., 1973, p. 441-42.

power so effectually *to withdraw her mind from the contemplation of its own misery as the higher kinds of poetry*, and in these her taste soon taught her to distinguish the superiority of the English over that of the French »[25].

Shakespeare diventa un autore da leggersi a fini consolatori o per evasione; i suoi drammi, come il personaggio ci conferma, ispirano canzoni volte ad alleviare la malinconia delle eroine dopo aver contribuito a crearla, e nutrono le loro fantasticherie.

La conferma della codificazione del tutto sentimentale del dramma shakespeariano, assai pronunciata particolarmente nelle scrittrici gotiche, si trova in Henry McKenzie, che nel personaggio di Amleto ammira soprattutto il rovello, la malinconia, la vena di follia, fino ad associarlo con il « Man of Feeling » protagonista del suo popolarissimo romanzo, e, al pari di questo, visto come una « antologia di sentimenti »[26].

L'insistenza sugli aspetti sentimentali, sulle emozioni, sull'effondersi melodrammatico, presente nelle rappresentazioni settecentesche dei drammi shakespeariani[27], si tra-

[25] Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest*, New York, Arno Press, 1974, p. 16 (corsivi miei).

[26] In *The Mirror*, Edimburgh, 1793, vol. II, pp. 322-23, Mackenzie scrive: « Had Shakespeare made Hamlet pursue his vengeance with a steady determined purpose, had he led him through difficulties arising from accidental causes, and not from the doubts and hesitations of his own mind, *the anxiety of the spectator* might have been anxiety for the event, not for the person [...] we see a man [...] placed in a situation in which even the amiable qualities of his mind serve but to aggravate his distress, and to perplex his conduct. *Our compassion* [...] *and* [...] *our anxiety* [...] *are excited in the strongest manner; and hence arises that indescribable charm in Hamlet, which attracts every reader and every spectator...* ». (Corsivi miei). Questo passo è citato da Laura Di Michele, *L'educazione del sentimento*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1977, p. 417. Il libro della Di Michele contiene pagine particolarmente interessanti sulla interpretazione « sentimentale » dei drammi shakespeariani.

[27] Si veda L. Innocenti, *La scena trasformata*, op. cit., in riferimento agli adattamenti in chiave sentimentale dei drammi di Shakespeare.

smette e trova una sua conferma nella recitazione di grandi attori sui quali converge l'attenzione dello spettatore, e che divengono modello di ricodificazione narrativa attraverso la *scena*.

È indubbio che il personaggio del *villain*, oltre alle trasformazioni culturali e letterarie cui deve in gran parte la sua natura composita e anche i suoi futuri sviluppi, porta nel romanzo gotico l'impronta delle interpretazioni di famose figure shakespeariane date dai maggiori attori dell'epoca, da Betterton a Garrick[28]. Fino dalla prima decade del '700, Betterton recitava *Hamlet* in una versione « adattata », privilegiando i soliloqui, i momenti di grande drammaticità (come il dialogo tra Hamlet e Gertrude) e soprattutto la scena dell'apparizione dello spettro, con tali espressioni ed accenti che Barton Booth, un altro famoso attore, ebbe a dire dopo una prova: « When I acted the Ghost with Betterton instead of my awing him, he terrified me »[29].

Oltre a sostenere innumerevoli volte la parte di Amleto, Betterton fu un famoso Bosola in *The Duchess of Malfi* e fu applaudito come Othello e Bruto. Dai suoi critici, è messa costantemente in rilievo la sua capacità di ispirare *terrore*, di esprimere, con il volto e lo sguardo, divenuti fulcri della rappresentazione, diversi sentimenti[30].

Una generazione più tardi, con Garrick, si ammira il nuovo modo di modulare la voce (un mutamento notevole rispetto alla solenne e monotona declamazione di Betterton), ma soprattutto colpisce l'ostentazione delle emozioni, la spettacolarità dei gesti, il passaggio rapido da un'espres-

[28] Cfr., tra gli altri, A. C. Sprague, *Shakespearian Players and Performances*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1953. Interessante anche A. Nicoll, *The Garrick Stage: Theatres and Audiences in the Eighteenth Century*, Manchester, Manchester U.P., 1980.

[29] T. Davies, *Dramatic Miscellany*, London, 1784, III, p. 31-32 (citato in A. C. Sprague, *op. cit.*).

[30] Così Colley Cibber in *Apology*, I, 103 « ... his steady look alone supply'd that Terror which he disdained an Intemperance in his voice should rise too ».

sione all'altra [31]. Anche fisicamente Garrick, come accadde per Sarah Siddons in relazione all'eroina, ispirò vari *villain* gotici: aveva infatti occhi neri, penetranti, era bruno e tenebroso [32], e l'inconveniente della bassa statura, da lui compensato, oltre che con la sua innegabile presenza scenica, con l'uso di scarpe con il tacco rialzato, veniva ignorato o « corretto » nelle descrizioni dei romanzieri gotici, i cui malvagi erano sempre sovrastanti di almeno una spanna la pur slanciata eroina. Per l'impatto sul pubblico, oltre che per il tipo di recitazione, un altro attore condiziona fortemente il modello del *villain* gotico, anche perché recita a Drury Lane negli anni appena precedenti al furoreggiare di tale genere di romanzo: è John Philip Kemble, che giunge sulle scene londinesi a seguito della sorella Sarah Siddons, nel 1783, e conferisce agli stessi personaggi già recitati da Garrick con « rapidità e passione »[33], un carattere di soffusa malinconia, che si riflette nel tormento e nella dolorosa solitudine del *villain* gotico e si aggiunge alla sua ossessiva sete di potere e alla sua crudeltà. Con Kemble, si « completa » il modello del malvagio, e si anticipa in lui l'eroe disperato e solo contro il mondo che collega le figure di Marlowe ai tormentati personaggi byroniani.

Come Garrick, anche Kemble è ammirato dal pubblico per la sua mutevolezza di espressione, e per l'estrema « spettacolarità » della sua recitazione [34]. Così un intenditore di

---

[31] Scrive un critico su *The Dramatic Censor*, London, 1770, I, p. 56: « ... his variation from extreme passion to reverential awe [was] forceably expressed in eyes, features, attitude, and voice... »; e ancora, in una scena, è ammirato per « his turning short from looking after the apparition with wildness of terror, and viewing his mother with pathetic concern ».

[32] Arthur Murphy, *The Life of David Garrick*, London, 1801.

[33] Parole dell'attrice Mrs. Crawford citate in A. C. Sprague, *op. cit.*, p. 44, da *Life and Times* di F. Reynolds, London, 1827.

[34] La maggiore « spettacolarità » della recitazione è correlata anche alla diversità negli scenari rispetto al passato e alla tendenza verso quello che sarebbe poi diventato il palcoscenico a cornice, in cui il proscenio era il punto che attraeva la maggiore attenzione del pubblico e dunque era ambìto dagli attori. Il pubblico, inoltre, cer-

teatro descrive l'interpretazione data da Garrick della scena in cui lo spettro appare ad Amleto: l'attore arretrava malfermo sulle gambe, di due o tre passi: « ... with his knees giving way under him; his hat falls to the ground and both his arms... are stretched out nearly to their full length, with the hands as high as his head, the right arm more bent and the hand lower, and the fingers apart... ». Infine parlava, con voce tremante, e l'invocazione che emetteva completava l'effetto di terrore che già aveva agghiacciato il sangue degli spettatori [35]. Espressività e gestualità particolari, legati a una nuova visione del teatro, contraddistinguono dunque la recitazione settecentesca del teatro elisabettiano. L'attore assume una posizione predominante e la sua capacità di esprimere gestualmente, mimicamente e vocalmente delle passioni esasperate diviene il fulcro della rappresentazione teatrale.

Critici e recensori mettono in rilievo come le passioni siano rappresentate in modo esasperato; in un interprete, è apprezzata soprattutto la capacità di suscitare forti emozioni. Nel *Dramatic Censor*, così viene commentata l'interpretazione di un attore: « there is a *horror* in his coming from murdering Duncan in *Macbeth* which thrills through the soul of every spectator ».

La tragedia shakespeariana subisce un processo riduttivo che ne rileva soltanto gli aspetti emozionanti, eccitanti, paurosi, e nessuno può comunicarli meglio dell'attore che « aggredisce » fisicamente lo spettatore trasmettendogli sentimenti che lo coinvolgono a livello emotivo, lo sconcertano, lo spaventano e soprattutto ne tengono sempre desta l'attenzione. I drammi di Shakespeare diventano per gran parte del pubblico degli smisurati *thrillers* pieni di *suspense* — dei quali il romanzo gotico sarà il corrispondente « narrativo » — avvincenti, inquietanti, in cui l'attore più famoso

---

cava elementi spettacolari, esterni, e spesso affollava i teatri attratto più dai costumi e dagli scenari che dal dramma. Del resto anche Addison ammirava i pennacchi che ornavano l'eroe, e lo evidenziavano rispetto ai « comuni mortali ».

[35] *Liechtenberg's Visits to England*, Oxford, O.U.P., 1938, pp. 9-10.

del momento spettacolarmente interpreta la parte del *villain*, contribuendo a fare di questo, per la stessa identificazione con il personaggio, il vero eroe del dramma.

Lo stesso avviene, se pure in modo diverso, per l'attrice, sia che essa interpreti la parte della *villainess* (particolarmente Lady Macbeth) o dell'eroina, che dalle rappresentazioni shakespeariane si trasferisce, con le stesse caratteristiche anche fisiche, nei romanzi gotici. C.A. Howells [36] ha osservato come alcuni personaggi femminili dei romanzi di Mrs. Radcliffe assomiglino a una delle più famose attrici shakespeariane sulla scena contemporaneamente alla pubblicazione dei romanzi: Sarah Siddons. Il segreto del suo immenso successo le viene attribuito da critici come Boaden, anche suo biografo, o da semplici recensori, alla capacità di esprimere le emozioni senza le parole, attraverso la straordinaria mimica o l'espressività dello sguardo. Boaden ci dice come la sua recitazione fosse caratterizzata da quelli che a suo giudizio sono i meriti più grandi di un attore: « So great [...] is the flexibility of her countenance, that the rapid transitions are given with a *variety* and *effect* that never tire upon the eye »[37].

In *Dramatic Miscellany* [38], la grandezza di Mrs. Siddons viene individuata nella sua capacità di perdersi « nel vortice della passione ». Un altro biografo della Siddons, il Campbell, ricordandola nelle sue varie interpretazioni, mette in rilievo, al solito, non tanto l'accuratezza « filologica » della sua recitazione rispetto ai testi, quanto la straordinaria capacità di rendere l'intensità delle emozioni e l'enorme impatto sul pubblico.

Come Lady Macbeth, la Siddons appariva insuperabile: « In this role her countenance — full of forcible and even

[36] A.C. Howells, *Love, Misery and Mystery, Feeling in Gothic Fiction*, London, The Athlone Press, 1978, pp. 9-10.

[37] J. Boaden, *Memoirs of Mrs. Siddons*, London, 1896, I, p. 287. (Corsivi miei).

[38] Davies, *Dramatic Miscellany*, III, p. 249: «She lost all thoughts... in the whirlwind of passion ».

terrific expression — conveys its own striking character, and exceeds commendation »[39].

Non è soltanto per la sua solennità e intensità di emozione come Lady Macbeth che la Siddons divenne un modello per le eroine gotiche, ma anche per avere interpretato una serie di personaggi fortemente connotati in senso sentimentale. Accanto alle critiche elogiative per la sua interpretazione di Lady Macbeth, molte altre esaltano infatti la sua *dolcezza* come Desdemona, o come Isabella in *The Fatal Marriage*, la sua *grazia* in *Measure for Measure* e in *The Grecian Daughter*, la sua *pateticità* nel personaggio di Mrs. Beverly in *The Gamester* o in quello di Agnes in *The Fatal Curiosity* o di Katherine in Henry VIII [40]. Essa sembra impersonare perfettamente, negli atteggiamenti e nelle emozioni, la donna perseguitata, accusata ingiustamente, vittima ma infine eroina trionfante, quella stessa che popolerà, proprio all'epoca dei suoi maggiori successi, un enorme numero di romanzi.

Le descrizioni di Mrs. Siddons corrispondono a quelle di molte eroine del romanzo gotico, ovviamente a lei ispirate, e « rappresentate » in atteggiamenti molto simili, oltre che travolte da identica emotività. Così Boaden descrive la grande attrice:

> There never, perhaps, was a better stage figure than that of Mrs. Siddons. Her height is above the middle size [...] Her attitudes are distinguished equally by energy and grace. The symmetry of her person is exact and captivating. Her face is peculiarly happy, the features big and finally formed [...] so expressive [...] that most people think her more beautiful than she is [...] So great too is the flexibility of her countenance, that the rapid transitions of passion are given with a variety and effect that never tire upon the eye. Her voice is naturally plaintive, and a tender melancholy in her level speaking denotes a being devoted to tragedy [41].

[39] T. Campbell, *Life of Mrs. Siddons*, 1834, p. 168.

[40] Per le interpretazioni di Sarah Siddons si veda anche W.C. Macready, *The Diaries*, London, 1912.

[41] J. Boaden, *op. cit.*, p. 287.

Confrontiamo questo ritratto con quello di Emily, l'eroina di *The Mysteries of Udolpho* di Mrs. Radcliffe:

In person, Emily resembled her mother; having the same elegant symmetry of form, the same delicacy of features, and the same blue eyes full of tender sweetness. But lovely as was her person, it was the varied expression of her contenance, as conversation awakened the nicer emotions of her mind, that threw such a captivating grace around her[42].

Anche se si trova in una parodia del romanzo gotico, appare significativo un passo da *The Heroine, or the Adventures of Cherubina*, di Eaton Stannard Barrett, pubblicato nel 1813, in cui la descrizione della protagonista assomiglia notevolmente al ritratto dell'attrice tracciato dal Boaden, e a molti dei personaggi da lei interpretati:

A heroine is a young lady rather taller than usual [...] at all events, possessed of the finest eyes in the world. Though her frame is so fragile, that a breath of wind might scatter it like chaff, it is sometimes stanter than a statue of cast iron. She blushes to the tips of her finger; when other girls would laugh, she faints. Besides, she has tears, and half sighs, at command, lives a month on a mouthful, and is addicted to the pale consumption[43].

Furoreggiava, negli anni Ottanta, quelli della massima popolarità della Siddons, il suo « stile », che veniva ammirato e imitato nel modo di agire, di muoversi e di vestirsi di un esercito di fanciulle:

It was not delusion which led me to notice in the loveliest faces in the world a strongly marked sensibility, derived from the enjoyment of this fascinating actress [...] Mrs. Siddons became the glass in which our noble youth did dress themselves, and those who frequented her exibitions became related to her look, to her deportment

[42] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, op. cit., p. 15.

[43] L'« eroina » del romanzo di Barrett, Cherry, è ovviamente una caricatura delle protagoniste dei romanzi gotici e se fisicamente risponde al modello estetico diffuso è solo per mettere a contrasto la sua fragilità e i suoi pallori con la sorprendente energia e l'incredibile resistenza con cui affronta pericoli e privazioni.

and her utterance; the lowest point of imitation, that of the dress, was early and wisely too adopted; for it was at all times the praise of Mrs. Siddons to be exquisitely chaste and dignified in her exterior [...][44].

Le eroine gotiche (così come le spettatrici delle rappresentazioni della Siddons, e molte, si suppone, lettrici di romanzi), ricordano spessissimo l'attrice shakespeariana e ne imitano, oltre che l'aspetto e l'abbigliamento (quanti abiti bianchi delle fanciulle perseguitate in fuga, guizzanti nell'oscurità delle volte gotiche, ricordano la candida veste di raso con la quale la Siddons compariva sulla scena come Lady Macbeth o l'evanescente camicia, simile a un sudario, con la quale la sostituì!)[45] anche i comportamenti e gli atteggiamenti ostentati sulla scena. L'impatto emotivo delle interpretazioni di Mrs. Siddons è documentato anche da un passo dell'ultimo romanzo di Ann Radcliffe, *Gaston de Blondeville*, pubblicato dopo la sua morte, nel 1826, nel quale due personaggi — il pratico Mr. Simpson e l'entusiastico ammiratore di Shakespeare, Mr. Willoughton — discutono sulle « illusioni dell'immaginazione e sui vari modi di provocarle, mostrati dai poeti inglesi, particolarmente Shakespeare e Milton »[46]. Mr. Willoughton esprime la sua ammirazione per la Siddons, superba interprete nella parte di Lady Macbeth: « Mrs. Siddons, like Shakespeare, always disappears in the character she represents, and throws an *illusion* over the whole scene around her... » e conclude la sua lode con queste parole: « [she] would be the finest Hamlet that ever appeared, excelling even her own brother in that character; she would more fully preserve the *tender* and *refined melancholy, the deep sensi-*

[44] J. Boaden, *op. cit.*, p. 301.

[45] Per ulteriori correlazioni Mrs. Siddons-eroine gotiche e il crescente gusto per il macabro che dalla scena si trasmette al romanzo si veda C. Sprague, *op. cit.*, pp. 67 sgg.

[46] Per le vicissitudini di questo passo radcliffiano e un suo utile commento si rimanda a F. W. Price, « Ann Radcliffe, Mrs. Siddons and the Character of Hamlet », *Notes & Queries*, New Series, 23, April 1976, pp. 164-167.

bility, which are the peculiar charm of Hamlet, and which appear not only in the ardour, but in the occasional *irresolution* and *weakness of his character... A sensibility so profound can with difficulty be justly imagined* »[47].

Anche per Amleto, come per le figure femminili, valgono la *sensibilità*, la *tenerezza*, la *malinconia*, le *delicate emozioni* delle eroine gotiche. Esse sono infatti modelli di femminilità, inermità e dolcezza, ricolme di sensazioni ed emozioni che esprimono sempre in eccesso e drammaticamente, al centro di situazioni che grondano pathos e angoscia. Emerse dal romanzo sentimentale insieme all'eroe, perennemente passivo e inetto (la vittoria sul malvagio è determinata dalla « necessità » del lieto fine in tale tipo di storia, di cui unica eccezione è, come si è detto, *The Monk*), esse si ritrovano in situazioni di grande pericolo, devono affrontare esperienze terrificanti e hanno risposte emotive esasperate. La varietà dei sentimenti passa sui loro volti con la stessa rapida e sorprendente successione ammirata nell'attrice, come se anche esse si trovassero sempre su un palcoscenico e dovessero comprimere in poco tempo e incisivamente una situazione drammatica; i vertici e gli abissi dell'emozione si alternano vertiginosamente sui loro volti, si traducono violentemente nei loro gesti: « Amazed, unable to speak, to move, almost to breathe, she stood, motionless and aghast — the pale statue of surprise, as if she neither durst nor could believe the evidence of her eyes »[48].

---

[47] Da « On the Supernatural in Poetry », *New Monthly Magazine*, XVI, 1826, pp. 145-52, in cui l'editore di *Gaston de Blondeville* raccolse passi che l'autrice stessa aveva espunto dal romanzo pubblicato postumo. I corsivi sono di chi scrive. Da quanto dice James Boaden in *Memoirs of Mrs. Siddons* (*op. cit.*, p. 167-68) l'attrice, nel personaggio di Amleto, offrì una delle sue interpretazioni « più applaudite », in cui seppe comunicare quello che Boaden significativamente definisce « real feminine alarm ». Si veda anche H. Jenkins, « 'Hamlet', then Till Now », *Shakespeare Survey*, 18, 1965, p. 34-45.

[48] Regina Maria Roche, *The Children of the Abbey*, Minerva Press, 1976, IV, p. 164.

Emozioni constrastanti, in rapida successione, non danno respiro al lettore tra un colpo di scena e l'altro: inquietudine, sbigottimento, terrore, si avvicendano incessanti: « Terror », scrive Walpole, « the author's principal engine, prevents the story from ever languishing; and it is so often contrasted by pity, that the mind is kept up in a constant vicissitude of interesting passions »[49].

L'essenziale è bloccare l'attenzione del lettore e mantenerla soggiogata: tutto si esaurisce nella ostensione degli effetti fisici dell'emozione, senza che se ne comprenda la ragione: « What we are given », scrive un critico, « are the gestures of feeling rather than any insight into the complexity of the feelings themselves. The springs of these emotions elude us [...] »[50].

Nei romanzi più tardi, dopo il volgere del secolo, si giunge a una specie di perenne isteria, soprattutto da parte dell'eroina, nella quale i modelli ispiratori vengono portati a estremi tali, da provocare una meritata reazione parodistica e un totale rigetto.

Le « apparizioni » delle eroine in scene che le vedono esibire, come su un palcoscenico, le loro emozioni, in una gamma di espressioni e di gesti atti a provocare sensazioni nei lettori, sono in relazione con la struttura drammatica dei romanzi, divisi in scene, dove il personaggio-attore si presenta a sostenere il suo ruolo, a recitare il suo pezzo, per poi scomparire, lasciando il posto ad un altro, fino alla prossima scena che lo vede ancora protagonista. Le scene più numerose sono quelle dell'eroina sola, del *villain* solo, o dei due insieme, ognuno impegnato ad esibire le proprie emozioni, o a contrapporle, secondo un codice mimico e gestuale trasportato nel romanzo, senza apprezzabili variazioni, dalla pratica della scena.

Scrive A.F. Holstein, l'autore di un fortunato romanzo dal titolo *Love, Mystery and Misery*: « If a frame is convulsed by deepest emotion, and the countenance with an-

---

[49] Prefazione a *The Castle of Otranto*, op. cit., p. 44.

[50] A. C. Howells, *op. cit.*, pp. 9-10.

guished suffering, the depiction is too strong to be misinterpreted »[51].

Sono l'effetto sensazionale e l'impatto emotivo di Hermione che da statua si fa persona che spiegano la preferenza data da molti romanzieri gotici, tra le commedie di Shakespeare, a *The Winter's Tale*, particolarmente amata e ammirata anche sul palcoscenico, alla fine del secolo, nelle interpretazioni, a lungo ricordate, di Sarah Siddons e di Helen Faucit. In numerosi romanzi, uno dei quali porta addirittura lo stesso titolo shakespeariano[52], statue camminano e parlano, ritratti scendono dalle cornici e si aggirano per i corridoi, fino alla clamorosa scoperta finale della loro mai perduta vitalità. In Shakespeare, la statua che si anima è simbolo del potere di redenzione del pentimento sincero e assume il valore di una vera e propria resurrezione (collegata al mito della rinascita che si celebra nei rituali primaverili), mentre nei romanzi gotici si fa occasione di brivido e di *suspence* e si risolve in drammatizzazione dell'espediente narrativo del « sovrannaturale spiegato », e dunque in esorcizzazione del mistero.

L'ostentazione dell'espressione e del gesto, tipica della rappresentazione drammatica, trova riscontro e conferma nella trattatistica, dove si parla della « passione » come emozione dominante, capace di coinvolgere l'intera personalità. Il « pathos » è al centro degli scritti e dei dibattiti come

[51] A. F. Holstein, *Love, Misery and Mystery*, London, The Minerva Press, 1810, p. 85.

[52] *The Winter's Tale* di James Norris Brewer, del 1799. Statue a ritratti che si animano si trovano in *The Castle of Otranto* di Walpole, in *Gaston de Blondeville* della Radcliffe, in *More Ghosts!* di Mrs. Patrick, in *The Haunted Castle* di George Walker, in *Gondez, the Monk* di William Henry Ireland. I romanzieri gotici sembrano, malgrado i cambiamenti, interpretare *The Winter's* Tale come una storia sentimentale e familiare a forti tinte, in cui una moglie ingiustamente accusata e privata della figlioletta avrà la meglio sul *villain* che capitolerà pentito ai suoi piedi. La preferenza per *The Winter's Tale*, oltre che per le sue potenzialità spettacolari, è giustificata inoltre dalla possibilità di conciliare tragedia e commedia (staccate, anche in Shakespeare, almeno temporalmente) pur mantenendole fino alla fine separate.

« movimento dell'anima causato da un'azione »; la tragedia, concepita come multipla causa di passioni, viene seguita entusiasticamente, proprio perché tale, e la recitazione dell'attore, specie del protagonista, si ispira al modello di arte retorica che si riteneva praticato dai classici, e soprattutto è attenta all'*actio*, una delle cinque parti della retorica classica che includeva lo studio, oltre che della ginnastica ritmica, della danza, del *gesto* e della *declamazione*.

I trattati del diciottesimo secolo sulla teoria del mimo e del dramma esprimono una nuova estetica che, se da una parte vuole contrastare gli eccessi barocchi del fantastico e del patetico con un'ideale artistico di semplicità e naturalezza, al contempo tendono alla rappresentazione « realistica » delle passioni, che spesso, come nell'opera di Aaron Hill sull'attore e la recitazione[53], si traducono in una esaltazione e accentuazione delle stesse. Si vuole che le passioni siano a misura del personaggio e siano espresse in modo tale da dare l'impressione di uno sviluppo coerente e naturale. Sia che l'attore « viva » le passioni, ricreandole per una specie di automatismo anatomico, o che le simuli semplicemente, egli deve riprodurre quei segni fisici che sono i soli segni esterni dai quali riconoscere chiaramente un'emozione interna. L'attore diviene centrale come concentrazione di registri semiotici che « segnalano » contemporaneamente nel dramma; per esercitare consapevolmente un controllo sui livelli diversi del codice prescritto, non deve essere guidato dalla sua natura, ma dall'uso metodico di precetti, di *regole*. Diviene necessario fornirgli una serie completa di « possibili » mezzi di espressione basati sullo studio delle passioni, quali si trovano nell'opera, testé citata, di Hill, vero e proprio « dizionario » di gesti, di correlazioni segniche tra configurazioni cinesiche e determinate unità di contenuto, ritagliate nel sistema semantico delle passioni. Alla base del trattato di Hill — alle cui regole sembrano, almeno dalle testimonianze di critici e spettatori, essersi ispirati i più famosi e ammirati attori settecenteschi — c'è il principio (« wholly built on nature », come si premura

[53] A. Hill, *An Essay on the Art of Acting*, London, 1753.

di affermare l'autore) di *vivere* la passione attraverso l'immaginazione, che, dopo averne concepita l'*idea*, deve imprimerla sui muscoli del *viso* e comunicarla a quelli del *corpo*. *Voce* e *gesto* devono esternare le passioni, che vengono stabilite in numero di dieci (cui aggiungere e associare le gradazioni loro connesse): *gioia, dolore, timore, rabbia, pietà, disprezzo, odio, gelosia, stupore, amore*, ultimo non perché sia il meno importante, ma perché, al contrario, comprende tutte le altre passioni, così come « The Lover comprehends all serious dramatic characters that *an actor can expect to shine by* »[54].

Le passioni sono inoltre accuratamente definite: il TIMORE è « [...] Grief, discerning and avoiding Danger »; l'IRA « [...] is Pride provok'd beyond Regard of Caution »; il RANCORE è « [...] Hatred refrained, yet lasting Anger », e anche « [...] a close, abhorrent, hostile disposition of the heart, averted by ill-will, but guarded by precaution [...] it demands a look of malice, with a gesture of restrained impatience »; l'AMORE è « [...] Desire, kept temperate by Reverence »[55]. Tali definizioni, volte a stabilire le regole di un codice drammatico, sembrano riassumere le caratteristiche dei principali personaggi del romanzo gotico: il *villain* può essere identificato con il RANCORE (l'esemplare figura di Schedoni, in *The Italian* della Radcliffe, è appunto malvagia, ribollente di odio trattenuto, di furia a malapena controllata, e la perfida disposizione del suo animo traspare dal suo volto e dal suo sguardo)[56]; l'eroina è il ritratto

[54] *Ibid. passim.* (Corsivi di chi scrive). Anche Hill conferma l'importanza della storia sentimentale, ovviamente con tutte le sue complicazioni, emozioni e sofferenze, privilegiata dalle tendenze del teatro dell'epoca e accentuata nel romanzo gotico in correlazione con la sua stretta parentela con quello sentimentale. Si veda ancora L. Innocenti, *La scena trasformata*, op. cit., *passim.*

[55] *Ibid., passim.*

[56] Così, in *The Italian* di Mrs. Radcliffe, cit., p. 34, è descritto Schedoni, il *villain*: « His figure was striking, but no so from grace; it was tall, and, though extremely thin, his limbs were large and uncouth, and as he stalked along, wrapt in the black garments of his order, there was something terrible in his air; something almost

del TIMORE, nella sua pena malinconica, nella sua vibratile sensibilità, nella sua condizione di creatura minacciata — oggettivamente o no — e in fuga (« avoiding Danger! »); l'AMORE si veste dei panni cavallereschi dell'eroe positivo, sensibile e rispettoso, capace soltanto di desideri controllati e di sentimenti onorevoli, inadeguato ad opporsi alla tumultuosa violenza del *villain*, ma alla fine sempre vittorioso, grazie al rassicurante ristabilimento di un ordine dove la cattiveria è punita e il bene premiato.

Al codice delle passioni — come l'amore, investite di una serie di valori pertinenti all'epoca — è dunque associato un codice di gesti ed espressioni, di segni cinesici, vere e proprie unità correlate di significato, organizzate in un sistema di contrasti e di distinzioni. Il linguaggio delle passioni mette in relazione i gesti, le espressioni del volto, le intonazioni vocali, con unità di significato stabilite e distinte nel campo semantico delle emozioni umane[57].

Hill stabilisce un repertorio di stereotipi espressivi e gestuali che si configura, appunto, come CODICE. Per esprimere il timore, all'attore che impersoni Clarence in Richard III è suggerito di dimostrare il dolore dando « [...] a starting apprehensive and lifting alarm to his look, keeping his eyes widely stretched, but unfixed; his mouth still, and open, his steps light and shifting - yet, his joints unbrac'd, faint, nerveless »[58].

superhuman. His cowl, too, as it threw a shade over the livid paleness of his face, encreased its severe character, and gave an effect to his large melancholy eye, which approached to horror [...] his eyes were so piercing that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice ».

[57] Il codice stabilito da Hill mette in rilievo il carattere selettivo dell'arte rispetto alla natura, la concentrazione su elementi isolati e scelti in modo che non la natura, ma una sua raffinata imitazione, sia rappresentata sulla scena. Si veda anche, a questo proposito, J. J. Engel, *Ideen zur einer Mimik*, Berlin, 1756-86. Interessanti anche alcune voci della *Encyclopédie* quali De Jacourt, « Passions », o Marmontel « Declamation ».

[58] A. Hill, *op. cit.*, p. 360.

Innumerevoli eroine gotiche, sorprese da un rumore inaspettato mentre si aggirano in corridoi bui, o poste di fronte ad uno spettacolo che le spaventa, sembrano, dalle pagine dei romanzi, attenersi a questi suggerimenti [59]. Per esprimere la rabbia, i muscoli devono essere tesi, il movimento violento, lo sguardo fiammeggiante, le narici dilatate, e « the breath being held hard, as interrupted or restrained, by the tumultuous precipitation of the spirits, they must necessarily become inflamed [...] and will communicate their ardour to the voice, and motion »[60].

Come nel teatro ogni gesto si fa segno, così nel romanzo i gesti assumono un preciso scopo comunicativo, trasmettono un particolare messaggio, divengono *segni funzionali*: il segno mimico, sia sulla scena che nella sua transmodalizzazione narrativa, diviene schema grafico che riproduce proprietà relazionali di uno schema mentale. Un certo tipo di gestualità veicola, al di là dei sensi correlati al personaggio, modelli strutturali di unità culturali. Del testo teatrale il romanzo gotico conserva la prevalenza degli aspetti comunicativo-performativi, il tipico carattere *mimetico*, mentre la diegesi vi si trova, insolitamente per

[59] Si vedano, per esempio, in *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe, romanzo iniziatore di una vera e propria « scuola », le scene in cui la protagonista , Emily di St. Aubert, crede di aver trovato il luogo dove sua zia è stata assassinata, o alza una cortina che nasconde ciò che appare come un cadavere: gli occhi le si spalancano dall'orrore, i suoi tentativi di fuga, con le gambe tremanti, non la portano più lontano di qualche passo, la lampada le cade dalla mano che non è più in grado di reggerla; la fanciulla, infine, cade in delirio.

[60] A. Hill, *op. cit.*, p. 368. Si pensi alle molte esplosioni d'ira di Manfred in *The Castle of Otranto*. Una breve scena da *The Mysteries of Udolpho* (London, O.U.P., 1978, p. 305) contrappone la furia di Montoni, il *villain*, alla dolcezza di Emily, l'eroina, secondo gesti e comportamenti codificati: « Emily now fell at his feet, and with tears of terror, supplicated for her aunt, who sat, trembling with fear, and indignation [...] Montoni [...] soon interrupted these entreaties with an horrible oath; and, as he burst from Emily, leaving his cloak in her hand, she fell to the floor with a force that occasioned her a severe blow on the forehead ».

la narrativa, in posizione subalterna. Le porzioni di intrigo che vengono pertinentizzate sono quelle che si prestano ad una monologazione o dialogizzazione drammatica o possono essere « presentate » come colpi di scena, momenti di *suspense*, *climax* emotivi. Tali segmenti conferiscono al romanzo uno spiccato carattere di *pittoricità*. Moltissime « scene » dei romanzi gotici permettono di rilevare il comporsi di *tableaux*, schematizzazioni di episodi del racconto, visioni sinottiche, riassunti visivi di eventi. L'artificio del *tableau* rientra nella codificazione dei rapporti teatrali che prevede dei modelli visuali regolati da particolari convenzioni spaziali. Il destinatario del teatro — e poi del romanzo — non più coinvolto nella rappresentazione, come accadeva per il dramma elisabettiano prima della chiusura puritana del 1642, ma allontanato in uno spazio « altro », si è abituato, fin dalla seconda metà del Seicento (si pensi alla *masque* plastica e illusionistica di Jonson e Jones), a vedere, « attorno » all'azione, delle cornici; egli è condizionato dalla presenza di *set* prospettici a fuoco singolo, viene orientato verso un modo di rappresentazione visuale quasi esclusivamente *pittorico*. Il teatro, e il romanzo che su questi modelli si costruisce, trae l'evocazione dello spazio virtuale da codici presi a prestito e adattati dalla pittura [61].

Scrive Lotman:

> L'analogia tra pittura e teatro si manifestava soprattutto nell'impostazione dello spettacolo con mezzi spiccatamente pittorici di modellizzazione artistica, in quanto il testo scenico tendeva a configurarsi [...] come un insieme nettamente scomposto in singoli 'tagli' organizzati sincronicamente, ognuno dei quali incastonato nelle decorazioni sceniche come un quadro nella cornice e, al suo interno, strut-

[61] Per uno studio illuminante sullo spazio scenico correlato alla concezione pittorica, si veda Viola Papetti, « Lo spazio teatrale nella Londra della Restaurazione » in AA.VV., *Le forme del teatro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979. Cfr. anche J. R. Spring, « Platforms and Picture Frames: a Theatre, Dorset Garden, 1669-1709 », in *Theatre Notebook*, XXXI, 1977, n. 3, pp. 6-19; W. J. Lawrence, « The Origin of the English Picture Stage », in *The Elizabethan Playhouse*, 2nd Series, Stratford-on-Avon, 1913. Cfr. inoltre L. Innocenti, *op. cit.*, *passim*.

turato secondo i canoni rigorosi della composizione delle figure sulla tela [62].

Sebbene riferite alla Russia del primo Ottocento, tali affermazioni si prestano a definire caratteristiche peculiari delle rappresentazioni settecentesche e dunque i loro esiti nel romanzo gotico; la pittura viene a configurarsi « non come sfondo dell'azione di attori vivi, ma come vero e proprio spettacolo in sé »[63].

Il *tableau* evocato da tante scene del romanza gotico, recuperato anche pittoricamente nelle copiose illustrazioni che accompagnano i libri, assimila la scena a un dipinto, che si configura come unità « discreta » e statica atta a comunicare un modello di realtà. L'apparato « scenico » del romanzo gotico coadiuva il sistema mimico e gestuale nel suo portato di valori comunicativi, morali ed estetici. I paesaggi dei romanzi, ispirati all'opera pittorica di Salvator Rosa e di Claude Lorrain, con tracce di Poussin [64], sono l'immancabile spazio nel quale si atteggia un *villain* o l'eroina si abbandona a un soliloquio; scene pittoresche, fondali « sublimi » si intravedono dalle finestre della torre, luogo di prigionia; volte oscure illuminate dal bagliore di una candela presto estinta da un vento di provenienza misteriosa accompagnano gli « smarrimenti » della fanciulla perseguitata; alberi incombenti e contorti, squassati dalle forze della natura, sono presenze cariche di valori corrispondenti all'aspetto, ai gesti, agli atteggiamenti, ai vestiti, alle pose dei personaggi, segni ridondanti che rimandano a significati correlati da uno stesso codice. La *descrizione* — mezzo espressivo atto a permettere la transmodalizzazione e a cui i romanzieri gotici ricorrono in modo a volte intollerabile per il lettore moderno, ma perfettamente legittimo e accet-

[62] J. Lotman, « La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento », *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.

[63] *Ibid.*, p. 278-79.

[64] Si rimanda all'insostituibile studio di Elizabeth Manwaring. *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, London, Frank Cass, 1925.

tabile per il destinatario settecentesco [65] — è funzionalizzata appunto a fissare e stabilire le caratteristiche *visive* della scena. È facile « inquadrare » talune scene del romanzo gotico, ritagliarle nei contorni appunto di una cornice, così come fa il pittore Füseli, appassionato spettatore delle rappresentazioni shakespeariane, di cui blocca sulla tela il momento della recitazione, rendendone il gesto, il movimento, l'intensa e spettacolare drammaticità [66]. All'interno della cornice, come su un palcoscenico, i personaggi mettono in atto il *conflitto* privilegiato tra passione e amore, violenza e inermità, spesso polarizzati, visualmente, nel contrasto sublime-pittoresco che si riscontra nei paesaggi:

The evening sun, shooting athwart a clear expanse of water, lighted up all the towns and villages, and towered castles and spiry

[65] Come testimoniano le recensioni alle opere nelle riviste più popolari, quali *Monthly Mirror*, *Monthly Magazine*, *Ladies Magazine*, etc. Cfr. R. D. Spector, *The English Gothic*, London, Greenwood Press, 1984, che ne presenta un'ampia documentazione.

[66] Di *Macbeth*, la tragedia da lui preferita per la sua atmosfera spaventosa e lo spiegamento di terribili passioni (la tradusse anche in tedesco), Füseli fissa il *villain* subito dopo l'assassinio di Duncan, esagerando in senso espressionistico le caratteristiche del modo di recitare di Garrick e della Pritchard, riprodotti nei loro effettivi costumi sulla scena (Zurigo, Kunsthaus). Altri quadri dalle rappresentazioni di questo dramma sono « Lady Macbeth che afferra i pugnali » (come il precedente, con Garrick e la Pritchard; adesso alla Tate Gallery di Londra), « Il calderone che affonda, le streghe che svaniscono », « Macbeth che interroga l'apparizione della testa con l'elmo », « Lady Macbeth sonnambula » (Londra, British Museum). In tutte queste tele Füseli coglie il momento del gesto drammatico e blocca la posa nell'attimo della più intensa emozione. Oltremodo spettacolari sono i quadri che si ispirano alle scene della congiura di Hotspur e Glendower in *Henry VI*. In « Il re di Danimarca avvelenato nel sonno dal fratello » (Zurigo, Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule), ispirato a *Hamlet*, si condensano una serie di richiami significativi, che rimandano a quanto detto e confermano certe opposizioni già rilevate: il re è assimilato a Elios-Iperione, l'assassino a un satiro. « Il regicidio si muta così in una allegoria della distruzione della luce per opera delle tenebre » (*Füseli*, a cura di Gert Schiff e Paola Viotto, Milano, Rizzoli, 1977). Cfr. anche F. Antal, *Studi su Füseli*, Torino, Einaudi, 1971.

convents, that enriched the rising shores [...] and coloured with beamy purple the mountains, which on every side formed the majestic background of the landscape [...].

How sweetly the banks and undulating plains repose at the feet of the mountains; what an *image of beauty and elegance* they oppose to the *awful grandeur that overlooks and guards* them. [...] This landscape, with the surrounding Alps, did indeed present a perfect picture of *the lovely* and *the Sublime*, [...] of *'beauty sleeping in the lap of horror'* [67].

I corsivi rilevano l'opposizione paradigmatica che si semantizza esplicitamente in BELLEZZA e ORRORE, rispettivamente correlati con *eroina* e *villain* e, omologicamente, con i loro spazi e il conflitto tra i diversi valori cui essi rimandano.

Tali opposizioni trovano una corrispondenza omologica, all'interno del sistema delle passioni, con quelle che si costruiscono sull'asse semantico PIACERE-DOLORE, e cioè CONGIUNZIONE VS. DISGIUNZIONE, ATTRAZIONE VS. REPULSIONE, che trovano espressione in modelli cinesici di AVVICINAMENTO e ALLONTANAMENTO, confermati nel romanzo gotico nella separazione (già messa in rilievo dalle differenze « visive ») tra le due aree di azione e soprattutto emotive del *villain* e dell'eroina. Il tentativo del primo di raggiungere ed afferrare l'oggetto del desiderio viene costantemente frustrato e annullato dalla resistenza e dalla fuga della seconda, che si sottrae psicologicamente e fisicamente.

Il modello prossemico del teatro, omologamente ai modelli gestuali e alle opposizioni pittoriche, si presenta nel romanzo come contrasto netto e irriconciliabile tra due mondi e tra due visioni del mondo, portatrici di valori diversi e in lotta tra loro. Il conflitto implica simbolicamente quello tra MALE e BENE, i cui termini metafisici si caricano di valori borghesi. Il male è infatti sempre associato ad ARISTOCRATICO e TIRANNICO (con un riferimento non alla no-

[67] Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, op. cit., p. 50. Questo paesaggio, con le Alpi tutt'attorno, presentava un perfetto quadro del *bello* e del *sublime, della bellezza che dorme nel grembo dell'orrore* ». (Corsivi miei).

biltà, che è qualità anche dell'eroe positivo, ma ad una classe ormai soppiantata, e per questo collegata a sensi di disagio e di colpa), correlati all'idea di sregolatezza e sovversione di valori; il BENE trova invece la sua identificazione con l'ordine borghese, il rispetto dei diritti dinastici e di proprietà, la morale sessuale circoscritta alla istituzione matrimoniale.

L'opposizione paradigmatica è ulteriormente confermata dalla prevalenza delle modalità enunciative del *dialogo* e del *monologo* — secondo le quali si organizza, ancora drammaticamente, il discorso — caratterizzate dalla totale diversità di registri; i segnali illocutori definiscono i rispettivi atti linguistici messi in atto dal *villain* e dall'eroina come *deontico* e *onirico* [68], per cui il primo *ordina, impone* e *minaccia*, la seconda contrappone una realtà idealizzata e sognata, *prega* e *piange*, in una totale impossibilità di comunicazione; il carattere deittico e anaforico dei gesti definisce costantemente una divisione di ruoli in cui si ripete il modello inseguimento-fuga e dunque la irriconciliabilità di due mondi, insanabilmente divisi.

Il modello drammatico, attraverso una serie di trasformazioni incessantemente operanti nel sistema culturale, viene così, nel processo di transmodalizzazione romanzesca, funzionalizzato ad esprimere una *scissione* profonda che travaglia tutto il mondo settecentesco e si fa — come conferma anche l'ossessiva ripetitività delle storie — metafora di un più ampio disagio, di una inquietudine non placata, di un conflitto irrisolto tra razionale e irrazionale, realtà e immaginazione. La forma teatrale, nelle sue possibilità di ostensione e di rappresentazione, consente anche in parte di esorcizzare l'inquietudine attraverso l'esibizione esasperata delle emozioni, per cui queste si fanno soprattutto esteriori, si staticizzano in pose, si perdono nella meccanicità delle ripetute esibizioni. Il segno diviene simulacro che nasconde un *vuoto*, l'ostentazione esasperata produce

[68] Secondo la definizione riportata in K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980.

— o meglio, tenta di produrre — uno svuotamento di significato. Ma tale voragine di senso non fa che confermare il disagio, ritradursi ancora più angosciosamente in una paura della cui motivazione e origine si è perduta anche la possibilità di recupero e dunque di spiegazione, e che riconduce inesorabilmente nel solco abissale di una scissione profonda, sul cui baratro continua ad aleggiare la veste bianca della fanciulla perseguitata, eternamente in fuga.

IMMAGINI DEL POPOLARE IN *BARTHOLOMEW FAIR* DI BEN JONSON

di
Maurizio Calbi

> La festa è inesauribile, come la voce, come la scrittura: ma nessuna festa dura e manca sempre qualcuno.
>
> (F. Tartaglia)

0. *Premessa*

Bartholomew Fair è una commedia di Ben Jonson rappresentata per la prima volta il 31 Ottobre 1614 allo Hope Theatre [1] e replicata a Corte la sera successiva [2].

La presenza in questa commedia di un materiale tematico direttamente connesso con la vita e con il divertimento popolari le conferisce un carattere anomalo rispetto alla rimanente produzione jonsoniana. Tale presenza è tuttavia estremamente problematica, soprattutto a causa del trattamento ambivalente cui è sottoposta nel testo. Sarebbe infatti semplicistico guardare al mondo magmatico e prorompente della Fiera e delle sue pratiche ladronesche e sfron-

[1] Lo Hope Theatre era un teatro frequentato da un pubblico misto in cui cospicua era la componente popolare anche a causa del fatto che veniva impiegato alternativamente per rappresentazioni di opere drammatiche e per spettacoli di tipo circense (Cfr. E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1967 [1923], II, pp. 448-472).

[2] E. M. Waith ricostruisce la messa in scena originaria dell'opera nel suo « The Staging of *Bartholomew Fair* » (*Studies in English Literature 1500-1900*, II, p. 182).

tate soltanto attraverso la lente interpretativa offerta ostentatamente dallo stesso autore nella « Induction » con cui la commedia si apre. L'intenzione autoriale che emerge infatti dalle argute disquisizioni metateatrali dei vari personaggi della « Induction » (il trovarobe, il suggeritore e, addirittura, un notaio, convocato per stipulare un contratto con il pubblico) è quella di indulgere alle richieste della platea giacomiana adeguandosi ai suoi gusti [3], riservandosi però l'aristocratico diritto di mantenere verso quei gusti un ironico e altezzoso distacco.

Lo scambio di battute tra il suggeritore e il trovarobe è, a questo proposito, molto significativo. Dopo aver rimproverato aspramente il trovarobe, che si è permesso di muovere all'autore una serie di critiche, basate su una sua presunta conoscenza delle pratiche sceniche coeve [4], il suggeritore si affretta a mitigare le proprie parole offensive con una dichiarazione in cui trapela l'intenzione di Jonson di tener conto, suo malgrado, delle attese del pubblico popolare:

> *Bookholder*: And yet he may, i' the most o' this matter i' faith: for the author hath writ it just to his meridian, and the scale of the grounded judgements here, his play-fellows in wit.
>
> (« Induction », 55-58)

Tale intenzione coinciderebbe insomma con il tentativo da parte di Jonson di recuperare l'approvazione del pubblico popolare dopo il recente insuccesso di *Catiline* [5], proponendo un argomento che era all'epoca di scottante interesse a causa dell'attacco puritano contro ogni forma di diverti-

[3] Un certo indulgere di Jonson alle esigenze del gusto popolare, di cui *Bartholomew Fair* è una testimonianza, è sottolineata sia da J. Barish (*Jonson and the Language of Prose Comedy*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1960, pp. 238-239) che da D. Duncan (*Ben Jonson and the Lucianic Tradition*, Cambridge, U.P., 1979, p. 191).

[4] « Induction », 46-47. Tutte le citazioni da *Bartholomew Fair Fair* sono tratte dall'edizione curata da E. A. Horsman (London, Methuen, 1967).

[5] Cfr. l'introduzione all'edizione di E. A. Horsman, p. XII.

mento popolare [6], ma proponendolo attraverso un opportuno velo di ironia onde non alienarsi il favore del ristretto pubblico di Corte. Il progetto jonsoniano è riassunto infatti in questi termini:

> *Scrivener*: And though the Fair be not kept in the same region that some here, perhaps, would have it, yet think that therein the author hath observ'd a special decorum, the place being as dirty as Smithfield, and as stinking every whit.
>
> (« Induction », 158-162)

Spazio fittizio e spazio reale della rappresentazione, insomma, non dovranno confondersi durante la commedia; pur tuttavia si assisterà ad una sovrapposizione di piani, poiché lo Hope Theatre è sporco e maleodorante come Smithfield, luogo in cui si svolgeva la Fiera di S. Bartolomeo.

Le parole del notaio aprono implicitamente all'atmosfera di festa e di libertà linguistica caratteristica dei giorni della Fiera di S. Bartolomeo [7] e segnalano anche un metaforico smontaggio del palcoscenico, come quando lo Hope diveniva 'teatro' di altri divertimenti popolari, in particolar modo di combattimenti tra orsi e cani. La scena è pronta per l'irruzione di quello che in termini bachtiniani si può definire 'basso material-corporeo' [8]. L'irruzione di tale cate-

[6] Numerosi sono gli studi sull'argomento. Tra essi utilissimo è E. K. Chambers (*op. cit.*, I, pp. 269-307), che raccoglie anche una serie di critiche di trattatisti dell'epoca verso il teatro e i divertimenti popolari (*Idem*, IV, pp. 186-260). L'atteggiamento di condanna nei confronti di ogni tipo di spettacolo era condiviso da gran parte dei magistrati della City (cfr. C. Hill, *Society and Puritanism in Pre-Revolutionary England*, London, Mercury Books, 1966, pp. 189 e segg.).

[7] Il critico più attento al rapporto tra i privilegi goduti da Smithfield durante la fiera di S. Bartolomeo e lo spirito festivo prevalente nella commedia è I. Donaldson (*The World Upside-Down. Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford, Clarendon Press, 1970, pp. 46-47).

[8] Ci si riferisce ovviamente al notissimo studio di M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (Torino, Einaudi, 1979). Tra i moltissimi studi stimolati dalle analisi bachtiniane, si segnala la recente pubblicazione di una serie di saggi critici di P. Stallybrass & A. White (*The Politics and Poetics of Transgression*, London,

goria tipica della cultura comica popolare investe la concezione del corpo che i vari personaggi contribuiscono a costruire e provoca le tattiche di 'aggressione' retorica dei popolani che, a dispetto dell'intenzione ironica jonsoniana, risulteranno prevalenti e vincenti nel corso della commedia.

L'assoluto realismo di contenuto e la mancanza di una presa di posizione manifesta da parte dell'autore, segni distintivi dell'ironia secondo le definizioni di N. Frye [9], costituiscono solo il punto di partenza su cui si innesta l'esuberanza linguistica dei personaggi dell'*underworld* della Fiera, espressione di un riso che si fa beffe di chiunque incarni l'autorità e il potere all'interno del testo, autore compreso [10].

1. *L'immagine del corpo in* Bartholomew Fair

Ursula: I am all fire, and fat, Nightingale; I shall e'en melt away to the first woman, a rib, again, I am afraid. I do water the ground in knots as I go, like a great garden-pot; you may follow me by the S's I make.
(II. ii. 49-53)

Il corpo di Ursula — venditrice di porchetta e punto di riferimento centrale di *Bartholomew Fair*, poiché attorno

Methuen, 1986) che, oltre a contenere un'ampia bibliografia di studi bachtiniani, costituisce un utile ripensamento delle categorie bachtiniane dell' 'alto' e del 'basso', usate dagli autori in una prospettiva critica molto ampia, che trascende lo specifico periodo storico in cui Rabelais scriveva. La critica maggiore che gli autori muovono a Bachtin è di ipostatizzare concetti come 'basso materiale' e 'autore'; nel caso specifico di *Bartholomew Fair* di Jonson, essi esaminano il modo in cui il principio material-corporeo e la stessa nozione di 'autore' si costruiscono discorsivamente come insiemi correlati. La preponderanza linguistica e tematica del corpo grottesco nella commedia è il polo del 'basso', contro cui Jonson cerca di affermare uno *status* nuovo, 'alto', per l'autore di opere teatrali, anche se l'inevitabile attrazione verso la corporeità della Fiera rende tale operazione estremamente contraddittoria.

[9] N. Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 288-289.

[10] Per la contrapposizione tra riso negativo e satirico e riso carnascialesco che coinvolge anche l'autore del testo cfr. M. Bachtin, *op. cit.*, p. 16.

alla sua baracca gravitano i vari cantastorie, tagliaborse e mezzani della Fiera — è talmente madido di sudore che potrebbe, sciogliendosi, ripercorrere a ritroso il processo della creazione della donna, così come tramandato dal *Genesi*; è un corpo con una sua interna dinamicità, che tende a ritornare alla terra per fecondarla e iniziare una nuova esistenza. È naturale, dunque, che esso sia insofferente verso qualsiasi struttura esterna che potrebbe limitarlo e contenerlo. Così infatti Ursula apostrofa il suo aiutante:

Ursula: Did not I bid you should get this chair let out o' the sides, for me, that my hips might play?
(II. ii. 63-64)

Come appare da queste due battute, una serie disparata di cose e fenomeni (dal mito della Genesi a oggetti quotidiani come innaffiatoi e sedie) viene coinvolta in un'intima contiguità con il corpo e con le sue funzioni ed è rinnovata linguisticamente tramite l'accostamento inusuale [11]. La possibilità che si dia tale reinterpretazione linguistica di cose e fenomeni è però legata, nella commedia, all'accettazione gioiosa del corpo e dei suoi cicli vitali e naturali. Tuttavia una nota di insofferenza verso il corpo grasso fa capolino nelle paradossali descrizioni che Ursula fa di se stessa:

Ursula: A poor vex'd thing I am, I feel myself dropping already, as fast as I can: two stone o' suet a day is my proportion.
(II. ii. 79-81)

Questa nota di stanchezza e di tedio è a stento neutralizzata dall'alcool e dal fumo che riescono a riattivare il ciclo di

[11] Un esempio completo del rinnovamento di cose e concetti tramite il loro trasferimento sul piano materiale e corporeo è fornito da Bachtin a proposito dell'episodio del nettaculo in *Gargantua* (*Idem*, pp. 417-418).

quella sorta di carnevalesco metabolismo universale di cui il suo corpo è un momento:

Ursula: I can but hold life and soul together, with this [...] and a whiff of tobacco, at most.
(II. ii. 81-83)

L'incidenza qualitativa e quantitativa del bere, del mangiare e del fumo nella commedia è dovuta proprio al tentativo di ridefinire continuamente i confini tra il corpo e il mondo esterno [12]. In IV. iv, ad esempio, il corpo gonfio di alcool di uno dei partecipanti alla colossale bevuta che si svolge nel retro della baracca di Ursula si allarga e si restringe:

Nordern: I'll ne mare, I is e'en as vull as a paiper's bag, by my troth, aye.
Puppy: Do my northern cloth zhrink i' the wetting, ha?
(IV. iv. 12-14)

Funzioni corporee come orinare, defecare e sudare vengono esaltate perché permettono al corpo di fuoriuscire da se stesso. In più sono utilizzate per 'rovesciare' ciò che è 'alto' sia da un punto di vista topografico che ideologico [13]. Il caso del copricapo di Mistress Overdo, moglie dell'integerrimo giudice che vorrebbe scoprire tutte le 'enormità' della Fiera, è emblematico. Esso viene spesso paragonato, nella commedia, alla testa ritta del giudice ed associato così al mondo 'alto' della giustizia e dalla legge, tanto da diventarne una sorta di simbolo. Ma alla richiesta, comicamente rispettosa delle regole della decenza, da parte di Mistress Overdo di un posto in cui orinare, Ursula risponde:

Ursula: Let her sell her hood, and buy a sponge, with a pox to her, my vessel is employed.
(IV. iv. 201-202)

---

[12] Per l'importanza del bere e del mangiare nella definizione del corpo grottesco si rimanda a *Idem*, pp. 304-307.
[13] Cfr. *Idem*, pp. 25-27.

Già precedentemente Mistress Overdo era stata apostrofata dal bizzoso Wasp con insulti che la identificavano con quel copricapo e con il potere di cui esso era emblema:

Wasp: Marry gip, goody she-Justice, Mistress French-hood! Turd i' your teeth.
(I. v. 15-16)

Tramite l'enfasi sulle deiezioni si effettua lo scambio tra 'basso' e 'alto' e l'oggetto (in questo caso il cappellino) viene liberato dall'immobilità che aveva assunto in quanto simbolo dell'autorità e della legge.

Lo scambio topografico si verifica non solo a livello simbolico, ma anche a livello fisico; ecco in una battuta di Ursula il tipico percorso metaforico 'alto' (volto) - 'basso' (deretano)/esterno (vestiti) - interno (corpo nudo):

Ursula: Marry look off, with a patch o' your face; and a dozen i' your breech, though they be o' scarlet, sir. I ha' seen fine outsides, as either o' yours, bring lousy linings to the brokers, ere now, twice a week!
(II. v. 105-108)

Questo particolare sistema di immagini fisiche, diretta eredità della immaginazione comica popolare così ben descritta da Bachtin, permette ai corpi di appropriarsi dello spazio in modo funzionale alla straordinaria vitalità che li anima. L'esibizione delle sproporzioni, delle estremità e delle nudità rientra in questa logica, che si esprime anche attraverso la voce apparentemente priva di corpo di un burattino:

Puppet Leander: A pox o' your manner, kiss my hole here and smell.
(V. iv. 131)

La battuta ingiuriosa del burattino Leandro, che si sta rivolgendo al suo animatore Leatherhead, è pronunciata nel corso dello spettacolo di burattini allestito alla Fiera durante il quinto atto. La prima menzione di tale spettacolo

è nella « Induction » dove viene introdotto per controbilanciare le stramberie fantastiche in voga nel teatro dell'epoca e in particolare in quello di Shakespeare, come finta concessione al gusto popolare [14]. Essendo una vera e propria *mise en abîme* ironica dell'arte teatrale, molto diversa da riflessioni metateatrali presenti in altre opere jonsoniane [15], è significativo che il diverbio giocoso del burattino con il suo animatore (maschera ironica di Jonson) si basi sulla fisicità prorompente di un corpo che mostra senza inibizioni le proprie estremità. La battuta di Leandro segnala metaforicamente il modo in cui i procedimenti della cultura comica popolare, incautamente adottati da Jonson, gli si rivoltano contro, affermando i diritti di un riso carnascialesco che non si perita di coinvolgere lo stesso autore.

Ma non sono solo i confini tra corpo e mondo esterno ad essere suscettibili di sorprendenti variazioni; è inesistente persino un limite netto tra corpo umano e corpo animale. Numerosissimi sono infatti gli esempi del continuo processo di trasformazione metaforica che interessa il corpo umano; Ursula usa spessissimo epiteti presi dal mondo animale nel rivolgersi ad altri personaggi:

> *Ursula*: You are one of those horse-leeches that gave out I was dead, in Turnbull-street, of a surfeit of bottle-ale, and tripes?
>
> (II. iii. 13-15)

Tuttavia la prorompente presenza del corpo e la sua mancanza di fissità non sono sempre marcate da connotazioni

[14] « Induction », 130-135. Per la posizione ambigua di Jonson nei confronti degli spettacoli di burattini, cfr. J. Barish, *op. cit.*, pp. 235-236.

[15] La scena del *mountebank* in *Volpone*, ad esempio, in cui Jonson si confronta metaforicamente con i poeti concorrenti affermando con orgoglio la specificità della sua arte (cfr. l'edizione di *Volpone* curata da P. Brockbank, London, Ernest Benn, p. 48 n.) è di segno opposto rispetto alle allusioni ingiuriose, ma scherzose, dei burattini verso il loro animatore in *Bartholomew Fair*.

gioiose. Ecco come Ursula insulta i due gentiluomini sfaccendati della commedia, Quarlous e Winwife:

> *Ursula*: [...] I hope to see' em plagu'd one day [...] with lean play-house poultry, that has the bony rump sticking out like the ace of spades or the point of a partizan, that every rib of'em is like the tooth of a saw [...].
>
> (II. v. 96-100)

Dietro l'immagine trionfante, gioiosa e dinamica del corpo e del mondo traspare insomma una concezione negativa e satirica di essi: in mezzo al Carnevale si fa strada la Quaresima [16].

Il tentativo sistematico di negazione del corpo e di tutto ciò che ha a che fare con esso è perseguito in maniera esemplare, benché miope, da Adam Overdo, nella sua qualità di giudice di *Pie-Powders*, incaricato di impedire le frodi e di dirimere le eventuali liti tra i venditori ambulanti della Fiera. Come operazione preliminare, Overdo cerca di cancellare il proprio corpo, tramite i continui travestimenti e l'uso frequentissimo di 'a parte', che denotano la presenza/assenza del giudice sulla scena. Nel monologo con cui si presenta al pubblico egli afferma di agire in nome della Legge, del Re e del Bene comune, rivolgendosi a se stesso come se il corpo non gli appartenesse:

> *Overdo*: Defy all the world, Adam Overdo, for a disguise and all story.
>
> (II. i. 2-3)

Egli è un personaggio pubblico che non può permettersi un corpo, o meglio il cui corpo non ha ragione di esistere:

> *Overdo*: For (alas) as we are public persons, what do we know? Nay, what can we know? We hear with other men's ears; we see with other men's eyes.
>
> (II. i. 28-30)

[16] L'espressione è di P. Burke (*La cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980, p. 203).

Se il giudice suo predecessore procedeva ad un attento inventario delle mercanzie per combattere le sofisticazioni [17], egli, con la stessa meticolosità, seziona idealmente i corpi degli sfortunati consumatori di tabacco, condannati ad una inesorabile fine:

> *Overdo*: [...] the lungs of the tobacconist are rotted, the liver spotted, the brain smok'd like the backside of the pig-woman's booth, here, [...].
> (II. vi. 39-41)

Procedendo sulla stessa linea, arriva a separare inesorabilmente il corpo dall'intelletto:

> *Overdo*: But what speak I of the diseases of the body, children of the Fair? [...] Hear what malady it doth the mind.
> (II. vi. 61-65)

Di conseguenza, scambiato per un tagliaborse e portato alla gogna, sopporta stoicamente le punizioni corporali:

> *Overdo*: I do not feel it, I do not think of it, it is a thing without me. Adam, thou art above these batt'ries, these contumelies. *In te manca ruit fortuna*, as thy friend Horace says.
> (IV. vi. 90-92)

La cultura libresca di cui si fa schermo [18] è parte integrante di un linguaggio che cerca di prescindere dal corpo e di distanziarsi dal linguaggio dei popolani che trasuda di 'basso material-corporeo'. Non a caso l'*alter-ego* di Overdo, il folle Trouble-all, non riesce a compiere alcun gesto senza l'autorizzazione scritta del giudice [19]. Bristle, la guardia, spiega così al suo collega Haggis la strana forma che la pazzia di Trouble-all ha assunto:

> *Bristle*: [...] he will not eat a crust, nor drink a little, nor make him in his apparel ready. His wife, sir-reverence, cannot get him make his water, or shift his shirt, without his warrant..
> (IV. i. 54-57)

L'approvazione scritta del giudice è ben più importante delle normali funzioni corporee, fino a sostituirsi ad esse. Anche la formula fissa con cui spesso Trouble-all si congeda dagli altri personaggi ('quit you, and so, multiply you'), che riecheggia le analoghe parole del *Genesi*, funge da sostituto libresco dell'atto sessuale che la formula richiama. Ma il tentativo da parte di Overdo di costruire un linguaggio che escluda il corpo fallirà miseramente verso il finale della commedia, quando il corpo imbevuto di alcool di Mistress Overdo, sua moglie, gli si imporrà in tutta la sua sconcertante evidenza:

> *Mistress Overdo*: O lend me a basin, I am sick, I am sick; where's Master Overdo? Bridget, call hither my Adam.
> (V. vi. 70-71)

Overdo è dunque agli antipodi dei popolani, le cui espressioni linguistiche sembrano acquistare una dimensione fisica, che permetterebbe loro di agire direttamente sui corpi:

> *Knockem*: Troth I do make conscience of vexing thee now i' the dog-days, this hot weather, for fear of found' ring thee i' the body.
> (II. iii. 52-54)

---

[17] II. i. 12-26.

[18] V. sotto per ulteriori esempi degli schermi retorici utilizzati da Overdo.

[19] Nonostante l'incidenza quantitativa limitata che il personaggio ha nella commedia, R. F. Heffner jr. lo considera un cardine dell'unità tematica (R. L. Heffner jr., « Unifying Symbols in the Comedy of Ben Jonson », in J. Barish ed., *A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.Y., 1963, p. 180). Per J. Barish (« Feasting and Judging in Jonsonian Comedy », in *Renaissance Drama*, V, 1972, p. 28) egli incarna il desiderio di sanzioni che porta alla follia.

I ghiribizzi linguistici di Ursula, d'altra parte, contribuiscono non poco a gonfiarle il corpo a dismisura: è quanto afferma il suo aiutante Mooncalf, che spiega ad Overdo perché Ursula abbia chiamato Knockem tagliaborse:

> *Mooncalf*: [...] she'll do forty such things in an hour(an'you listen to her)for her recreation, if the toy take her i' the greasy kerchief: it makes her fat, you see. She battens with it.
>
> (II. iii. 35-38)

Tuttavia anche nei discorsi dei popolani, come si è avuto modo di sottolineare, è presente il polo negativo del corpo. Forse è opportuno riassumere in una battuta di Ursula la contrapposizione delle due immagini del corpo più importanti che si confrontano per tutta la commedia:

> *Ursula*: Aye, aye, gamesters, mock a plain plump soft wench o' the suburbs, do, because she's juicy and wholesome: you must ha' your thin pinch'd ware, pent up i' the compass of a dog-collar [...] that looks like a long lac'd conger, set upright [...].
>
> (II. v. 77-81)

Sono cioè compresenti nel microcosmo della commedia opposte concezioni del mondo e vari livelli culturali; la ripresa da parte di Jonson di una *imagery* del corpo strettamente imparentata con i procedimenti della cultura comica popolare porta con sé un particolare punto di vista sul corpo e sul mondo che ostacola quel processo di emarginazione della sfera corporea dall'orizzonte del discorso, processo che era già in atto in epoca giacomiana e che si sarebbe attuato pienamente nel periodo della Restaurazione [20]. In un'epoca di transizione, come quella in cui Jonson scrive *Bartholomew Fair*, l'immagine del corpo si costruisce e si rinnova alla confluenza di due spinte ambigue: l'accettazione gioiosa della fisicità e il rifiuto della carne in quanto ostacolo e impedimento di fronte a ben più alte tensioni ideali.

[20] Cfr. il bellissimo libro di F. Barker, *The Tremulous Private Body* (London, Methuen, 1984), soprattutto alle pp. 61-67.

2. *Le strategie linguistico-retoriche dei personaggi*

In uno studio molto influente, A. Serpieri ha recentemente riproposto le affinità tra dramma e oratoria e, di conseguenza, l'utilità di un approccio retorico al testo drammaturgico che non si concentri però esclusivamente sul linguaggio figurale (*figurae elocutionis*), ma che prenda in esame anche le forme retoriche del linguaggio meno autosufficienti dal punto di vista linguistico: i tropi referenziali (metalogismi), figure di pensiero e di parola correlate al contesto e al referente che, spiazzando l'universo del discorso dell'altro, reclamano il cambio di battuta [21].

Tanto più appropriato appare un approccio di questo tipo nel caso di un autore come Ben Jonson, la cui estrema consapevolezza nell'uso retorico del linguaggio è stata sottolineata da molti critici [22]. Nello studio delle trasformazioni retoriche del linguaggio in *Bartholomew Fair* sembra opportuno tener conto del livello metalogico indicato da Serpieri, senza escludere l'importanza sia del livello metasememico (tropo di parola) che metaplastico (modificazione del corpo della parola) e metatattico (modificazione sintattica) ad esso inestricabilmente legati. Se la compresenza di punti di vista in conflitto sul corpo e sul mondo è affiorata nel corso dell'analisi dei campi metaforici che costruiscono l'immagine del corpo in *Bartholomew Fair*, qui si cercherà di dimostrare come anche gli altri usi retorici del linguaggio non siano neutri. L'impiego di particolari figure, la costruzione del periodo, le modalità metalogiche che presiedono al cambio di battuta differenziano e distanziano i personaggi lungo linee che sono quelle del conflitto tra più culture e permettono di rilevare il senso ideologico delle varie 'voci' presenti nell'opera.

[21] A. Serpieri, « La retorica a teatro », in *Strumenti Critici*, 41, 1980, pp. 149-179 (ora in *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986).

[22] Lo studio di A. H. Sackton, *Rhetoric as a Dramatic Language in Ben Jonson* (London, Frank Cass, 1948) rimane fondamentale. Per un'analisi più aggiornata degli aspetti retorici delle opere teatrali jonsoniane e del loro intrecciarsi con l'*art of teasing* di derivazione lucianea in funzione ironica cfr. D. Duncan, *op. cit.*, *passim*.

2.1. *Overdo*

> *Overdo*: Well, in Justice' name, and the King's, and for the Commonwealth! defy all the world, Adam Overdo, for a disguise, and all story; [...] fain would I meet the Lynceus now, that eagle's eye, that piercing Epidaurian serpent (as my Quintus Horace calls him), that could discover a Justice of Peace (and lately of the Quorum) under this covering.
>
> (II. i. 1-7)

Fin dalla prima apparizione in scena le tattiche retoriche usate da Overdo costruiscono il personaggio come un tipico rappresentante dell'Autorità e della Legge: è il caso dell' *exclamatio*[23] iniziale, che viene forse incrinata dalla successiva *apostrophe* autoriflessa ('Adam Overdo') che presenta un falso mutamento della prospettiva del discorso. Subito dopo si ha il primo dei moltissimi esempi di allusioni classiche che ricorreranno frequentemente nella commedia, contribuendo a collocare il personaggio in una sfera separata sia rispetto al pubblico che rispetto agli altri personaggi.

Caratteristico è l'uso che Overdo fa degli *exempla*, come si può notare da un altro spezzone di monologo:

> *Overdo*: Never shall I enough commend a worthy worshipful man, sometime a capital member of this city [...] who would take you, now the habit of a porter; now of a carman; now of a dog-killer [...].
>
> (II. i. 12-16)

Ma il suo bagaglio retorico è costituito anche da molteplici domande retoriche che non funzionano, tuttavia, come esca per il cambio di battuta. Sempre riferendosi al suo illustre predecessore, egli si chiede:

> *Overdo*: [...] and what would he do in all these shapes? [...] measure the length of puddings, take the gauge of black pots and cans; [...] weigh the loaves of bread; [...] give the puddings to the poor [...].
>
> (II. i. 17-23)

[23] Per la definizione delle figure retoriche menzionate si rimanda a H. Lausberg, *Elementi di retorica* (Bologna, Il Mulino, 1983).

La domanda retorica non apre ad altri personaggi, ma dà vita ad una *percontatio* che si articola tramite una costruzione parallela dei membri del periodo.

Le tattiche retoriche usate da Overdo proseguono dunque secondo un disegno ben preciso: dall'uso di allusioni classiche al proporsi sulle tracce dell'*exemplum* storico, tutto concorre ad un distacco del personaggio dal mondo della Fiera, che sarà poi anche contrapposizione rispetto alle formule retoriche adottate dagli altri personaggi. La simmetria nella costruzione del periodo (livello metatattico) è, ad esempio, affine solo alla prosa di un altro (ipocrita) detrattore della Fiera, il puritano Busy[24], ma si oppone implicitamente al periodare spezzato dei popolani. La costruzione parallela del periodo è in effetti una delle caratteristiche principali dello sforzo retorico di Overdo; i suoi tentativi occasionali di immergersi nell'*underworld* della Fiera, usando iperboli metaforiche prese dal 'basso materiale', vengono traditi proprio dalla mania del parallelismo:

> *Overdo*: By thy leave, goodly woman [...]: oily as the King's constable's lamp, and shining as his shoeing-horn! Hath thy ale virtue, or thy beer strength?
>
> (II. ii. 118-121)

Overdo, essendo il rappresentante dell'Autorità nel testo, partecipa delle concezioni ufficiali del mondo dei ceti dominanti: neanche l'uso frequente degli 'a parte' riesce a scalfire la monoliticità del personaggio. Non si produce, infatti, la scissione, tipica negli 'a parte', tra parola rivolta agli altri personaggi e parola diretta al pubblico, che permette la reciproca illuminazione tra enunciazione veritiera e menzogna[25], e, stimolando la risata, conferisce un carat-

[24] J. Barish (*op. cit.*, p. 210) e I. Donaldson (*op. cit.*, p. 70) hanno constatato la somiglianza delle tattiche retoriche rispettivamente adottate da Overdo e da Busy. Busy differisce però da Overdo nell'uso continuo della perifrasi e delle figure retoriche della ripetizione: le parole sono distorte e ridefinite tramite il gergo puritano per coprire il vuoto del significato espresso.

[25] Cfr. G. Lukacs, M. Bachtin, *et al.*, *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 216.

tere di effettiva bitonalità alla parola, così come spesso accade per i popolani[26]. L'indignazione verso le 'enormità' della Fiera, che egli manifesta negli 'a parte' (« This is the very womb and bed of enormity », II. ii. 107), non è diversa dalla riprovazione a voce alta che si esprimerà pienamente in II. vi.

Tale indignazione trova uno sbocco naturale nell'adozione della *sententia* (« Here is the bane of the youth of our time apparent », II. iv. 30-31), formula coerente con un uso retorico del linguaggio che ha come unico criterio di valutazione il passato e le pretese di immutabilità dell'ordine gerarchico. Tuttavia l'esagerazione nell'uso delle tattiche retoriche che dovrebbero costruire la sua parola 'autoritaria' ne provoca spesso il rovesciamento parodico. L'invettiva contro il tabacco è forse l'esempio più calzante di questa specie di decostruzione interna dei moduli retorici usati da Overdo:

> *Overdo*: Hark, O you sons and daughters of Smithfield! and hear what malady it doth the mind: it causeth swearing, it causeth swaggering, it causeth snuffling, and snarling, and now and then a hurt.
>
> (II. vi. 64-67)

L'effetto comico è evidente: l'amplificazione a sostegno della propria tesi viene raggiunta tramite l'allitterazione e l'*homoeoteleuton* che mettono in rapporto significati così diversi come lo spergiurare, l'essere vanaglorioso, il fiutare e il brontolare, fino al *bathos* finale che sgonfia dall'interno l'amplificazione (« and now and then a hurt »).

[26] Secondo J. Barish, Overdo (insieme con Busy) agisce sotto l'influsso dello *humour*, il cui riflesso linguistico è l'affettazione, l'imitazione di un linguaggio non proprio; i popolani, invece, sono condizionati dal *vapour*, che si traduce linguisticamente nella libera associazione delle parole (J. Barish, *op. cit.*, pp. 218-219). Tale distinzione corrisponde grosso modo alla differenziazione dei personaggi lungo l'asse monotonalità/bitonalità della parola. Per la contrapposizione tra parola bitonale elaborata nelle piazze rinascimentali e monologismo delle sfere ufficiali dell'arte e dell'ideologia si rimanda naturalmente a M. Bachtin (*op. cit.*, p. 477) e anche, dello stesso autore, a *Estetica e romanzo* (Torino, Einaudi, 1979, pp. 66-68).

Ma anche le prove addotte da Overdo in appoggio alla sua tirata contro il tabacco funzionano parodisticamente:

> *Overdo*: Nay, the hole in the nose here, of some tobacco-takers [...] is caused from the tobacco, the mere tobacco! when the poor innocent pox, having nothing to do there, is miserably, and most unconscionably slander'd.
>
> (II. vi. 45-50)

La comicità è innanzitutto convogliata dall'uso improprio del *color* (« the mere tobacco »): invece dell'atteso accrescimento di parte, fino all'esagerazione, della parola « tobacco », si ha l'aggiunta di un aggettivo che sminuisce invece di amplificare. La successiva *minutio* (« poor innocent pox ») risulta invece incongrua perché tesa a mettere in secondo piano l'effetto di una malattia così grave.

Scambiato per un tagliaborse e messo alla gogna, Overdo moltiplica le allusioni classiche: esse sono un velo che lo protegge e lo isola dal mondo della Fiera[27]. Finalmente, durante lo spettacolo di burattini, può togliersi il travestimento, mentre tutti gli altri personaggi vi assistono più o meno in incognito. Esce dall'isolamento usando, però, sempre le stesse modalità retoriche:

> *Overdo*: [...] look upon me, O London! and see me, O Smithfield! the example of justice, and Mirror of Magistrates; [...] and compare Hercules with me, if thou dar'st, of old; or Columbus; Magellan; or our countryman Drake of later times [...].
>
> (V. vi. 33-38)

2.2. *Wasp e i popolani*

Il rovesciamento parodico delle tattiche retoriche usate da Overdo avviene anche tramite l'intervento di un personaggio come Wasp, ambiguo servo-tutore che accompagna Bartholomew Cokes, giovane gentiluomo di campagna venuto a Londra per prendere in moglie la pupilla del giudice

[27] v. sopra.

Overdo. Eccolo qui pronto ad attaccare ferocemente la 'predica' di Overdo in II. vi:

Wasp: What can any man find out in this bawling fellow, to grow here for? He is a full handful higher, sin' he heard him.
(II. vi. 84-86)

D'altronde il repertorio di frasi e moduli retorici che Overdo usa è facile da imitare. Sua moglie, Mistress Overdo, spesso se ne appropria:

Mistress Overdo: What mean you? are you rebels? gentlemen! Shall I send out a sergeant-at-arms, or a writ o' rebellion, against you? I'll commit you, upon my womanhood, for a riot, upon my justice-hood, if you persist.
(IV. iv. 135-138)

Ed è Wasp ad intervenire su questa battuta con la tattica retorica della *reflexio*:

Wasp: Upon your justice-hood? Marry shit o' your hood.
(IV. iv. 139)

Wasp riprende, come al solito, la parola della parte avversa, dandole un senso nuovo. È una tattica che nega l'oggetto e nello stesso tempo ne modifica la forma: il cappellino è qui riempito metaforicamente di escrementi.

Ed è naturale che Wasp non risparmi con le sue invettive un altro uomo di legge, Littlewit, che è anche autore, in incognito, dello spettacolo di burattini:

Littlewit: Why, you know the price, Master Numps.
Wasp: I know? I know nothing. Aye, what tell you me of knowing, now I am in haste? Sir, I do not know, and I will not know, and I scorn to know, and yet (now I think on't) I will, and do know, as well as another.
(I. iv. 18-21)

Come si vede, la *reflexio* viene realizzata tramite una prima domanda retorica e poi con l'uso dell'epifora. In questa amplificazione si innesta una *parenthesis* che getta una luce ironica sull'amplificazione precedente, costituendo un mutamento della prospettiva del discorso che la dice lunga sulle bizze precedenti di Wasp e anticipa il *bathos* finale, che riporta la situazione scenica al punto di partenza: in questo modo tutta la battuta si rivela come un semplice gioco linguistico sul senso che spiazza l'universo del discorso dell'altro.

Littlewit cerca di calmarlo, lo esorta a comportarsi civilmente. Ma ecco le repliche di Wasp:

Wasp: Why, say I have a humour not to be civil; how then? Who shall compel me? you?
Littlewit: Here is the box, now.
Wasp: Why a pox o' your box, once again: let your little wife stale in it, an' she will. Sir, I would have you to understand, and these gentlemen too, if they please —
(I. iv. 56-62)

L'insistita domanda retorica di Wasp presiede al cambio di battuta; Littlewit replica spostando l'asse referenziale del discorso con una deissi spaziale, provocando la reazione di Wasp che riprende la paranomasia che aveva già usato precedentemente ('pox-box'). Alla fine della battuta compare la *reticentia*, modalità metalogica per soppressione che invita al dialogo.

Le battute di Wasp sono dunque sempre costruite in vista dell'intervento degli altri personaggi e di un loro eventuale contrattacco. È facile intuire che il suo ambiente ideale è IV. iv, dove la tattica della *reflexio* regola lo scambio dialogico di tutti i partecipanti alla colossale bevuta:

Whit: By no meansh, captain, upon reason, he may like nothing upon reason.
Wasp: I have no reason, nor I will hear of no reason, nor I will look for no reason.
(IV. iv. 36-39)

Ma Wasp usa occasionalmente anche delle massime; si costruisce, cioè, similmente a Overdo, come rappresentante dell'Autorità, nelle sue vesti di tutore di Bartholomew Cokes:

Wasp: Gentlemen. These are errors, diseases of youth: which he will mend, when he comes to judgement, and knowledge of matters. I pray you conceive so, and I thank you. And I pray you pardon him, and I thank you again.
(I. v. 42-45)

Questa battuta nel suo insieme è una *purgatio*, in cui Wasp, a difesa del proprio protetto, adduce un'argomentazione basata sul carattere dei giovani in generale. La parte iniziale ha un tono indubbiamente serio, mentre la parte finale funziona in maniera parodica, a causa delle continue ripetizioni con moltiplicazione di connettivi. L'ambiguità è dovuta alla doppia funzione che Wasp assume nel contesto drammatico: egli è contemporaneamente servo e tutore e la sua doppia personalità si rispecchia nell'uso alterno della *reflexio* e della massima. Su di lui viene convogliata tutta la carica dissacratoria tradizionalmente affidata al servo [28]; ma, nello stesso tempo, nella sua qualità di tutore, egli può anche moraleggiare.

I procedimenti dell'abbassamento e dell'inversione adottati da Wasp sono comuni anche ad altri personaggi di *Bartholomew Fair*, il che impedisce la concentrazione su un solo personaggio delle tattiche aggressive nei confronti di ogni pretesa autoritaria. I popolani, infatti, adottano dei procedimenti retorici molto simili a quelli di Wasp, differendone forse nell'uso più esteso di iperboli metaforiche collegate con il 'basso materiale'.

[28] Cfr. G. Pagliano, *Servo e padrone. L'orizzonte dei testi* (Bologna, il Mulino, 1983, p. 57): « Il servo sulla scena si contrappone al padrone e rivela le sue doti e le sue capacità, segnalando un rovesciamento impensabile e impossibile, ma che pure viene rappresentato ». Per la carica dissacratoria di figure analoghe che agiscono sulla scena inglese dello stesso periodo cfr. V. Gentili, *La recita della follia* (Torino, Einaudi, 1976).

Allo stesso modo della *reflexio*, l'iperbole, come superamento del dato naturale al di là di ogni credibilità, è funzionale alla messa in questione dei significati comunemente accettati e provoca un grado di emozione intollerabile che reclama il cambio di battuta:

Knockem: What! My little lean Urs'la! my she-bear! art thou alive yet? With thy litter of pigs, to grunt out another Bartholomew Fair? Ha!
Ursula: Yes, and to amble afoot, when the Fair is done, to hear you groan out of a cart, up the heavy hill.
(II. iii. 1-5)

Le continue esclamazioni e domande ironiche che spezzano il periodare di Knockem, personaggio che traffica in cavalli, ma il cui vero compito consiste nel procacciare prostitute per i visitatori della Fiera, innescano la finta *conciliatio* di Ursula e quindi la replica ironica alla battuta precedente. L'uso occasionale di espressioni sentenziose da parte dei popolani serve invece a 'rovesciare' tale tattica retorica che ha la pretesa di dire la Verità sul mondo: il senso delle massime di Knockem è, ad esempio, chiaramente osceno:

Knockem: Hide, and be hidden; ride, and be ridden, says the vapour of experience.
(IV. v. 100-101)

È Ursula invece ad utilizzare spesso la domanda retorica in modo talmente insistente da provocare il cambio di battuta:

Ursula: Why, you thin polecat you, an' they have a mind to be i' their vapour, must you hinder 'em? What did you know, vermin, if they would ha' lost a cloak, or such a trifle?
(II. v. 57-60)

La *simulatio*, tattica retorica con cui si finge di condividere la posizione dell'avversario, è un altro esempio di come le tattiche retoriche dei popolani siano ben lontane

dalla monotonalità di pensiero e di stile dimostrata dagli artifici retorici di Overdo:

Ursula: Aye, aye, gamesters, mock a plain plump soft wench o' the suburbs, do [...].
(II. v. 77-78)

Nonostante la varietà delle tattiche retoriche dei popolani (qui indicate per sommi capi), il punto di partenza costante è dunque il 'basso materiale' da cui si dipanano le trasformazioni retoriche che sono sempre e comunque ambigue e volte a rimescolare gli strati semantici delle parole in vista di un gioco continuo con il senso.

2.3. *Retorica e conflitto culturale*

Risulta ora chiara la differenziazione delle tattiche retoriche usate dai vari personaggi: a livello di costruzione sintattica la linea di demarcazione è tra i personaggi come Overdo e Busy, che usano una costruzione parallela del periodo, e tutti gli altri, che adoperano uno stile spezzato che cerca di mimare il linguaggio colloquiale. Ciò che divide nettamente i popolani da Overdo e da Busy (e forse anche da Wasp a cui per tanti versi i popolani rassomigliano) è l'uso di iperboli metaforiche prese dal 'basso materiale', mentre le iperboli di Overdo e di Busy sono raggiunte tramite l'uso di repertori culturali legati a funzioni sociali e a credenze, quali le allusioni classiche e le formule bibliche.

L'effetto parodico delle tirate di Overdo consiste proprio nell'uso di allusioni che suggeriscono un mondo di valori rispetto ai quali il suo operato si rivela del tutto irrilevante; similmente l'accostamento di un universo di valori religiosi agli oggetti e alle tentazioni di una Fiera che viene effettuato da Busy, mette in luce la perversione del suo sforzo retorico di ridefinizione. Per quanto riguarda i popolani, invece, essi vivono il loro mondo di valori fatto della vita di tutti i giorni e di rapporti con il cibo, il bere, il fumo, il grasso, il sesso e gli escrementi da cui traggono le loro metafore. L'uso di particolari metafore (livello metasememico) suggerisce dunque non un mondo di valori uniforme, ma piuttosto una pluralità di concezioni in continuo contrasto. L'inesistenza di un sistema di valori condiviso da tutti i personaggi provoca la varietà dei fenomeni retorici che si riscontrano in *Bartholomew Fair*. In primo luogo c'è il tentativo di Overdo di elaborare una costruzione retorica tramite allusioni, *sententiae*, *exempla* che hanno la pretesa di porsi come valori culturali assoluti, in un rifiuto del dialogo con l'altro: ed ecco la relativa assenza di modalità metalogiche per il cambio di battuta; l'isolamento scenico nei monologhi, negli 'a parte', tramite il travestimento: in una parola la sua monotonalità.

Dal lato opposto funzionano le tattiche aggressive e laceranti del servo-tutore Wasp verso qualsiasi parola venga a lui rivolta; tattiche che consistono nel rovesciamento completo di ogni figura e discorso e che non sarebbero concepibili se non nell'interazione, così come non lo sarebbero le ingiurie basate su iperboli metaforiche dei popolani i quali costruiscono le loro tattiche retoriche protesi verso l'altro, di cui reclamano la battuta che completi (o più spesso rovesci) la propria, affinché l'iniziativa linguistica ritorni loro in una continua ridefinizione di parole e cose.

L'introduzione del 'basso materiale' nell'opera di un tipico rappresentante della cultura 'alta', quale indubbiamente era Jonson, ha dunque come risultato ultimo la polifonia del testo, che consente alle varie voci in conflitto di relativizzarsi a vicenda in una continua interazione dialogica.

3. *I movimenti ideologici del testo*

Se Rabelais, secondo Bachtin, si serve delle espressioni della cultura comica popolare per punire la monotonalità di stile delle alte sfere dell'arte e dell'ideologia [29], il progetto ideologico intrinseco a *Bartholomew Fair* è invece più complesso. Le ingiurie, le oscenità, tutti gli elementi non ufficiali

[29] M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 294.

del linguaggio introdotti dall'autore nella commedia per cercare implicitamente di contrastare il movimento di opinione sfavorevole al teatro e ad ogni forma di divertimento popolare, dovrebbero essere solo una momentanea concessione ai diritti del riso e della licenziosità consacrati dalla festa popolare; in altri termini il principio material-corporeo e i fenomeni di aggressione retorica possono avere il loro posto a patto che il finale della commedia garantisca il ritorno alla Norma [30]. Ma, per dirla con Bachtin, 'le lingue sono delle concezioni del mondo non astratte, ma concrete, sociali, attraversate da un sistema di giudizi, inseparabili dalla pratica corrente' [31] e non si può dunque supporre una adozione neutra, priva di significati ideologici, di lingue e gerghi in un testo.

In effetti, nella concreta attuazione del progetto jonsoniano in *Bartholomew Fair*, la particolare logica del corpo grottesco, con i suoi risvolti linguistici ed ideologici, impedisce *a priori* all'autore o a qualsivoglia personaggio di prospettare un'immagine pacifica del sociale [32], sebbene Overdo si faccia paladino della riconciliazione tra le parti invitando, nella scena finale, tutti i personaggi a cena a casa sua.

Jonson stesso deve essere stato consapevole della resistenza del testo alle intenzioni originarie, tanto è vero che egli tenta di rimediare al libero gioco dei linguaggi e di

[30] Per l'interpretazione della forma della commedia come rappresentazione dello scollamento della società e della successiva ricomposizione attorno all'eroe, cfr. N. Frye, *op. cit.*, p. 217.

[31] M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 513.

[32] Quarlous, ad esempio, è molto diverso dagli altri *gentlemen* delle commedie jonsoniane, incaricati di sciogliere i nodi dell'intreccio indicando la precisa posizione morale dell'autore. Egli usa ogni tipo di schermo retorico disponibile per fini contingenti e senza giudizio morale. J. Barish, paragonando Quarlous a Truewit di *Epicoene*, nota che il suo linguaggio riflette « the increasingly close identification of the satiric commentator with the world on which he comments » (J. Barish, *op. cit.*, p. 194). Anche D. Duncan (*op. cit.*, p. 211) nega l'affidabilità delle posizioni morali di Quarlous.

stabilire una qualche Autorità nel testo, in primo luogo mediante la definizione delle regole per un'esatta fruizione della commedia in un'eventuale messa in scena. Le clausole del contratto proposte, o meglio imposte, dal notaio, portavoce dell'Autore, nella « Induction » assolvono a tale funzione, assegnando contemporaneamente una posizione privilegiata all'autore quale garante ultimo dei significati testuali prodotti a teatro [33]. Il contratto, infatti, si suppone sia stipulato « between the spectators or hearers, at the Hope on the Bankside [...] on the one party; and the author of *Bartholomew Fair* [...] on the other party » [34]. Una delle clausole prevede che « every man here exercise his own judgement and not censure by contagion, or upon trust, from another's voice, or face, that sits by him » [35]. Raccomandando a ciascuno spettatore di non lasciarsi influenzare dalle reazioni altrui, Jonson cerca di proporre un modello di ricezione a teatro per cui la risposta alle suggestioni dello spettacolo sia individuale e non collettiva. Lo spettatore da lui ipotizzato è dunque stranamente simile al lettore che, in privato, gusta le sfumature di significato di un'opera letteraria.

Alle regole metateatrali della « Induction » si aggiunge la riflessione sull'autore, parte integrante della presentazione dei burattini in V. iii, dove il burattino viene preso a modello di civiltà:

> *Cokes*: Well they are a civil company, I like 'em for that; they offer not to fleer, nor jeer, nor break jests, as the great players do: and then, there goes not so much charge to the feasting of 'em, or making 'em drunk, as to the other, by reason of their littleness.
>
> (V. iii. 90-94)

[33] In un recente studio (*Carnival and Theatre*, London, Methuen, 1985, pp. 107-124) M. D. Bristol sostiene che la responsabilizzazione dell'autore proposta da Jonson sarebbe un estremo tentativo di legittimare e rifondare l'istituzione-teatro, sottoposta all'epoca a violenti attacchi. Rifondazione/abolizione: questi i due poli tra cui oscilla una polemica che ha come fine ultimo il controllo e la repressione del 'teatro' di piazza della cultura rinascimentale.

[34] « Induction », 64-68.

[35] « Induction », 98-100.

Dietro l'esaltazione parodica del burattino si nasconde evidentemente uno dei problemi che Jonson sente maggiormente: la necessaria mediazione dell'attore nel passaggio dal testo scritto alla scena, con il conseguente proliferare di significati nell'interpretazione e dunque nella ricezione dello spettacolo. L'attore stravolge irrimediabilmente i significati del testo: ecco perché Jonson riscrive le sue opere in vista della pubblicazione, puntando sull'eliminazione delle tracce del vissuto scenico [36].

Tuttavia la riflessione metateatrale di Jonson in *Bartolomew Fair*, ponendosi come tentativo di disinnescare la carica 'eversiva' rappresentata dal materiale introdotto, è una contraddizione in termini. Essa fornisce il modello di una nuova configurazione ideologica [37], ricostruendo i rapporti tra spettatore-lettore/testo/attore/autore, ma si applica ad un tipo di repertorio tematico basato sui procedimenti dell'abbassamento e dell'inversione che ne rifiutano la logica. Anche la storia testuale esterna di *Bartholomew Fair* testimonia il non facile rapporto dell'autore con la sua

[36] Cfr. E. K. Chambers, *op. cit.*, III, pp. 193-195. Chambers, oltre a rilevare l'estrema sollecitudine con cui Jonson si dedica alla pubblicazione delle sue opere, afferma che il testo drammaturgico dato alle stampe nel periodo elisabettiano e giacomiano si situa a metà strada tra il testo jonsoniano riveduto con cura e le note a memoria basate sulla rappresentazione e stese in vista della pubblicazione. Jonson, ad esempio, inserisce in *Bartolomew Fair* (IV. iv.) una didascalia che non ha alcuna funzione pratica per la messa in scena e che può essere apprezzata solo in una lettura individuale della commedia: « Here they continue their game of vapours, which is nonsense: every man to oppose the last man that spoke, whether it concern'd him, or no ».

[37] L'ipotesi è di D. E. Wayne (« Drama and Society in the Age of Jonson. An Alternative View », in *Renaissance Drama*, XIII, pp. 103-129). *Bartholomew Fair* sarebbe una metafora del buon senso, dell'aggiustamento razionale degli interessi e contribuirebbe a formare un nuovo modello ideologico che assegna allo scrittore di opere teatrali uno *status* coerente con l'etica capitalistica. Egli critica dunque l'impostazione sociologica classica espressa da L. C. Knights in *Drama and Society in the Age of Jonson* (Harmondsworth, Penguin, 1962 [1937]).

opera, contaminata dal 'basso materiale'. La commedia, esclusa dal *Folio* del 1616, fu stampata nel 1631, ma fu pubblicata solamente nel 1640 nella seconda edizione delle opere di Jonson [38].

Il dato più costante affiorato nell'analisi è dunque l'ambiguità estrema dell'operazione jonsoniana. Muovendosi in bilico tra presenza spettacolare del corpo e sua emarginazione/negazione dal discorso, tra interventi trasgressivi dei popolani e tentativi di affermazione della parola indubitabile e autoritaria, tra funzione rappresentativa e funzione conoscitiva del testo drammaturgico [39], *Bartholomew Fair* segnala la non praticabilità del progetto ideologico jonsoniano di accomodamento razionale tra le parti e rimanda ad una inconciliabilità di fondo tra le varie culture presenti nel testo.

[38] Cfr. l'introduzione all'edizione di E. A. Horsman, p. XXVII.

[39] R. Zacchi (« Il testo drammatico tra funzione pratica e funzione conoscitiva », in *La 'performance' del testo. Atti del VII Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Anglistica*, a cura di F. Marucci e A. Bruttini, Libreria Ticci, Siena, 1986, pp. 273-281) usa queste espressioni per descrivere il graduale processo di trasformazione del testo drammaturgico nel Seicento inglese: da copione, costruito in vista della rappresentazione, esso diventa un'opera di letteratura da leggere e da cui trarre insegnamenti morali.

SALOMÉ DI OSCAR WILDE. LA RIPETIZIONE COME STRATEGIA TESTUALE E SCENICA

di
Maria Rosaria Cocco

In una delle lettere che scrive a Lord Alfred Douglas dopo l'esperienza della prigione, meditando sugli avvenimenti della sua vita e sulla sua attività intellettuale, Oscar Wilde così si esprime a proposito di *Salomé*:

> If I were asked of myself as a dramatist, I would say that I had taken the drama, the most objective form known to art, and made it as personal a mode of expression as the lyric, or the sonnet, while enriching the characterisation of the stage, and enlarging, at any rate in the case of *Salomé*, its artistic horizon [1].

Questa tragedia è, dunque, la sua proposta più importante e significativa in campo teatrale, il modello riuscito del suo tentativo di allargare la comunicazione drammatica, facendo del dramma una forma di espressione artistica aliena da qualsiasi pretesa di oggettività.

Il giudizio è tanto più notevole e interessante, in quanto Wilde non menziona affatto le commedie, che pure gli hanno procurato onori e gloria, mentre *Salomé* al suo apparire in Inghilterra non ha avuto assolutamente fortuna [2] e, anzi,

---

[1] O. Wilde, *The Letters*, a cura di R. Hart Davis, London, Butler & Tanner, 1962, p. 589.

[2] Nel 1892 la rappresentazione di *Salomé* fu proibita in tutta l'Inghilterra poiché il *Lord Chamberlain* giudicò che l'argomento fosse tratto dalle Sacre Scritture e, quindi, in base alla legge, improponi-

ha provocato nel censore, nell'opinione pubblica, nella stampa specializzata una reazione di completo rifiuto [3].

In questo senso la centralità che Wilde le attribuisce non può essere evidentemente legata a cause esterne e in qualche misura effimere, ma va piuttosto ricercata nel collegamento che Wilde stesso mette in luce tra questa tragedia e la dottrina dell'Arte per l'Arte. Questo credo estetico che informa tutta la sua opera, e che in *Salomé* viene attuato con particolare coerenza, in Inghilterra è condiviso soltanto da una ristretta cerchia di intellettuali e, soprattutto, non ha nessun riscontro in campo strettamente teatrale. In questo ambito si sta tentando un discorso di rinnovamento, in particolare ad opera del gruppo che si raccoglie intorno a G. B. Shaw, a W. Archer, a E. Gosse, ma il dibattito in corso, ricco, vivace, animato da controversie molto accese tra progressisti e tradizionalisti, ha il suo punto focale nella definizione dei contenuti drammatici. Nonostante le posizioni contrastanti e spesso molto differenziate, i diversi gruppi sono, infatti, accomunati da una ferma fiducia nella necessità di uno scopo, di un contenuto *morale* del dramma, e nel criterio di verosimiglianza come canone espressivo a cui conformare tutti i diversi aspetti della comunicazione teatrale.

---

bile. Il divieto fu particolarmente clamoroso perché era chiaramente pretestuoso e perché le prove della tragedia erano già in corso. Comunque giornalisti e critici appoggiarono il censore in maniera unanime.

[3] Tale reazione non si attenuò con il passare del tempo. Quando nel 1893 la tragedia venne pubblicata in inglese si scatenò una vera e propria campagna contro Wilde. Tipico, a questo proposito il giudizio del *Times* che parlò di *Salomé* come « an arrangement in blood and ferocity, morbid, bizarre, repulsive and very offensive in its adaptation of scriptural phraseology to situations the reverse of sacred » (23 February 1893). La reazione negativa della stampa si rinnovò quando nel 1906 si dette una rappresentazione della tragedia in un teatro privato e il divieto fu mantenuto fino al 1931. Ciononostante *Salomé* fu rappresentata all'estero a partire dal 1896 (*Theatre de l'Oeuvre* di Parigi) e raccolse lusinghieri successi in tutta Europa.

Salomé non obbedisce né all'uno né all'altro di questi due principi. Non solo non difende nessuna causa e anzi in un certo senso le attacca tutte, giacché esclude qualsiasi fine sia pur vagamente utilitaristico, ma mette completamente fuori discussione la fedeltà al credibile: l'intreccio è cancellato o, quantomeno, ridotto al minimo; non c'è analisi né sviluppo psicologico dei personaggi; manca quasi del tutto l'azione drammatica. Da questo punto di vista è un dramma assolutamente insolito e la sua unicità è confermata dallo sconcerto che riesce a provocare in gruppi certamente disparati e fra di loro ostili come quelli indicati.

Wilde, tuttavia, non si limita alla trasgressione e alla rottura delle regole di genere, ma propone anche una serie di soluzioni tuttora interessanti per gli sviluppi successivamente intervenuti e per le attuali linee di tendenza del dramma.

In linea con la tradizione romantica che lo ha preceduto, e di cui per molti aspetti si presenta come epigono, tenta di recuperare il dramma come mezzo di espressività letteraria, ma, a differenza delle scritture drammatiche dei grandi poeti romantici, questo tentativo passa attraverso il recupero della dimensione spettacolare. Laddove il teatro poetico romantico tende a creare una sfera di suggestioni puramente verbali isolando le parole sulla scena, Wilde non mette mai da parte le esigenze di rappresentabilità.

Tutta la tragedia è costruita su questa base: da una parte reintegrazione del dramma nell'ambito poetico, dall'altra recupero della scenicità. Questa doppia esigenza è ben evidente già nella struttura di *Salomé*. La divisione in atti e scene, tipica della tragedia classica e accettata all'epoca, sia pure con modifiche, è rifiutata e sostituita da un unico atto. Questa innovazione ha certamente la sua ragion d'essere nella maggior possibilità di concentrazione offerta da questa forma drammatica e, quindi, nella maggior possibilità di avvicinarla alla lirica che rappresenta per Wilde il modello ideale della comunicazione letteraria. Tuttavia, anche se le divisioni esterne sono cancellate, le esigenze spettacolari sono tenute ben presenti e all'interno di quest'unico atto, come si vedrà più dettagliatamente,

c'è un continuo alternarsi di momenti di diversa tensione. In maniera abbastanza insolita per l'epoca in cui Wilde scrive, tale alternarsi è affidato essenzialmente ai mezzi visuali. L'ingresso in scena dei diversi personaggi, la loro morte, i gesti di Salomé, la danza, i colori, scandiscono il ritmo della narrazione poetica e sono, allo stesso tempo, sfruttati anche e soprattutto per le loro qualità sceniche.

Si tratta, in ogni caso, di una spettacolarità di tipo molto particolare, fortemente stilizzata e orientata verso la rappresentazione simbolica. Nel testo c'è un continuo rimando dal registro sonoro a quello visivo e, nelle intenzioni dell'autore, questa integrazione tra linguaggio verbale e linguaggi visuali doveva estendersi e comprendere i costumi, la scenografia, perfino i profumi [4]. Tutti questi elementi sono tuttavia presi in considerazione unicamente per i loro aspetti e le loro potenzialità di evocazione e di suggestione. Ai costumi Wilde pensa come a masse di colore, alla scenografia come ad uno sfondo su cui i costumi possano meglio risaltare, ai profumi come a effluvi esotici che cambino a ogni emozione.

Il suo tentativo è, quindi, orientato decisamente in una direzione antillusionistica ma anche, a differenza di quello dei romantici, tende alla ricerca di un linguaggio specificamente teatrale in cui la verbalità sia affiancata da

[4] V. Graham Robertson, il costumista scenografo che in più occasioni collaborò con Wilde e che nel 1892 era stato incaricato della presentazione londinese della tragedia riferisce di lunghe discussioni con Wilde sui dettagli tecnici della messa in scena: « 'I [Wilde] should like everyone on the stage to be in yellow'. It was a good idea and I [Robertson] saw its possibilities at once — every costume of some shade of yellow from clearest lemon to deep orange, with here and there just a hint of black — 'Yes, you must have that and upon a pale ivory terrace against a great empty sky of deepest violet'. 'A violet sky' repeated Oscar Wilde slowly 'Yes — I never thought of that — Certainly a violet sky and then, in place of an orchestra, braziers of perfume' ». (W. Graham Robertson, *Time Was*, London, Quartet Books, 1981 (1931), pp. 125-126). C. Ricketts (scenografo-costumista della messa in scena del 1906), riferisce che Wilde, a proposito dei costumi, pensava a masse di colori contrastanti (C. Ricketts, *Pages on Art*, London, Constable & Co., 1913, pp. 243-244).

elementi di natura diversa. Allo stesso tempo la dimensione verbale rimane dominante ed è in quest'ambito che le innovazioni si fanno più audaci, la sperimentazione più evidente.

In una prima fase, come è noto, *Salomé* fu scritta in francese [5]. Diversamente dagli autori di drammi poetici che lo hanno preceduto, Wilde non scrive in versi, né tanto meno in *blank verse*, ma si attiene comunque al principio che il messaggio artistico è indicibile con i mezzi comuni del linguaggio.

L'uso di una lingua non naturale né per l'autore, né per gli spettatori recide qualsiasi somiglianza con il discorso comune e lo ostende immediatamente come discorso *altro* cancellando ogni possibilità di verosimiglianza con il linguaggio quotidiano.

Già a questo primo livello, il criterio di verosimiglianza che informa il teatro del periodo, è completamente rifiutato ed è invece messa in primo piano la consapevolezza del linguaggio e della forma teatrale.

Come avverrà poi in un certo tipo di teatro del XX secolo [6] le parole sono trattate come materiale fornito di vita e armonia propria e lo scopo della comunicazione teatrale diventa la creazione di un'atmosfera, la trasmissione di sensazioni, l'illustrazione di immagini piuttosto che la narrazione di una vicenda.

Si tratta di una rottura in qualche misura estrema, che ha però i suoi antecedenti nelle opere narrative, poetiche e teatrali scritte in precedenza dallo stesso autore e che verrà ulteriormente sviluppata e raffinata nelle commedie (in particolare in *The Importance of being Earnest*). Anche nelle commedie, infatti, pur essendo le finalità completa-

[5] *Salomé* fu tradotta e pubblicata in inglese nel 1893. Ufficialmente il traduttore fu Lord Alfred Douglas. Nonostante ciò, attualmente la critica è quasi unanime nel ritenere che la versione inglese fosse opera dello stesso Wilde (sull'argomento cfr. A. Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, London, Vision, 1977, p. 68).

[6] Si pensi soprattutto alle pause, ai silenzi, alle ripetizioni dei drammi di Beckett e, in epoca più recente, di Pinter.

mente diverse, le parole sono usate come note musicali, come uno strumento, cioè, estremamente duttile [7].

Questa scelta e questa rottura così radicali non si limitano all'uso di una lingua straniera, ma informano, viceversa, tutta la scrittura di *Salomé* e orientano la costruzione del dramma in ogni dettaglio.

a) *Amore-morte all'infinito*

L'elemento più evidente di questa tragedia, quello che colpisce anche ad una lettura superficiale è la trama fitta delle ripetizioni. Si tratta certamente di una tecnica riscontrabile in tutte le opere di Wilde, ma in questo caso essa ha una prevalenza ed una vistosità del tutto particolari, tali da far pensare a un tentativo di organizzare la retorica del dramma secondo lo stesso principio che regge e organizza il testo poetico, piuttosto che a un espediente puramente ornamentale [8].

In questo dramma, infatti, così come avviene in poesia, l'uso del principio della ripetizione, se da una parte limita le scelte dell'autore circoscrivendone la gamma entro un numero ristretto di enunciati, di parole, di gesti, di elementi scenici, dall'altra introduce una regolarità che si fa essa stessa portatrice di significato. Il verificarsi o meno di una coincidenza, il carattere totale o parziale della coincidenza

[7] Per la prima e unica volta l'autore arriva ad usare una lingua *altra*, ma *Salomé* e le opere scritte in precedenza hanno in comune simboli, immagini, trame lessicali ben precise e proprio questa sorta di ricorsività interna a tutta l'opera di Wilde testimonia che la proposta che egli fa con questa tragedia rappresenta lo sviluppo di un discorso artistico unitario.

[8] J. M. Lotman (*La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1980) insiste particolarmente sulla ripetizione come una delle caratteristiche determinanti della struttura del testo poetico, mettendo in rilievo come « le ripetizioni di tipo diverso costituiscano un tessuto di significati di grande complessità, che si posa sul tessuto linguistico comune, creando una particolare concentrazione di pensiero, propria solo dei versi » (p. 161). Egli analizza, inoltre, in dettaglio i diversi tipi di ripetizione e le loro diverse funzioni (*Idem*, pp. 120-186).

stessa, la differente posizione di unità uguali all'interno del testo, diventano tutti elementi che attivano una serie di significati secondari con un unico senso, non esistente nei singoli elementi né al di fuori delle loro correlazioni o del loro rapporto con l'intera struttura testuale.

La ripetizione istituisce, infatti, un complesso gioco di somiglianze tra elementi dissimili e di contrapposizione tra elementi simili che produce un allargamento di senso. In poesia, questo particolare tipo di informazione artistica riguarda unicamente il linguaggio verbale, mentre nel caso del dramma, per sua natura pluricodificato, esso è molto più ampio e complesso, poiché tra un codice e l'altro esistono combinazioni diverse e molteplici che generano la possibilità di ulteriori variazioni, moltiplicandone gli effetti.

Wilde adotta in pieno il principio della ripetizione e ne sperimenta le varie possibilità organizzando i singoli codici su questa base, ma anche operando richiami e rimandi continui da un codice all'altro, anche se il predominio del linguaggio verbale rimane incontrastato e, quindi, è in quest'ambito che la ripetizione è applicata con maggiore coerenza.

Già in ambito di delineazione della *fabula* ci troviamo di fronte a un unico nucleo narrativo — una storia di amore e di morte — che si presenta come variazione ripetuta a diversi livelli della stessa vicenda. L'amore di Salomé per Iokanaan e la morte di quest'ultimo su esplicita richiesta di Salomé sono il nucleo della tragedia e si sviluppano intrecciandosi con due vicende secondarie che ugualmente trattano di amore e morte: di Salomé è innamorato un giovane capitano delle guardie, Narraboth, che per lei si uccide; e, ancora, Erode ama la bella principessa che sarà poi uccisa per suo ordine. Il parallelismo tra le tre storie è accentuato dal fatto che i due personaggi innamorati di Salomé — Narraboth ed Erode — hanno ciascuno per proprio conto un precedente legame sentimentale: di Narraboth è innamorato un paggio di Erodiade, ed Erode è sposato con Erodiade.

Il tema della morte e quello dell'amore sono dunque ripresi tre volte sviluppando intorno all'avvenimento cen-

trale una catena di episodi diversi che riflettono e in parte riproducono lo stesso tipo di rapporto fra i personaggi e la stessa vicenda. A questo nucleo narrativo così compatto fa riscontro un intreccio costruito secondo un principio di simmetria attuato con estrema minuziosità.

Le tre vicende si svolgono attraverso fasi simili che si susseguono nello stesso ordine. Se si segmenta il testo in base ai cambiamenti di orientamento deittico e si raggruppano le sequenze dei segmenti ottenuti tenendo conto delle demarcazioni temporali segnate dai movimenti scenici [9], si vedrà che l'intero intreccio è costruito come una composizione musicale articolata in due grandi movimenti: Amore-Morte (I), Amore-Morte (II), al cui interno i segmenti narrativi si dispongono secondo un ordine che rappresenta allo stesso tempo sviluppo dell'azione e scansione tematica del dramma.

I MOVIMENTO

AMORE DI NARRABOTH	ammirazione per Salomé	(Narraboth parla della bellezza di Salomé. Il paggio lo esorta a non guardarla).
	offerte rifiutate	(Entra Salomé. Narraboth le offre di sedersi, si offre di chiamarle la lettiga, di accompagnarla. Salomé non risponde).
	offerte accettate	(Salomé ode la voce di Iokanaan e pur di vederlo, offre a Narraboth uno sguardo, un fiore, un sorriso).

(Il profeta esce dalla cisterna - Salomé lo guarda e arretra)

AMORE DI SALOMÉ	ammirazione per Iokanaan	(Salomé vede il profeta e se ne innamora).
	offerte rifiutate	(Alle sue ardenti parole d'amore Iokanaan risponde con un rifiuto assoluto).
MORTE DI NARRABOTH		(Narraboth non resiste alle profferte d'amore di Salomé a Iokanaan e si uccide).

[9] In *Salomé* le demarcazioni temporali sono segnate dall'ingresso in scena dei diversi personaggi e/o della loro morte.

II MOVIMENTO

(Entra Erode)

AMORE DI ERODE	ammirazione per Salomé	(Erode parla della bellezza di Salomé. Erodiade lo esorta a non guardarla).
	offerte rifiutate	(Erode offre a Salomé del vino, della frutta, da sedersi. Salomé rifiuta).
	offerte accettate	(Salomé promette ad Erode di danzare per lui se il tetrarca soddisferà un suo desiderio).

(Salomé danza la danza dei sette veli)

MORTE DI IOKANAAN	(Salomé chiede il capo di Iokanaan in cambio della danza. Erode è costretto ad acconsentire. Iokanaan è decapitato).
MORTE DI SALOMÉ	(Salomé bacia il capo mozzo di Iokanaan. Erode la vede, è preso da orrore e dà ordine di ucciderla. I soldati la schiacciano con i loro scudi).

Tale ordine, inoltre, è strutturato sulla base di criteri di parallelismi e iterazioni speculari fra i movimenti stessi. Ciascuno di essi, infatti è composto di tre parti diverse che si corrispondono perfettamente. Il primo movimento si articola in tre tempi: amore di Narraboth, amore di Salomé, morte di Narraboth; il secondo movimento si dispone anch'esso su tre tempi: amore di Erode, morte di Iokanaan, morte di Salomé. Come si noterà, all'egemonia dell'amore nel primo movimento corrisponde specularmente l'egemonia della morte nel secondo movimento.

Ciascuno di essi inizia con una sequenza di amore organizzata in tre momenti perfettamente coincidenti. Sia Narraboth che Erode dapprima esprimono tutta la loro ammirazione per la bella principessa, poi le fanno una serie di offerte che vengono rifiutate, infine ricevono una promessa da Salomé: rispettivamente un sorriso e una danza. Se si pongono a confronto i singoli momenti delle due

sequenze si vedrà che la corrispondenza tra i segmenti dell'intreccio che costituiscono i momenti stessi è veramente capillare e minuziosa. Questa somiglianza così ravvicinata si innesta, inoltre, su un'ulteriore serie di rispondenze e di rimandi sia tra un segmento e l'altro che interne ai segmenti stessi e, in tal modo, crea e produce un tessuto di suggestioni che va oltre e in parte prescinde dal livello della comunicazione ordinaria.

Nell'uno e nell'altro caso dopo la promessa di Salomé c'è un'ulteriore rispondenza costituita da una sorta di interruzione. Tale interruzione si colloca strategicamente prima dell'esplosione d'amore di Salomé per Iokanaan nel primo movimento e prima della violenta morte di Iokanaan nel secondo movimento. In entrambi i casi essa costituisce una svolta nello svolgimento del dramma e, allo stesso tempo, costringe il pubblico a soffermarsi sulle azioni e i sentimenti che caratterizzano lo spazio artistico che comprende l'amore di Salomé e quello che contiene la morte di Iokanaan. Difatti, dopo la didascalia che annuncia l'ingresso di Iokanaan, Salomé è spinta ad arretrare pur essendo fortemente attratta da lui: « Le prophète sort de la citerne. Salomé le regarde et recule »[10]. Il secondo movimento, prima che avvenga l'uccisione-sacrificio di Iokanaan, presenta la celebre danza di Salomé: « Salomé danse la danse des sept voiles » (p. 71).

Tutte e due le sequenze sono affidate al gesto e non alla parola e sono preparate da un momento di completa pausa nello svolgimento lineare dell'azione. Esse si trovano in momenti simmetrici dell'intreccio e coincidono soltanto parzialmente: nell'un caso un lento arretrare, nell'altro una vera e propria danza. Tuttavia il gioco dei parallelismi e delle iterazioni che si estende all'intero intreccio e la rela-

[10] O. Wilde, *Salomé*, Paris, Editions du Colombier, 1966, p. 27. Tutte le citazioni dalla tragedia si intendono tratte da questa stessa edizione e verranno, pertanto, indicate unicamente con il numero della pagina. Inoltre, affinché i riferimenti al testo appaiano chiari, ogni volta che si comincerà a parlare di uno scambio di battute, lo scambio stesso verrà riportato in nota.

zione con gli altri segmenti testuali, elimina le differenze, producendo un avvicinamento che va ben oltre gli elementi di somiglianza esteriore.

Nel primo movimento dopo l'ordine di Narraboth di condurre il prigioniero in presenza della principessa, si ha la ripetizione quasi integrale del dialogo di apertura, con particolare insistenza sui presagi di morte che hanno attraversato tutta la prima parte: si crea un'atmosfera di attesa e di sospensione. In questa situazione i gesti di Salomé e il suo lento arretrare quando Iokanaan compare in scena, non hanno più nulla di naturale, ma assomigliano piuttosto a un accenno di danza che riecheggia e intensifica l'atmosfera creata dalle parole:

> *Le Page d'Hérodias*: Oh! Comme la lune a l'air étrange! On dirait la main d'une morte qui cherche à se couvrir avec un linceul (p. 27).

Tutto è fermo, non c'è alcun progresso nello svolgimento dell'azione; la dilazione prepara l'evento che sta per compiersi (l'innamoramento) e ne accentua la centralità, dando, inoltre, un annuncio esplicito del carattere fatale e mortifero dell'amore di Salomé.

Non a caso la scena dell'innamoramento della principessa, che viene subito dopo, è seguita dal suicidio di Narraboth a conferma della concretezza e della realtà delle premonizioni, ma anche della ineluttabilità e inscindibilità del binomio amore-morte.

Con procedimento analogo nel secondo movimento, mentre Salomé si prepara a danzare e gli schiavi le slacciano i sandali, le portano i profumi e i sette veli, tutti i presagi di morte che hanno turbato Erode dal suo ingresso in scena fino a quel momento vengono attivati e il Tetrarca è in preda al terrore:

> [...] Ah, non. Elle va danser dans le sang! Il y a du sang par terre. Je ne veux pas qu'elle danse dans le sang. Ce serait d'un très mauvais présage.
>
> [...] Regardez la lune! Elle est devenue rouge. Elle est devenue rouge comme du sang. (p. 70)

In simmetria con il primo movimento c'è anche in questa fase un momento di pausa che precede una sequenza gestuale (rispettivamente l'accenno di danza e la danza stessa) preludendo a un evento decisivo e centrale nello sviluppo del dramma quale l'uccisione di Iokanaan.

L'effetto di intensificazione proprio della ripetizione è, in questo secondo caso, dilatato. In conseguenza della maggiore importanza annessa al personaggio Erode e al suo amore per Salomé nell'ordine gerarchico degli avvenimenti, la pausa e la danza del secondo movimento sono unità testuali molto più ampie degli analoghi segmenti della prima parte. Inoltre, al maggiore spazio loro attribuito nell'intreccio, che crea questa sorta di maggiore densità di significato, si aggiunge l'esistenza di una doppia simmetria.

L'effetto della ripetizione interna — presente nella sequenza della pausa sia nel primo che nel secondo movimento — è dilatato, infatti, dalla ripresa parallelistica tra il movimento dell'amore e quello della morte che finisce con l'attivare associazioni non immediatamente evidenti.

In maniera palese e innegabile la danza di Salomé è offerta erotica nei confronti di Erode, ma proprio il gioco dei richiami e dei rimandi nello sviluppo dell'intreccio ne fa anche offerta erotica a Iokanaan, annuncio della morte di Iokanaan e di Salomé stessa. Nel primo movimento, si è detto, c'è un accenno di danza seguito da una scena in cui Salomé fa precise offerte erotiche a Iokanaan. Dal momento che la sequenza degli avvenimenti del secondo movimento ripete lo stesso ordine del primo, il gioco delle equivalenze determina una sorta di attesa, per cui è difficile non pensare che Salomé stia offrendo se stessa in maniera palese a Erode e, a un livello meno esplicito, a Iokanaan.

Allo stesso tempo tutte e due le danze sono precedute da presagi di morte e seguite l'una da una profezia di morte e da un suicidio (quello di Narraboth), l'altra dall'uccisione di Iokanaan e da quella di Salomé. È evidente allora che la danza, al di là dei suoi significati antropologici (che non sappiamo quanto fossero noti a Wilde), e senza

perdere la sua valenza erotica, assume l'ulteriore significato di annuncio della morte imminente.

In questo senso la scansione tematica (amore di Narraboth+amore di Salomé, morte di Iokanaan+morte di Salomé) è in certo modo intensificata sul piano ritmico e su quello della suggestione da un segmento gestuale che, quasi in una fuga prospettica, riprende un segmento verbale, che a sua volta riproduce e riecheggia precedenti enunciati.

Nella fase successiva non c'è coincidenza tra il primo e il secondo movimento: all'innamoramento di Salomé corrisponde, infatti, l'uccisione di Iokanaan. Ma l'innamoramento e l'uccisione si trovano in un'analoga posizione nella costruzione di un intreccio per altri versi perfettamente simmetrico e già questo primo elemento crea un effetto di contiguità. Entrambi rappresentano, inoltre, due momenti chiave del dramma: quelli verso i quali la struttura sia del primo che del secondo movimento in qualche modo tendono e in cui i diversi episodi confluiscono. Non a caso sono le sequenze più lunghe e maggiormente articolate.

In tutte e due, inoltre, c'è una serie di segmenti che si ripetono e, pur non disponendosi in un ordine rigidamente speculare, presentano una tale densità di richiami a vari livelli che appaiono, comunque, fortemente simili, anche se nel secondo movimento si creano, inevitabilmente associazioni e tensioni che nel primo non esistono. Ai rimandi lessicali, sintattici, grammaticali, ma anche gestuali, si aggiunge soprattutto l'uso dello schema ternario, presente in tutto il dramma, ma adoperato in queste due sequenze con cadenza quasi ossessiva: ne consegue un inequivocabile e, per certi aspetti, ineluttabile avvicinamento di senso tra amore e morte che diventano equivalenti e inscindibilmente intrecciati.

In questo modo il delirio erotico di Salomé e successivamente la sua morte, che non esistono nella leggenda né nella tradizione letteraria e che non hanno nessuna giustificazione in base a criteri di verosimiglianza storica, filologica o di credibilità psicologica, appaiono come uno sviluppo logico e coerente dell'azione. Salomé che canta il suo amore al capo mozzo di Iokanaan è un'immagine che sin-

tetizza a livello tematico l'intero dramma. La sua morte è l'unica possibile conclusione in una storia in cui sempre amore è coniugato con morte.

b) *Pallida come la luna*

Alla perfetta simmetria dell'organizzazione connessa con lo sviluppo tematico amore-morte e con l'altrettanto simmetrica e capillare disposizione dei segmenti che compongono l'intreccio, corrisponde un'organizzazione dello spazio scenico secondo uno schema binario che contempla una doppia opposizione (destra/sinistra; alto/basso). Anche in quest'ambito, cioè, e con i limiti insiti nella natura del codice scenico, viene applicato un principio di simmetria. La tragedia si apre con un'indicazione molto precisa sulla disposizione della scena:

> Une grande terrasse dans le Palais d'Hérode donnant sur la salle du festin. Des soldats sont accoudés sur le balcon. A droite il y a un énorme escalier. A gauche, au fond, une ancienne citerne entourée d'un mur de bronze vert. Clair de lune (p. 11).

Gli elementi scenografici indicati dalla didascalia mettono immediatamente il dramma in situazione e forniscono un vero e proprio modello spaziale del mondo di *Salomé*, il principio di organizzazione intorno a cui sono costruite anche le sue caratteristiche non spaziali [11].

In primo piano c'è la terrazza, il tratto di confine sul quale le diverse realtà irrompono scontrandosi e generando morte e distruzione. La terrazza, infatti, separa la cisterna-prigione di Iokanaan (a sinistra) dalla sala del banchetto (a destra). Esse rappresentano due mondi contrapposti: quello della spiritualità e quello dei sensi. L'una è caratte-

[11] J. M. Lotman (*op. cit.*, pp. 261-273) parla in dettaglio del ruolo dell'organizzazione spaziale del testo artistico, mettendo in rilievo come essa si colleghi ad un particolare ruolo di simulazione dello spazio artistico e, quindi, agisca in qualità di linguaggio esprimente i rapporti non spaziali del testo.

rizzata dal silenzio, dal buio, dalla solitudine, dalla povertà. Iokanaan, che è il personaggio che la abita è dogmatico, crede nella verità rivelata, non ha alcun potere materiale, è casto, rimane identico a se stesso dall'inizio alla fine. Nella sala del banchetto viceversa c'è clamore, colore, folla, ricchezza, ci sono dispute religiose; i personaggi sono qui di volta in volta caratterizzati dalla lussuria, dal potere (Erode, ma anche Erodiade e Salomé), dalla mutabilità (Erode-Salomé). Questa organizzazione spaziale opera un'inversione rispetto alla tradizione biblica, cui *Salomé* si richiama sia per l'argomento sia per il tipo di linguaggio usato. I giusti che nella tradizione giudaico-cristiana sono identificati con i credenti, ma anche con i puri di cuore, con coloro che conducono una vita casta proiettata nella speranza della vita eterna e nella fede nell'unico Dio, siederanno alla destra del Padre; tutta la tradizione occidentale colloca il posto d'onore a destra [12]. Wilde colloca a sinistra Iokanaan, il giusto, il puro di cuore e di azioni e il suo mondo, mentre riserva la destra al mondo dei sensi e del potere. Certamente c'è una volontà dissacratoria (che in questo autore è sempre presente), ma c'è anche, con tutta probabilità, una intenzionalità in positivo. L'autore colloca in posizione preminente la sala del banchetto perché nel mondo del potere la passione amorosa si manifesta con tutta la sua carica sensuale che nel mondo della trascendenza, viceversa, è negata e soppressa: l'atmosfera erotica domina tutta la tragedia. C'è, quindi, una forma di rimando e di connessione, sia pure soltanto a livello simbolico, tra il codice scenografico, gli altri codici scenici e quello verbale.

Questa opposizione binaria destra-sinistra è resa inoltre più complessa, ma anche più dinamica e più efficace da un

[12] « Nella Bibbia, *guardare a destra* (Salmi 142, 5) significa guardare dal lato del difensore, là è il suo posto e là sarà il posto degli Eletti nel giudizio finale, mentre i Dannati andranno a sinistra. La sinistra è la direzione dell'inferno, la destra quella del paradiso ». (*Dizionario dei simboli*, a cura di J. Chevalier e A. Gheerbrant, Milano, Rizzoli, 1986, vol. I, p. 376).

punto di vista teatrale, dall'esistenza di un ulteriore livello spaziale. I due mondi fisicamente separati dalla terrazza che li sovrasta, sono dominati dall'alto e illuminati dalla luna. La luna è un'immagine-simbolo con funzione centrale all'interno della tragedia ma, oltre a essere costruita dalle parole, ha una sua concretezza e fisicità che si realizzano mediante il codice colorico e quello delle luci: la scena di apertura e tutte le scene d'amore sono dominate dal chiarore lunare; prima dell'uccisione di Iokanaan, la luna diventa rossa come il sangue, per poi sparire dietro le nuvole e tornare a illuminare con un suo raggio Salomé che bacia il capo mozzo di Iokanaan. Nessun cambiamento di colore ha una funzione puramente ornamentale, ma ciascuno di essi viene preannunciato dalle parole e, a sua volta, preannuncia o sintetizza o rafforza ciò che altre parole diranno. I tre colori che assume la luna — il bianco, il nero, il rosso — costituiscono la base di tutti i paragoni dei diversi personaggi.

La densità della ripetizione, tuttavia, raggiunge il suo massimo grado nel codice linguistico. È in quest'ambito che iterazioni, parallelismi, rimandi, sono adoperati con una frequenza davvero notevole. Tutte le battute che i personaggi si scambiano nel corso della tragedia sono costruite su questa base. Inoltre, le ripetizioni e i rimandi lessicali, semantici, iconici, non sono soltanto interni ad ogni singola battuta o dialogo, ma si estendono e legano fra loro tutte le battute dei singoli personaggi e hanno un'eco nelle parole e nelle immagini evocate dagli altri personaggi in situazioni simili. Da questo punto di vista il dialogo iniziale costituisce il nucleo e il modello dell'intera tragedia.

La battuta di apertura — « Comme la princesse Salomé est belle çe soir! [13] — ci pone immediatamente in situazione.

---

[13] « *Le Jeune Syrien*: Comme la princesse Salomé est belle ce soir!
Le Page d'Hérodias: Regardez la lune. La lune a l'air étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.
J. S.: Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune et a des pieds d'argent. Elle ressemble

L'orientamento deittico-drammatico pone decisamente in rilievo la protagonista e focalizza immediatamente l'attenzione sul suo attributo principale: la bellezza fisica [14].

Immediatamente dopo con un performativo forte — « Regardez la lune » — si ha uno spostamento dell'asse indicale da Salomé alla luna. Il deittente è in questo caso, *Le Page d'Hérodias*, il personaggio, cioè, che nello sviluppo del dramma cercherà di trattenere e di distogliere Narraboth dal suo amore per la principessa. È certamente significativo che questo cambiamento sia affidato proprio a lui, tanto più che l'intera scena manterrà fisso questo secondo orientamento e si giocherà tutta a livello di immagini sull'identità-ambiguità luna-Salomé.

Le parole che seguono tale performativo danno inizio in maniera molto marcata alle anticipazioni, alle ripetizioni, ai presagi, ai rimandi. Con una tecnica tipica di questo dramma la battuta del paggio è costruita con cinque frasi brevi e staccate in cui c'è l'eliminazione quasi totale delle congiunzioni e delle particelle subordinanti, strumenti sintattici della locazione e gerarchizzazione. Il nesso tra una frase e l'altra è, viceversa, creato da una serie di ripetizioni lessicali, semantiche, sintattiche:

> [1] Regardez la lune. [2] La lune a l'air étrange. [3] On dirait une femme qui sort d'un tombeau. [4] Elle ressemble à une femme morte. [5] On dirait qu'elle cherche des morts. (p. 11)

à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches ... on dirait qu'elle danse.
Page: Elle est comme une femme morte. Elle va très lentement » (p. 11).

[14] Dopo il primo scambio di battute, cambiano anche i deittenti e l'orientamento del discorso viene spostato sulla religione, per ritornare dopo su Salomé, passare su Erode, tornare a Salomé e di nuovo a Erode e alla religione, finché la voce di Iokanaan interviene a rompere l'alternanza, che riprende subito dopo ed è sospesa soltanto dall'ingresso in scena di Salomé. Questo continuo alternarsi della deissi e dei deittenti dà al discorso una cadenza ritmata, simile a quella di una canzone in cui a Narraboth e al Paggio è affidato il ritornello.

I procedimenti del discorso usati, quindi, privilegiano l'amplificazione dell'emozione piuttosto che le qualità e le possibilità logico-analitiche del linguaggio verbale.

Una volta spostata l'attenzione da Salomé alla luna il paggio passa a descriverla e immediatamente la luna stessa perde la sua qualità di oggetto inanimato per acquistare una dimensione vivente. La luna è l'elemento sul quale il paggio sta tentando di convogliare l'attenzione di Narraboth: la parola *lune* è l'elemento lessicale che unisce, con una ripetizione, la seconda (« Regardez la *lune* ») e la terza frase (« *La lune* à l'air étrange »). L'aggettivo *étrange* mantiene gli echi semantici connessi con la derivazione latina (*extraneus*) ed ha, poi, un ambito semantico estremamente vasto e sta ad indicare tutto ciò che viene dall'esterno e quindi non è comune. Il paggio però limita e specifica questa ampiezza di significato fornendone una precisa connotazione: quella della morte.

Le frasi che seguono e che completano la sua battuta sono strettamente legate fra di loro: tra la quarta (« On dirait une femme qui sort d'un tombeau ») e la quinta (« Elle ressemble à une femme morte ») c'è una ripetizione lessicale (*une femme*); tra la quarta e la sesta (« On dirait qu'elle cherche des morts ») un'anafora sintattica iniziale (*On dirait*) e inoltre in ognuna di queste tre frasi c'è l'aggiunta di un elemento nuovo correlato semanticamente e a livello di immagine al tema della morte. Al paragone con una donna che si alza da una tomba è sovrapposta nella quinta frase la somiglianza con una donna morta, che diventa, infine, nella sesta, una donna in cerca di morti. La luna è quindi *strana* perché suggerisce immagini di morte. Più e più volte questa parola ricorre in *Salomé* e sempre è legata al tema della morte [15].

[15] L'aggettivo *étrange* in *Salomé* è adoperato da uno dei soldati a proposito della prigione di Iokanaan (« Quelle étrange prison! », p. 18), identificata fin dall'inizio con una tomba. Salomé usa questo stesso aggettivo sempre in relazione a Iokanaan. (« Quelle étrange voix! », p. 25; « Je veux seulement le regarder, cet étrange prophète », p. 26; « C'est étrange, n'est-ce pas? Comment se fait il que la vipère

Narraboth risponde con una battuta in cui c'è una ripresa parallelistica degli elementi interni di connessione del discorso del paggio (ripetizioni lessicali, semantiche, sintattiche) [16] e che, inoltre, presenta la ripetizione della battuta iniziale (*Elle a l'air tres étrange*) e lo stesso tipo di costruzioni sintattiche (*Elle ressemble*; *Elle ressemble*; *On dirait*), ma sostituisce le immagini di morte usate dal paggio con un paragone tra la luna e una piccola principessa con due piedini simili a bianche colombe; una bella donna che danza: ancora dei paragoni legati da uno stesso ambito semantico, ma questa volta per evocare una danzatrice.

L'oggetto del discorso è pur sempre la luna ma l'unico spostamento vale a focalizzare nuovamente l'attenzione su Salomé. È chiaro infatti che l'unica non coincidenza in una serie in cui tutti gli altri elementi coincidono, mette in rilievo le differenze tra i personaggi (per il paggio la luna significa morte perché teme e presagisce gli effetti devastanti di questo amore per il suo amico; per Narraboth, preso dal suo sogno d'amore, la luna può essere soltanto una piccola principessa), ma anche istituisce un avvicinamento di senso: la bellezza di Salomé è morte.

rouge ne remue pas? » [...] « Ta voix était un encensoir qui répandait d'étranges parfums et quand je te regardais, j'entendais une musique étrange », p. 80). La connotazione mortifera è soprattutto chiara nelle parole di Erode che al suo ingresso in scena riferisce l'aggettivo alla luna ma, immediatamente dopo, alla morte di Narraboth (« Cela me semble étrange. Je pensait qu'il n'y avait que les philosophes romains qui se tuaient », p. 43; « C'est étrange qu'il se soit tué le jeune Syrien », p. 43).

[16] Nella battuta del giovane siriano, come in quella del paggio che la precede immediatamente, troviamo una prima frase di tipo constativo assertivo sulla luna (« Elle a l'air très étrange ») seguita da due paragoni di cui il secondo presenta un'amplificazione del primo, a cui è legato da una anafora interna (« Elle ressemble à une petite *princesse qui* porte un voile jaune, et *a des pieds* d'argent. Elle ressemble *à une princesse qui* a *des pieds* comme des petites colombes blanches »). La frase finale, in forma impersonale, riprende e sintetizza i due paragoni con un verbo collegato allo stesso ambito semantico (« On dirait qu'elle danse »).

Le frasi conclusive delle due battute sottolineano in maniera inequivocabile questa identità e, nella correlazione che istituiscono, anticipano lo sviluppo dell'azione che seguirà. « On dirait qu'elle cherche des morts » dice il paggio e a lui fa eco Narraboth: « On dirait qu'elle danse ». La danza di Salomé è il prezzo della morte di Iokanaan. D'altra parte la replica del paggio non lascia dubbi sul gioco delle somiglianze luna-principessa-morte: « Elle est comme une femme morte. Elle va très lentement ».

E dunque il paragone luna-Salomé è chiuso tra due paragoni luna-morte.

Si crea così un fitto tessuto di interconnessioni che lega strettamente le battute dei personaggi al loro interno, e, contemporaneamente, istituisce una correlazione nella sequenza delle battute stesse.

Tutti i dialoghi tra Narraboth e il paggio, ma anche tutti quelli fra gli altri personaggi, sono costruiti secondo le stesse linee che dominano lo scambio iniziale di battute. Essi sono, cioè, organizzati come un unico discorso in cui alla ripresa integrale di una serie di elementi di diverso tipo si affianca una serie di spostamenti a volte minimi che valgono a creare una comunicazione con un unico senso, ma con un grado di intensità sempre crescente.

Come nella scena iniziale, in tutti i successivi scambi di battute tra Narraboth e il paggio non esiste allocuzione diretta basata su 'io' e 'tu': sempre Narraboth parla al paggio della bellezza di Salomé e sempre il paggio tenta di fermarlo. Mai nessuno dei due risponde veramente all'altro, ma ciascuno dà voce ai propri pensieri e forma alla passione che lo anima, seguendo unicamente la propria ossessione.

Come avviene per la poesia, cui peraltro Wilde si richiama esplicitamente [17] la comunicazione risulta costruita in maniera complessa e gli strumenti che si adoperano non

[17] « The recurring phrases of *Salomé* that bind it together like a piece of music with recurring motifs are and were to me, the artistic equivalent of the refrains of old ballads » (O. Wilde, *The Letters*, ed. cit., p. 590).

obbediscono a principi logico-razionali, ma si avvalgono piuttosto delle possibilità evocative e suggestive del linguaggio. Le funzioni affidate nella poesia alla scansione metrica e/o alla rima sono però in questo caso assegnate ad altri tipi di ripetizione (sintattica, semantica, lessicale, di immagini) che, di conseguenza, raggiungono un grado di densità assai elevato.

L'esclamazione con cui si apre il dramma (« Comme la princesse est belle çe soir ») costituisce il perno di tutti i successivi discorsi di Narraboth, caricandosi ogni volta di una coloritura emozionale diversa e mano a mano più intensa, ma certamente estranea o non percepibile nella scena iniziale. Essa è ripresa, infatti, per due volte — integralmente e con un'amplificazione — nel successivo scambio di battute tra Narraboth e il paggio [18] e ritorna poi con una leggera modifica quando il giovane siriano riprende a parlare: « Comme la princesse est pâle »[19]. La ripresa anaforica istituisce una evidente identità fra bellezza e pallore che prepara la strada alla molteplicità dei paragoni attraverso i quali il giovane siriano canterà il suo amore per Salomé con una serie di immagini che hanno il bianco nelle sue varie e possibili sfumature (dal pallido all'argento) come qualità dominante.

Subito dopo Narraboth insiste ulteriormente sul pallore della principessa, ripetendo l'aggettivo *pâle* nelle due frasi successive e specificandone la natura nella terza: « Elle ressemble aux reflets d'une rose blanche dans un miroir d'argent ».

Questa immagine, a parte l'evidente preziosità di espressione su cui è inutile dilungarsi dal momento che è la caratteristica forse più nota di Wilde, era stata usata dal-

[18] « *J. S.*: Comme la princesse Salomé est belle ce soir!
Page: Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon ... Il peut arriver un malheur.
J. S.: Elle est très belle ce soir » (p. 12).

[19] « *J. S.*: Comme la princesse est pâle! Jamais je ne l'ai vue si pâle. Elle ressemble aux reflets d'une rose blanche dans un miroir d'argent.
Page: Il ne faut pas la regarder. Vous la regardez trop » (p. 15).

l'autore stesso in più occasioni come metafora dell'amore 'puro' che conduce alla morte [20]. In questo senso completa la prima esplicita dichiarazione d'amore di Narraboth, ma è anche un annunzio indiretto del carattere fatale del suo sentimento.

Il presagio di morte è affidato ai due elementi principali del paragone — il bianco e lo specchio — che istituiscono un avvicinamento tra Salomé e la luna giacché anche la luna è bianca e vive di riflesso, di luce secondaria. Di conseguenza, è ravvivato il significato del primo paragone usato per la luna stessa (luna = morte).

L'aspetto mortifero della luna e, quindi di Salomé, è inoltre richiamato in maniera più diretta dalle associazioni suscitate dall'aggettivo bianco: come colore esso può collocarsi alle due estremità della gamma cromatica e rappresentare la somma dei colori o la loro negazione, così come può essere considerato l'inizio o la fine della vita diurna. Da questa fondamentale dualità nascono associazioni di tipo diverso: se da un lato esso è il colore della bellezza femminile, della fede, della castità, della giustizia, dall'altro è anche associato alla morte. In tutti i tipi di pensiero simbolico, infatti, la morte precede la vita e ogni nascita è una rinascita e, dunque, il bianco che è il primo e l'ultimo colore, è il simbolo della morte: il sudario è bianco, gli spettri e le apparizioni sono bianchi [21].

---

[20] Wilde aveva usato la stessa metafora in opere precedenti. Nel racconto *The Nightingale and the Rose* quando l'usignolo si lascia trafiggere dal rovo e comincia a cantare d'amore, sul rovo sboccia una rosa, bianca « as the shadow of a rose in a mirror of silver, as the shadow of a rose in a water-pool... » (O. Wilde, *The Complete Works*, a cura di V. Holland, London, Collins, 1982, p. 295). In *The Picture of Dorian Gray*, così è descritta la bellezza di Sybil Vane, quando ormai innamorata compare sulla scena ma non è più in grado di recitare: « a faint blush, like the shadow of a rose in a mirror of silver, came to her cheeks » (*idem*, p. 72). In entrambi i casi l'amore conduce alla morte.

[21] Nella tradizione letteraria ottocentesca l'associazione del bianco con sentimenti di timore e terrore è particolarmente diffusa e accentuata: si pensi all'albatro di Coleridge, alla bufera bianca dei mari del Sud di E. Allan Poe, alla balena bianca di Melville.

c) *La ripetizione speculare*

Il tema dello specchio è uno dei paradigmi che presiedono allo svolgimento dell'intera tragedia e che affiorano a livello linguistico in richiami espliciti al mito di Narciso e allo specchio stesso [22], ma soprattutto nella scelta e nell'uso di vocaboli appartenenti all'ambito del *guardare* che sono in assoluto quelli più ricorrenti.

Tutti i personaggi guardano e vedono oggetti e persone non in maniera diretta ma come riflesso del proprio sguardo e delle proprie passioni. Nel suo canto d'amore e di dolore finale Salomé dirà e ripeterà al capo mozzo di Iokanaan « Ah, Ah! Pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? Si tu m'avais regardée tu m'aurais aimée » (p. 80). Erode stesso (il personaggio che con Erodiade in una o due occasioni sembra voler rompere lo schema simbolico del dramma e che è l'unico che tenta di dar forma concreta al proprio desiderio chiedendo a Salomé di danzare, disegnando cioè in uno spazio fisico concreto il labirinto delle sue passioni), posto di fronte alla conseguenza della propria azione dalla richiesta fatale di Salomé, nella sua disperazione proclamerà che non bisogna guardare le persone ma gli specchi « car les miroirs ne nous montrent que des masques » (p. 76).

Alla realtà è dunque preferito il suo riflesso, l'irrealtà, che in qualche misura appare più vera e più accettabile. La morte, la distruzione, in *Salomé* derivano dall'impatto con la realtà fattuale, dal tentativo di andare oltre lo specchio.

L'importanza di questo tema è annunziata dalla particolare posizione della battuta di Narraboth che lo introduce.

---

[22] Oltre la già ricordata battuta di Narraboth su Salomé, il mito di Narciso è richiamato esplicitamente dal paggio nel suo lamento funebre per Narraboth: « Aussi il aimait beaucoup à se regarder dans la rivière » (p. 39).

Anche Erode nella sua disperazione per la promessa fatta a Salomé nomina lo specchio, come unica realtà accettabile: « Il ne faut regarder ni les choses ni les personnes. Il ne faut regarder que dans les miroirs » (p. 76).

Lo spostamento dalla bellezza al pallore-biancore di Salomé, sintetizzato nel paragone con il riflesso della rosa, viene dopo un dialogo tra due soldati che, guardando la sala del banchetto, commentano l'aria tetra di Erode e sottolineano che sta guardando qualcosa, anzi qualcuno. Le parole di Narraboth, che a sua volta sta guardando Salomé, cadono quindi, in un contesto in cui il gioco degli sguardi, la costruzione di una vera e propria rete, è già sottolineato ed evidente e, in questo senso, assumono anche maggior rilievo.

La qualità che è alla base del paragone — il bianco — costituisce d'altronde la nota dominante di tutto il successivo discorso del giovane siriano che continua a guardare Salomé e a riproporne immagini e accostamenti che sembrano riverberarsi l'uno nell'altro e che, comunque, per vie diverse richiamano l'identità tra Salomé e la luna, proposta nella scena iniziale: le mani di Salomé saranno paragonate a colombe e a bianche farfalle e Salomé stessa in un incontenibile canto d'amore diventerà una bianca colomba, un narciso agitato dal vento, un fiore d'argento [23].

Si prepara così la ripresa quasi integrale della scena di apertura, che conclude lo scambio di battute tra il siriano e il paggio suo amico [24]. La costruzione delle due scene è

[23] « *J. S.*: La Princesse a caché son visage derrière son éventail! Ses petites mains blanches s'agitent comme des colombes qui s'envolent vers leur colombier. Elles ressemblent à des papillons blancs. Elles sont tout à fait comme des papillons blancs.

Page: Mais qu'est-ce que cela vous fait? Pourquoi la regarder? Il ne faut pas la regarder ... Il peut arriver un malheur » (p. 18). Ed ancora: « *J. S.*: Mais la Princesse se lève. Elle quitte la table! Elle a l'air très ennuyée. Ah! Elle vient par ici. Oui, elle vient vers nous. Comme elle est pâle. Jamais je ne l'ai vue si pâle ...

Page: Ne la regardez pas. Je vous prie de ne pas la regarder.

J. S.: Elle est comme une colombe qui s'est égarée ... Elle est comme un narcisse agité du vent ... Elle ressemble à une fleur d'argent » (pp. 19-20).

[24] « *Page*: Oh! Comme la lune a l'air étrange! On dirait la main d'une morte qui cherche à se couvrir avec un linceul.

J. S.: Elle a l'air très étrange. On dirait une petite princesse qui a des yeux d'ambre. A travers les nuages de mousseline elle sourit

identica a livello strutturale e a livello tematico e tende al medesimo fine: l'identificazione tra Salomé e la luna che passa attraverso un momento intermedio in cui la luna è identificata con la morte.

L'intero discorso di Narraboth al paggio è, dunque, costruito secondo uno schema speculare in cui dapprima la luna è avvicinata a Salomé [25], poi Salomé è descritta in termini lunari [26] e si ritorna infine a parlare della luna come della principessa. Si riproduce, quindi, ed è amplificato, il procedimento del dialogo iniziale in cui l'avvicinamento tra la luna e Salomé è chiuso tra due paragoni tra la luna e la morte.

Alle parole di Narraboth fanno da contrappunto quelle del paggio. Mano a mano che il canto d'amore del giovane siriano prende consistenza e si fa più esplicito, il paggio svela con maggiore intensità i suoi timori e riporta il discorso in maniera diretta al tema della morte. La sua comunicazione è unitonale, dominata dall'uso del verbo *regarder* che ritorna tutte le volte che questo personaggio parla all'amico e nelle sue parole appare in varie sfumature ed accezioni, precisandosi sempre più come vano tentativo di opporsi al fatale svolgersi degli avvenimenti da lui presagito.

Anche in questo caso la tecnica di cui si avvale Wilde è articolata sulla tensione generata da una serie di coincidenze parziali, interne al discorso del paggio e, di conseguenza, dalla contrapposizione ma anche dall'avvicinamento degli elementi non ripetuti. « Regardez la lune » della scena di apertura diventa:

> Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon. Il peut arriver un malheur (p. 12).

comme une petite princesse » (p. 27). La promessa di un sorriso attraverso i veli di mussola che Salomé gli ha appena fatto, ha vinto le poche, deboli resistenze di Narraboth.

[25] Cfr. p. 11, la scena di apertura.

[26] Cfr. p. 12, p. 15, p. 18, p. 19, i diversi scambi di battute tra Narraboth e il paggio.

Alla posizione privilegiata del verbo *regarder* nella prima scena è sostituita un'iterazione plurima di questo stesso verbo con un passaggio graduale da una constatazione a una proibizione: *toujours* diventa *trop* per trasformarsi in *Il ne faut pas*. Il divieto è espresso con una frase in cui c'è una doppia forma impersonale (*Il ne faut pas, les gens*), ripresa nella frase seguente (*Il peut*) per fornire il motivo e la giustificazione della proibizione che è poi un presagio: qualcosa di terribile può accadere.

Di fronte alle parole sempre più ardenti e sempre più esplicite di Narraboth, il paggio non ha altro mezzo che riprendere questa sua generica ammonizione ripetendo il presagio di morte [27]. E' come se il terrore e l'angoscia del suo presentimento gli impedissero di trovare nuovi enunciati costringendolo ad una ripetizione monotona e disperata delle sue stesse parole, senza l'autorità e il coraggio tuttavia di formulare un discorso articolato con argomentazioni logiche. La sua proibizione assume forma diretta solo quando Narraboth esprime il suo amore senza più remore:

> Ne la regardez pas. Je vous prie de ne pas la regarder (p. 19).

Ma torna ad essere espressa in forma di commento sull'aspetto sinistro della luna, la cui identità con Salomé è ormai inequivocabile. Solo dopo la morte di Narraboth il suo discorso sarà meno frammentario e assumerà la forma del lamento funebre.

Il dialogo tra Narraboth e il paggio, quindi, non è costituito da una catena susseguentesi nel tempo, secondo la linearità/consequenzialità del discorso naturale, ma piuttosto da battute separate e parallele che, anziché susseguirsi, si inseguono circolarmente.

---

27 « Il ne faut pas la regarder. Vous la regardez trop (p. 15) [...] Mais qu'est-ce que cela vous fait? Pourquoi la regarder? Il ne faut pas la regarder [...] Il peut arriver un malheur » (p. 18).

Le due voci sembrano imitarsi più che rispondersi producendo e intrecciando alternativamente elementi del tema che, grazie alle iterazioni interne, è già interamente enunciato al termine della prima scena, per poi frammentarsi e riverberarsi ampliandosi, nel successivo svolgersi della comunicazione, fino alla ricomposizione, con la ripresa integrale dei diversi elementi della scena di apertura, nell'ultima scena che vede insieme questi due personaggi.

Lo stesso andamento non lineare, ma frammentario caratterizza tutta la tragedia. Il nucleo della prima scena (Salomé - luna = bellezza - morte) precisato, ampliato, definito nella comunicazione tra Narraboth e il paggio viene sviluppato ulteriormente dagli altri personaggi, ma all'invenzione di nuovi enunciati si preferisce un procedimento avvolgente che si avvale fino in fondo delle possibilità di una tecnica dilatoria e iterativa.

Le linee sinuose, le volute, le spirali che caratterizzano le espressioni grafiche dell'arte di fine secolo trovano il loro equivalente verbale in un linguaggio che continuamente ritorna su se stesso. Ciascuno dei personaggi ha, a livello verbale, una sua propria strategia comunicativa molto ben determinata e specifica ma, in ogni caso, i diversi discorsi sono costruiti in maniera tale che in situazioni simili, personaggi contrapposti fanno ricorso alle stesse immagini, agli stessi temi, alle stesse frasi. In conseguenza di ciò ciascun nuovo enunciato si carica di aspettativa e allo stesso tempo riecheggia parole già sentite, evoca immagini già intraviste.

d) *Il monologo di Salomé*

Una densità davvero eccezionale di rimandi si trova nei momenti di massima tensione. È in queste occasioni che il tessuto delle ripetizioni si fa estremamente fitto e lega insieme parole e gesti. All'interno della verbalità esso viene usato in tutte le sue possibili varianti, divenendo il nesso che tiene insieme l'intero discorso teatrale.

La morte di Iokanaan è uno dei momenti chiave del dramma, e, in qualche misura, ne costituisce il *climax*. In

questa sequenza parole e gesti sono adoperati alternando gli uni alle altre nello sviluppo dell'azione e, soprattutto, ponendoli sullo stesso piano come elementi complementari.

L'uccisione di Iokanaan non si verifica sulla scena ma ciò non impedisce che, ripetendo e richiamando una serie di gesti e di parole già adoperati in occasioni e da personaggi diversi con esplicito riferimento alla morte, si riesca a creare un'atmosfera di orrore e di tensione che culmina nella scena muta in cui viene esibito il capo mozzo di Iokanaan:

> Un grand bras noir, le bras du bourreau, sort de la citerne apportant sur un bouclier d'argent la tête de Jokanaan. Salomé la saisit. Hérode se cache la tête dans son manteau. Hérodias sourit et s'évente. Les Nazaréens s'agenouillent et commencent à prier. (p. 79)

Non c'è nessuna concessione al caso o all'improvvisazione. I colori sono adoperati in maniera calcolata e ben precisa: il braccio del boia è nero, un colore che è un chiaro simbolo di morte e che enfatizza la natura luttuosa dell'ostensione in atto. Contemporaneamente lo sfondo scuro fornisce un contrasto visivo di particolare efficacia al bianco volto di Iokanaan, incorniciato dai neri capelli e poggiato su un piatto d'argento e ne mette in risalto il pallore; i colori inevitabilmente richiamano le parole d'amore che Salomé ha rivolto al profeta e che di lì a poco tornerà a ripetergli: « Ton corps était une colonne d'ivoire sur un socle d'argent... » (p. 80).

Anche la sequenza gestuale viene indicata in ogni dettaglio e ad ogni gesto è assegnata una specifica funzione: il sacrificio è compiuto; la vittima uccisa viene mostrata e, come in ogni immolazione rituale, il popolo prega (i Nazareni), viene espresso orrore per il sacrificio stesso (Erode), il sacerdote prende l'agnello per cibarsene (Salomé). Il silenzio accentua il carattere rituale e rende i gesti ancor più solenni e terribili.

Al linguaggio gestuale e a quello colorico sono assegnate funzioni di piena autonomia; la loro stilizzazione è estrema ed obbedisce al principio — tuttora attuale — che

l'opera teatrale deve essere un'esperienza totale e coinvolgere nel massimo grado possibile tutti i sensi [28].

Dopo questa scena muta Salomé rompe il silenzio e, con il capo mozzo di Iokanaan tra le mani, inizia un lungo monologo che è allo stesso tempo delirio erotico, lamento funebre, canto d'amore appassionato. Gli elementi connessi alla successione fattuale o concatenati secondo un rigore logico sono, come in tutto il dramma, cancellati o irrilevanti e domina invece il fluire delle immagini che richiamano e sintetizzano tutti i rimandi e le anticipazioni che hanno percorso la tragedia fino a questo punto.

A livello verbale questa soppressione affiora nell'uso di frasi brevi e staccate e nell'abolizione quasi totale degli elementi della subordinazione. Ad essa fa da contrasto la ricomparsa di frasi, espressioni e parole tipiche di Salomé stessa o di altri personaggi e, comunque, caratterizzanti i diversi aspetti della protagonista già intravisti nel corso del dramma. Tutto il pezzo è fortemente iterativo, ma, in questo caso, l'aspetto più notevole non è costituito tanto dalle connessioni interne, quanto dai legami che la ripetizione stabilisce con il resto del dramma.

È possbile individuare in questo monologo una specie di ripartizione strofica, costruita secondo lo schema ABA - CBC - B (A+C): ci sono infatti due momenti ben distinti — la follia erotica e l'elegia amorosa — e c'è una sorta di distico finale che li riprende e ne fornisce la chiave.

I MOVIMENTO: MORTE

A) erotismo sanguinario	(Ah! tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Jokanaan. Eh bien! Je la baiserai, maintenant...)

[28] La *Salomé* di Wilde sarà fondamentale quanto il dramma *Noh* per la scrittura teatrale di Yeats che riprenderà direttamente da quest'opera temi, motivi, simboli. Basti pensare a *A Full Moon in March*. Ma, soprattutto, nei *plays for dancers* farà ampio uso del linguaggio gestuale, sviluppandolo proprio nella direzione antillusionistica e simbolica proposta da Wilde.

B) sguardo	(Mais pourquoi ne me regardes-tu pas, Iokanaan?...)
A) vendetta amorosa	(Eh bien, Iokanaan, moi je vis encore, mais toi, tu est mort et ta tête m'appartient...)

II MOVIMENTO: AMORE

C) canto d'amore	(Ah, Iokanaan, Iokanaan, tu as eté le seul homme que j'ai aimé...)
B) sguardo	(Ah, pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Jokanaan?...)
C) lamento d'amore	(Que ferai-je, Iokanaan, maintenant? Ni les fleuves ni les grandes eaux ne pourraient éteindre ma passion...)

III MOVIMENTO: AMORE - MORTE

B) sguardo	(Ah! Ah! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan?...)
A+C) amore+morte	(Le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort...)

Ciascuna delle due sequenze è spezzata al proprio interno da una stessa immagine tematica — lo sguardo — che le divide in due segmenti fortemente simili fra loro: erotismo sanguinario e vendetta amorosa, ugualmente sanguinaria ed erotica, nel caso della prima sequenza contraddistinta ed unificata dalla crudeltà; canto d'amore appassionato e lamento d'amore nella seconda caratterizzata dalla passione.

Su questa regolarità interna — suffragata da una serie di equivalenze lessicali e sintattiche che non si ritiene di dover esaminare in dettaglio, ma che esistono e sono certamente evidenti e rilevanti — si innesta la ripresa di elementi lessicali, o di intere frasi già usate in precedenza, che suscitano una serie di associazioni, tanto più notevoli in quanto valgono per così dire a dilatare, mediante un effetto di moltiplicazione, l'immagine che in quel particolare passaggio si sta costruendo. Così le parole di Salomé che segnano l'apertura del monologo e ne scandiscono tutta la

prima parte sono le stesse che hanno provocato la morte di Narraboth; la circostanza in cui vengono riprese è macabra di per sé ma l'immagine di Salomé come donna sanguinaria è certamente rinforzata dal ricordo che esse ravvivano.

Il desiderio di sangue si sovrappone e si confonde con il desiderio erotico e Salomé oltre a promettere di baciarne la bocca continua a parlare al capo mozzo di Iokanaan pronunciando parole in cui la suggestione della lascivia è intensificata dal richiamo alle espressioni usate da Erode nel momento in cui tenta di ottenere i favori di Salomé stessa [29]. Il Tetrarca è anche colui che fin dall'inizio ha sovrapposto immagini erotiche a immagini di morte e la sua concupiscenza ha sempre avuto una sfumatura sinistra e mortifera: in questo senso la ripresa delle sue parole suscita una serie di risonanze attraverso le quali la connessione tra lussuria e crudeltà raggiunge un grado di massima intensificazione.

La dimensione reale è ormai definitivamente cancellata e Salomé chiede a Iokanaan perché mai non la guardi.

> Mais pourquoi ne me regardes-tu pas, Iokanaan? Tes yeux qui étaient si terribles, qui étaient si pleins de colère et de mépris, ils sont fermés maintenant. Pourquoi sont-ils fermés? Ouvre tes yeux! Soulève tes paupières, Iokanaan. Pourquoi ne me regardes-tu pas? (pp. 79-80).

Nella sua domanda si avverte una nota di smarrimento che fornisce una pausa e prelude all'effetto catartico che l'esplosione di barbara efferatezza che segue subito dopo sembra produrre. L'amore frustrato si trasforma in desiderio di rivalsa e la vendetta è sanguinosa e terribile: Salomé si compiace del suo trofeo ed indulge in crudeli pensieri sui possibili usi del macabro feticcio in suo possesso.

La mitologia della Gorgona pur non richiamata esplicitamente viene suggerita e costituisce un elemento di connessione e di passaggio in questo monologo e in tutta la

[29] Erode offre a Salomé del vino, della frutta, un posto accanto a sé. Tutte offerte che Salomé rifiuta (cfr. p. 45).

tragedia [30]. Tutti coloro su cui si posa lo sguardo di Salomé, infatti, vanno incontro alla morte e guardarla è comunque fatale. Ancora una volta la ripetizione è il procedimento del discorso che allo stesso tempo attualizza questo mito e ne moltiplica l'effetto. La domanda di Salomé a Iokanaan riecheggia le sue stesse parole a Narraboth per convincerlo al gesto che gli sarà fatale [31]; Iokanaan avverte lo sguardo di Salomé come un pericolo e, a sua volta, si rifiuta di guardarla [32]. Erode stesso si sente preso in trappola e indotto a dare il suo consenso ad un'azione che lo terrorizza per aver troppo guardato Salomé [33]; ancora Erode tenta di convincere Salomé a non mantenere la sua richiesta dicendo che un capo mozzo non è bello da guardare [34] e afferma che non bisogna guardare le cose né le persone [35].

La passione amorosa sorge nel momento in cui si vede la bellezza dell'altro ed è alimentata dallo sguardo (Narraboth ed Erode guardano ininterrottamente Salomé; Salomé si innamora di Iokanaan nel momento in cui può guardarlo;

---

30 Va appena ricordato che il mito di Medusa si presenta quasi come metafora delle teorie estetiche del decadentismo, giacché permette di dar forma concreta a due proposizioni basilari dell'estetica decadente: la visione soggettiva della realtà e la necessità dell'intensità della percezione come elemento fondamentale sia della produzione che della fruizione dell'opera d'arte. W. Pater nella sua celeberrima descrizione di Monna Lisa che fu assunta come manifesto dell'Arte per l'Arte, richiama esplicitamente proprio il mito di Medusa.

31 « Regardez moi, Narraboth, regardez moi » (p. 27).

32 « Qui est cette femme qui me regarde? » (p. 31). « Je ne veux pas te regarder, je ne regarderai pas » (p. 36).

33 « [...] Vous me dites cela seulement pour me faire de la paine, parce que je vous ai regardée pendant toute la soirée. Eh bien! oui. Je vous ai regardée pendant toute la soirée. Votre beauté m'a troublé. Votre beauté m'a terriblement troublé et je vous ai trop regardée » (p. 76).

34 « [...] La tête d'un homme décapité, c'est une chose laide, n'est-ce pas? Ce n'est pas une chose qu'une vierge doit regarder » (p. 75). In questo caso c'è un richiamo esplicito al mito di Perseo.

35 Nella versione inglese il tema dello sguardo è ulteriormente sottolineato dalla identità lessicale tra *look* = guardare e *look like* = sembrare.

Iokanaan si rifiuta di guardarla; il paggio ed Erodiade esortano a non guardare Salomé). Ma la percezione della bellezza è assolutamente soggettiva e ciascuno vede Salomé in modo diverso e comunque sempre come proiezione del proprio sguardo e delle proprie passioni. E Salomé, infatti, è la luna, e cioè esiste unicamente nel mondo del sogno ed ha molteplici aspetti: è casta, ma anche licenziosa; significa amore, ma anche follia e morte. Il richiamo, questa volta esplicito, è alla mitologia classica filtrata attraverso il Rinascimento e Shakespeare per cui la luna è Diana di Efeso, dea della castità ma anche delle crudeltà, e allo stesso tempo Proserpina ed Ecate; è associata cioè, con le più basse passioni degli uomini, e inoltre con la magia e con la follia. Il riferimento alla tradizione classica, in questo caso, rappresenta una forma di dissacrazione del romanticismo lunare e una prima espressione del rovesciamento di quel simbolismo romantico [36] di cui, viceversa, per molti altri aspetti Wilde è pienamente partecipe.

La bellezza è quindi amore, ma l'amore è anche morte. E dunque lo sguardo uccide. Il mito di Salomé relativamente recente e ampiamente diffuso nell'epoca di Wilde, si intensifica, giacché si sovrappone a miti più antichi (Gorgona e la luna) ravvisando il tema perenne, già biblico, della donna fatale (Eva).

Nel monologo, placato il parossismo di erotismo e di crudeltà di cui si è detto, Salomé canta il suo amore per Iokanaan. Le sue parole hanno gli stessi accenti di quando vergine casta ha visto il profeta per la prima volta [37], ma

---

36 Non a caso uno degli slogans dei futuristi sarà « uccidiamo il chiaro di luna ».

37 Nella scena dell'innamoramento Salomé aveva detto: « Il ressemble à une mince image d'ivoire. On dirait une image d'argent » (p. 31). E poi aveva aggiunto: « Ton corps est blanc comme le lys d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché [...] Il n'y a rien au monde d'aussi blanc que ton corps » (p. 33). E, a proposito dei capelli di Iokanaan: « [...] Il n'y a rien au monde d'aussi noir que tes cheveux » (p. 34). E della bocca: « [...] Il n'y a rien au monde d'aussi rouge que ta bouche » (p. 35). Tutte espressioni riprese puntualmente nel monologo.

anche ricordano le parole dell'innamorato Narraboth[38] e ancora una volta le espressioni del desiderio di Erode[39]: Salomé è, cioè, in questo momento, tutto ciò che gli altri hanno visto in lei.

Il tema dello sguardo riappare e spezza in due anche questa sequenza, ma allo smarrimento si sostituisce il lamento; e il rimpianto « Porquoi ne me regardes-tu pas? » diventa « Pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? ». Il passaggio temporale dal presente al passato mette in evidenza la contrapposizione tra i due momenti morte-amore, ma è l'unico elemento di diversità all'interno di una perfetta equivalenza e quindi stabilisce anche un collegamento. Con estrema simmetria alla passione selvaggia e crudele che esplode nella prima parte dopo la richiesta di guardarla, corrisponde in questo secondo movimento una appassionata dichiarazione d'amore in cui domina il tono elegiaco e di cui lo sguardo è ancora una volta il tema portante.

> Eh bien, tu l'as vu ton Dieu, Iokanaan, mais moi, moi tu ne m'as jamais vue. Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée. Oh, comme je t'ai aimée (p. 80).

Tornano le espressioni caratterizzanti del desiderio di Erode (« J'ai soif de ta beauté. J'ai faim de ton corps et ni le vin ni le fruit ne peuvent apaiser mon desir » p. 80) a ricordare l'aspetto sensuale e crudele di questo amore e si ripete un'opposizione temporale presente-passato che, anche in questo caso, segna il passaggio al tono del desiderio doloroso e inappagato.

Il titolo di cui Salomé si è orgogliosamente vantata nel presentarsi a Iokanaan (« Je suis Salomé, fille d'Hérodias,

---

38 Le espressioni di ammirazione di Narraboth per Salomé, come si è già detto hanno come qualità dominante il bianco nelle sue varie sfumature. La stessa insistenza su questo colore si ha nelle parole che Salomé rivolge a Iokanaan. Inoltre Narraboth paragona Salomé ad una colomba e ad un fiore d'argento. Gli stessi paragoni tornano nel monologo di Salomé.

39 Cfr. le offerte di Erode a Salomé a p. 45.

princesse de Judée » p. 32) e che ha provocato la reazione immediata del profeta; lo stesso titolo che Salomé ha ricordato nella prima parte del monologo come incentivo al proprio furore (« Tu m'as traitée comme une prostituée, moi, Salomé, fille d'Hérodias, princesse de Judée » p. 80) torna ad essere menzionato come una cosa del passato con una nota di dolore (« J'étais une Princesse, tu m'as dédaignée » p. 80). E con la stessa nota di dolore riecheggiano le parole che Salomé ha pronunciato nel vedere la luna. « ... J'etais une vierge, tu m'as déflorée. J'etais chaste, tu as rempli mes veines de feu »[40].

E infine si ritorna al tema dello sguardo. La domanda che nella parte iniziale del monologo ha segnato un attimo di pausa e di smarrimento nel momento della massima ferocia e che ha poi scandito i vari passaggi del monologo stesso, viene ancora una volta ripetuta e ripresa con una trasformazione nelle due frasi che seguono:

> Ah, ah, pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? Si tu m'avais regardée tu m'aurais aimée. Je sais bien que tu m'aurais aimée (p. 80).

L'insistenza e l'ampliamento di questa stessa locuzione già tante volte reiterata e, quindi, già di per sé carica di tormento, sottolineano e intensificano il tono di disperata consapevolezza dell'intero passo, che è ulteriormente acuito dal richiamo esplicito e diretto alle parole pronunziate da Salomé in situazioni opposte a quella presente[41]. Si ha un crescendo di emotività (di genere puramente formale giacché non esiste azione in senso naturalistico) che sfocia nel-

---

40 Al suo apparire in scena Salomé dice a proposito della luna: « Elle est froide et chaste, la lune... Je suis sûre qu'elle est vierge. Elle a la beauté d'une vierge ... Oui, elle est vierge » (pp. 20-21).

41 Le prime parole che Salomé pronuncia quando entra in scena immediatamente focalizzano l'attenzione sullo sguardo che Erode le rivolge e sulla piena consapevolezza del significato di questo sguardo da parte della stessa Salomé (cfr. p. 20). Più tardi si mostra di nuovo ben consapevole del suo potere e per vincere le deboli resistenze di Narraboth lo invita a guardarla: « Regardez moi, Narraboth. Regardez moi... » (p. 27).

l'affermazione che segue che, come la chiusa di un sonetto, riavvicina e sintetizza i due temi che hanno percorso l'intero monologo:

> [...] et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. Il ne faut regarder que l'amour (p. 80).

Come in tutte le battute di questa tragedia, anche in questa frase c'è un elevato grado di ripetitività interna. In effetti tra la prima e la seconda parte l'unico elemento di non coincidenza è costituito dalle due parole chiave — *l'amour, la mort* — che si presentano, quindi, come antinomiche. L'antinomia, tuttavia, pur mantenendo il carattere di opposizione che deriva dall'appartenenza dei due vocaboli indicati a campi semantici completamente diversi, diventa sinonimia (occasionale o secondaria) generata dalle ripetizioni presenti nella frase stessa e sottolineata dalla vicinanza fonica [42], cosicché tra amore e morte si istituisce un vincolo di totale equivalenza.

La particolare posizione strutturale della frase, a conclusione di un monologo costruito in maniera fortemente modulare, che, a sua volta, si presenta come parte conclusiva di una tragedia a carattere fortemente iterativo, conferisce alla creazione di questa particolare sinonimia un'importanza fondamentale.

Poco dopo la voce di Salomé che ha baciato la bocca di Iokanaan riprende lo stesso motivo e conferisce alla identità creata un carattere di concretezza addirittura fisica:

> [...] Il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. Est-ce la saveur du sang? [...] Mais peut-être est-ce la saveur de l'amour. On dit que l'amour a une âcre saveur (p. 82).

Allo stesso tempo la ridondanza genera un senso di saturazione e, quindi, l'aspettativa di conclusione. A questo punto

[42] Da un punto di vista fonico l'unico elemento di differenziazione fra *l'amour* e *la mort* è costituito dalla vocale finale.

Salomé non può che morire. Il cerchio deve chiudersi e l'unica saldatura possibile è nella morte dell'eroina. La luna riunisce in sé bellezza, amore, morte, ma la luna è anche Salomé. La scena si fa buia. Un raggio di luna attraversa le nuvole e investe in pieno Salomé. L'identificazione tra l'astro e la principessa si realizza anche a livello visivo. Erode dà un ordine e i soldati schiacciano con i loro scudi Salomé, figlia di Erodiade, principessa di Giudea.

Questa morte non ha alcuna implicazione morale, non è la punizione di una colpa, ma è generata dalla necessità di una conclusione drammatica, affidata, come sempre nei momenti culminanti di questa tragedia, a elementi visivi e gestuali.

Alla intensità della suggestione generata dalla sintesi e dalla densità dei rimandi a livello verbale, si aggiunge più che mai in questa fase finale una stretta interconnessione tra linguaggio verbale stesso e linguaggio visuale. La rete delle immagini tessuta e preparata dalle parole — Salomé-luna allo stesso tempo bella, casta, lussuriosa, mortifera — nel corso della tragedia con un continuo gioco di allusioni e sovrapposizioni è sintetizzata e resa visibile nella sequenza finale dalla figura di Salomé che ha appena danzato e avidamente canta il suo amore ad un oggetto di morte. Quando le parole stabiliscono la definitiva inscindibilità tra amore e morte, la luna colpisce Salomé con il suo raggio. Il linguaggio visuale, quindi, interagisce con quello verbale, stabilendo legami capaci di produrre e suggerire una atmosfera in cui amore e morte, erotismo e castità, sogno e realtà sono sovrapposti e indistinguibili.

Salomé non è un sogno nostalgico o normativo, ma un sogno perturbante, erotico con tutti i processi e le implicazioni estetiche che esso suggerisce. Il postulato centrale che sottende a questa tragedia è che l'arte sta nel creare e nell'evocare atmosfere, nel suggerire immagini, piuttosto che provocare partecipazione e immedesimazione. Questa idea di base trova espressione e prende forma concreta nella subordinazione di ogni elemento drammatico alla ripetizione, che funziona come forza coesiva dei diversi aspetti.

Questo principio, infatti, permea ogni livello della tragedia, dalle più vistose iterazioni tematiche, simboliche e di intreccio, fino alle minori equivalenze come quelle lessicali esatte, qualitative o morfologiche. Lo stesso principio attraversa, inoltre, i diversi codici scenici (linguistico, scenografico, mimico, gestuale, colorico) che sono organizzati e progettati secondo canoni di ricorsività interna e di corrispondenza reciproca.

La ripetizione non ha, in questo caso, valore di morta identità, ma vale piuttosto a suggerire e trasmettere sensazioni, create dalle parole, anticipate, riprese, sottolineate, riproposte dai linguaggi visivi. Come temi di una sinfonia o di una fuga musicale, immagini e parole si rincorrono, si intrecciano, sono ripetute con variazioni di intensità e di ampiezza diversa, fino a tornare al punto di partenza. Il gioco dei rimandi e dei richiami da una parte esclude qualsiasi funzione utilitaria, dall'altra amplifica gli effetti di suggestione creando un potenziamento di senso. Ciò è particolarmente vero per il linguaggio verbale che, come in larga parte del teatro dell'epoca, rimane il codice predominante. L'universo di *Salomé* è, infatti, un universo prevalentemente verbale anche se, come si è detto, si tratta di una verbalità che interagisce con la gestualità, la scenografia, i colori. All'interno di questo codice la ripetizione è usata in tutte le sue possibili varianti retoriche e, soprattutto, ne sono sfruttate tutte le possibilità espressive.

Una serie di ripetizioni anticipa infatti temi sostanziali del dramma (bellezza, amore, morte nel dialogo iniziale tra Narraboth e il paggio); altre creano un'atmosfera di volta in volta sognante, erotica, di morte; altre ancora caratterizzano i singoli personaggi (invito del paggio a non guardare Salomé) o svolgono una funzione decorativa (offerte di Erode) o simbolica (insistenza sul bianco nelle parole di Narraboth).

Gli elementi logici — anche se non completamente soppressi — sono fortemente ridotti nella loro funzionalità e sostituiti da una struttura iterativa che in qualche misura reifica le parole, le usa per le loro qualità di fascinazione, di incantamento, di musicalità. In tal modo si esce dalla

semplice linearità/consequenzialità del linguaggio e si costruisce un discorso in cui dal detto traspare un ulteriore significato non protocollabile né verbalizzabile ma con una sua innegabile forza suggestiva ed evocativa.

Tuttavia, nonostante il dominio della verbalità, la parola finisce con l'apparire come estenuata: si usa una lingua *altra*; si assume la ripetitività come principio strutturante e, quindi, si fa uso di un numero limitato di enunciati; si rifiuta l'uso del linguaggio come strumento di aggregazione sociale e di comunicazione. Non si preferisce, cioè, soltanto un criterio di artificialità ad uno di naturalezza, ma si è arrivati ad un tale grado di tensione che la frammentazione e la disgregazione caratteristiche del modernismo sono vicinissime.

Si celebra il trionfo della verbalità, ma allo stesso tempo se ne intravede il limite. È questo elemento che dà alla tragedia un particolare grado di compattezza. Tramite la ripetizione si rompono gli schemi di razionalità del linguaggio verbale e si instaurano tra le parole nuovi legami e nuove leggi che sono le leggi della musica, della seduzione. Le stesse leggi che governano il sogno di Narraboth, di Erode, di Salomé.

RE GIOVANNI
TRA STORIA E MANIPOLAZIONE TEATRALE

di
Vittoriana Villa

PARTE PRIMA *

Re Giovanni nella storia

Passato alla storia con etichette denigratorie quali 'lackland' e 'softsword' [1], Giovanni è stato a lungo considerato il peggior monarca della tradizione storica inglese, il re contro i cui soprusi scagliarono i loro dardi gli arcieri della foresta di Sherwood, quello che certa storiografia ha voluto presentare come usurpatore e assassino e che per primo si mise in conflitto con l'autorità papale, infine il re che fu costretto dai baroni a firmare quel famoso documento cui si fa risalire la nascita della democrazia inglese [2].

---

* La seconda parte verrà pubblicata nel volume XXIX.

[1] Il primo appellativo gli fu dato dal padre, Enrico II, dopo la spartizione del regno dalla quale il piccolo Giovanni, che aveva sei anni, fu escluso. Il secondo gli fu attribuito in seguito al trattato di Le Goulet, stipulato con Filippo di Francia il 22 maggio 1200 e nel quale perse gran parte dei suoi possedimenti in Francia.

[2] Per una ricostruzione puntuale ed esaustiva del regno di Giovanni si veda il fondamentale libro di W. L. Warren, *King John*, Harmondsworth, Penguin Books, 1961 nel quale si chiarisce come l'accusa di usurpazione sia completamente priva di fondamento. Morto Riccardo, infatti, la successione al trono fu di una tale difficoltà giuridica da tenere impegnati gli uomini politici del tempo, alcuni dei

A differenza del padre Enrico II e del fratello Riccardo Cuor di Leone, che ebbero esegeti attenti e compiacenti in un momento in cui gli autori di cronache prestavano particolare attenzione alle vicende dei re inglesi [3], Giovanni affidò il resoconto delle proprie gesta a cronachisti che non solo non lo conoscevano personalmente o non lo seguivano nelle battaglie ma che, da uomini di chiesa quali erano [4], non favorirono certamente una benevola ricostruzione degli avvenimenti.

---

quali sostenevano il diritto di Giovanni, in quanto fratello di Riccardo, altri quello di Arturo, in quanto figlio dell'altro fratello di Riccardo, Goffredo. La volontà di Riccardo, espressa in punto di morte, di lasciare come suo erede Giovanni, incoraggiò i sostenitori del diritto di questi alla discendenza. Per quanto riguarda invece la morte di Arturo, circolarono al tempo voci e sospetti incontrollati che in effetti ne attribuivano la responsabilità a Giovanni. Nessuno ha mai saputo come andarono veramente le cose; secondo W. L. Warren, l'unico, autentico resoconto è quello che si trova negli annali di Margam, dove senza esitazioni e con ampiezza di dettagli si racconta che Giovanni, ubriaco, uccise Arturo con le sue stesse mani (*op. cit.*, pp. 97-99); per il conflitto con Innocenzo III si rinvia all'esauriente capitolo « King vs Pope » (*idem*, pp. 172-187); per la Magna Carta, oltre a *idem*, pp. 226-252, cfr. anche il recente « Constitutional Development through Pressure of Circumstance, 1170-1258 » di D. Clementi, in J. Greenway, C. Holdsworth, J. Sayers (edd.), *Tradition and Change*, Cambridge, CUP, 1985, pp. 220-224. Cfr. anche P. Saccio, *Shakespeare's English Kings*, Oxford, OUP, 1977, pp. 191-195.

[3] Cfr. W. L. Warren, *op. cit.*, pp. 19-21.

[4] Gli storiografi contemporanei di Giovanni furono: Gervase di Canterbury, che morì sei anni prima di Giovanni e che fu particolarmente cauto e reticente nell'esprimere giudizi sui re angiovini e l'abate Ralph di Coggeshall, il cui *Chronicum Anglicanum* è molto meno di quanto il titolo lasci supporre. La mancanza di testimonianze contemporanee più complete e attendibili, ha obbligato gli storici a utilizzare le cronache di due storiografi che iniziarono a scrivere dieci anni dopo la morte di Giovanni: Roger di Wendover e un anonimo canonico dell'abbazia di Barnwell, vicino Cambridge. Afferma W. L. Warren che sfortunatamente non fu la cronaca imparziale, giudiziosa, matura di quest'ultimo sconosciuto ad esser presa in considerazione, ma quella aneddotica, affabulatoria del Wendover, il cui successore, Matthew Paris, contribuì a formare quel ritratto fittizio che la tradizione storica successiva mantenne (*op. cit.*, pp. 23-24).

L'immagine che di Giovanni è stata tramandata va da 'un grande principe' dell'annalista di Barnwell a 'un mostro di malvagità' del Wendover [5], tratti contradditori che si ritrovano anche in due ballate su re Giovanni: nella prima, intitolata « King John and the Bishop », Giovanni viene descritto come un re « with maine and with might » che fece « much wrong and mainteined litle right ». Nella seconda « New Ballad » [6] si racconta la storia di un « noble prince... a prince of great might » che però « held up great wrongs, put down great right ». Molto più breve della precedente, questa ballata termina con l'annuncio, da parte del pastore, che c'è « a pardon from good King John ».

Fu proprio la contraddittorietà delle fonti storiche a disposizione, a consentire il formarsi di una immagine, talmente sfocata e lontana dalla realtà, da poter accogliere le varie intenzionalità storiche che ogni epoca esprime.

Nel secolo sedicesimo si assiste ad una completa riabilitazione [7] di Giovanni: il malvagio re delle cronache medievali diventa un eroe nazionale, un coraggioso sovrano che sa denunciare i vizi del clero e della chiesa ed opporsi al potere del papa. « Tudor historians tended to dismiss the atrocities: they fastened instead on John's defiance of the pope and thought of him as an heroic precursor of Henry VIII badly let down by treachery » [8]. Nella riabilitazione della figura di Giovanni gioca non poco l'uso che della storia si faceva in questa epoca, che spingeva alla continua rivisitazione del passato visto come « a

---

[5] Cit. in W. L. Warren, *op. cit.*, p. 278.

[6] Questa seconda ballata è stata ricostruita sullo schema di una ballata andata perduta, dal titolo « The King and Lord Abbot ». Per informazioni e per il testo di queste ballate cfr. F. J. Child (ed.), *The English and Scottish Popular Ballads*, New York, Cooper Square Publishers, 1962, vol. I, pp. 403-414.

[7] Su questo punto molto utili e documentati sono i seguenti articoli: J. R. Elliot, « Shakespeare and the Double Image of King John », *Shakespeare Studies*, I, 1966, pp. 64-84, e C. Levin, « A Good Prince: King John and Early Tudor Propaganda », *Sixteenth Century Journal*, XI, 4, 1980, pp. 23-32.

[8] W. L. Warren, *op. cit.*, p. 30.

storehouse of exempla »[9] e come specchio del presente. Il tentativo di spiegare la vicenda di Enrico VIII, e poi quella di Elisabetta, attraverso la storia di Giovanni, non sorprendeva un popolo abituato a questi continui confronti e perennemente indotto a considerare il passato come monito per il presente e il futuro [10].

I Tudor utilizzarono tutti i canali disponibili, dalla storiografia alle prediche religiose, dai *pamphlets* ai sermoni, e per tutto il secolo ci fu un proliferare di opere nelle quali Giovanni viene visto come vittima innocente della chiesa, oppositore ante litteram del potere papale. L'inizio di una tale letteratura è rinvenibile anzitutto nelle lotte religiose dei primi anni del Cinquecento, con la pubblicazione di opere quali *The Obedience of a Christian Man* (1528) di W. Tyndale [11] e la *Supplication of Beggars* (1529) di S. Fish [12] che utilizzano la storia di Giovanni per denunciare la faziosità dei cronachisti cattolici.

Ma tale recupero etico e politico ricevette la sua consacrazione ufficiale da Thomas Cromwell [13]. Egli capì che

---

[9] L. P. Campbell, *Shakespeare's Histories*, London, Methuen, 1980 (1ª ed. 1947), in particolare il cap. « English History in the Sixteenth Century », pp. 55-84.

[10] Sull'uso della storia in questo periodo cfr. L. B. Campbell, *op. cit.*, pp. 55-84; E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962 (1ª ed. 1944), pp. 54-64; P. Bacquet, *Les Pièces Historiques de Shakespeare*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, 2 vol., in particolare i primi due capitoli.

[11] L'attacco di Tyndale contro i cronachisti cattolici è violento. Egli scrive: « Consider the story of John where I doubt not they have put the best and fairest for themselves, and the worst of King John » (cit. in J. R. Elliot, art. cit., p. 66).

[12] L'opera di Fish, indirizzata al re, attaccava il clero sostenendo che stava trattando Enrico VIII come già nel passato aveva fatto con Giovanni.

[13] Sul ruolo di Cromwell quale coordinatore di una vasta campagna di propaganda della riforma, cfr. C. Levin (art. cit., p. 24) e il lungo elenco bibliografico ivi riportato alla nota 4. Cfr. anche P. Edwards, *Threshold of a Nation*, Cambridge, CUP, 1979, pp. 43: « In the late 1530s, Sir Richard Moryson advocated a programme of drama to be used for anti-papal propaganda... Thomas Cromwell

la vicenda di Giovanni poteva opportunamente servire alla causa di Enrico VIII e contribuì, personalmente, alla diffusione di opere che propagandassero un'immagine di Giovanni vittima dell'opprimente potere papale. La storia del regno di Giovanni fu così totalmente riscritta, non solo ad uso e consumo della propaganda protestante [14], ma anche politicamente orientata a rafforzare la teoria del diritto divino dei re [15].

Gli sforzi di Cromwell non si limitarono solo ad incoraggiare la pubblicazione di opere quali ad esempio la *Supplication to Henry VIII* di R. Barnes, che ebbe ben due edizioni, nel 1530 e 1534, dove la storia di Giovanni è manipolata in funzione anticattolica [16]; né a reprimere, con tanto di esecuzione a morte, eventuali tentativi di reazione — e ce ne furono [17] — da parte della fazione cattolica, ma fece in modo che anche a teatro si rappresentassero opere che divulgassero i principi della Riforma. J. Bale certamente dovette a lui la possibilità di portare in giro per l'Inghilterra il suo *King Johan*, con una compagnia di cinque attori conosciuta con il nome di 'My Lord Cromwell's players' [18].

Risultato di tale vasta operazione propagandistica fu l'identificazione dell'immagine di Giovanni con una serie di valori propri della politica Tudor, quali odio per il papa, obbedienza al re, resistenza all'intervento straniero, intolle-

---

actively encouraged J. Bale and other protestant playrights, but after his downfall the idea of a direct political drama was positively avoided as altogether too dangerous ».

[14] Cfr. J. R. Elliot, art. cit. e C. Levin, art. cit., *passim*.

[15] Cfr. J. R. Elliot, art. cit., p. 66.

[16] Cfr. C. Levin, art. cit., pp. 27-28.

[17] *Idem*, pp. 26-27 dove informa che se il parallelo tra Giovanni ed Enrico VIII veniva fatto non a vantaggio della monarchia, ma della fazione cattolica, si rischiava la morte, come capitò al sacerdote W. Inold che nelle sue prediche consigliava di stare attenti alla sfida che Enrico aveva lanciato alla chiesa e di temerne le conseguenze; o di un certo J. Hale, che nel 1535 pregava Dio affinché Enrico morisse, come Giovanni, avvelenato da un monaco.

[18] Cfr. *Idem*, p. 30.

ranza di ogni forma di dissenso civile [19]. Le vicende del regno di Giovanni, dall'opposizione al papa alla guerra con la Francia ,alla ribellione dei baroni, diventano esempi da additare, insegnamenti del passato per il momento presente [20].

Sotto Elisabetta, dopo il breve intermezzo dei regni di Edoardo VI e Maria, la diffusione di questa immagine positiva di Giovanni continua a livello storiografico, con opere quali ad esempio *The Book of Martyrs* di J. Foxe che condivideva con Tyndale e Bale l'opinione che Giovanni « was far from deserving that, for the which he had been so ill reported of divers writers, who being led more with affection to popery, than with true judgement and due consideration, depraved his doings more than the sincere truth of the history will bear »[21]. Nelle cronache di Holinshed, ugualmente, si denuncia il fatto che Giovanni « had been little beholden to the writers of that time in which he lived » e si afferma che « the man had a princelie heart in him and wanted nothing but faithful subjects to have assisted him in revenging such wrongs as were doone and offered by the French Kings and others »[22]. Nelle omelie, e in particolare nella *Homily against Disobedience and Wilful Rebellion* del 1570, la rivolta dei baroni contro Giovanni viene esplicitamente citata come esempio del fatto che « rebellion is both the first and greatest and the very roote of all other sinnes »[23]. Attenuatasi la virulenza della propaganda protestante, l'uso

---

19 Cfr. J.R. Elliot, art. cit., p. 68.

20 Cfr. L.B. Campbell, *op. cit.*, p. 127 quando dice: « The Tudor habit of searching history for the mirroring of the present in the past led to finding in the troubles of King John an image of the continuing conflict between church and state, pope and King, which was seen in the troubles of Henry VIII. Politicians studied King John. ... John and his troubles with the pope and with Catholic rebels at home could patterned instructively, and they were ».

21 Cit. in J.R. Elliot, art. cit., p. 67.

22 R. Holinshed, *Chronicles*, cit. in G. Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966, vol. IV, p. 49.

23 Cit. in J.R. Elliot, art. cit., p. 68 e in L.B. Campbell, *op. cit.*, pp. 143-144.

che dell'immagine di Giovanni viene fatto nel periodo elisabettiano, sembra portare in primo piano il tema della ribellione, da condannare comunque, anche se il sovrano non è buono e perfetto [24], e relegare sullo sfondo il tema più propriamente religioso. Ne è esempio il trattato scritto nel 1599 dallo storico Richard Crompton, *The Mansion of Magnanimitie, wherein is shewed the most high and honourable acts of sundrie English Kings*, dove ben due capitoli, dedicati al regno di Giovanni, sono tesi a condannare la ribellione e la disobbedienza al sovrano [25].

Con la comparsa, nei primi anni del secolo XVII, di opere quali *King John and Matilda* [26] e precedentemente delle opere appartenenti al ciclo di Robin Hood [27], Giovanni viene di nuovo visto come il tiranno usurpatore della tradizione storica medievale, mantenuta in vita dall'*Anglica Historia* (1534) di Polidoro Virgilio, nella quale non solo si accusa Giovanni di aver usurpato il trono d'Inghilterra, ma anche di aver ucciso il nipote Arturo. Nessuna menzione, a parte un accenno dato in parentesi [28], dell'assassinio di Gio-

---

24 Su questo punto cfr. E.M. Tillyard, *op. cit.*, pp. 64-70.

25 Cit. in J.R. Elliot, art. cit., p. 68.

26 Scritto da R. Davenport (ca. 1628-1634) questo dramma presenta un Giovanni tiranno e lascivo, esclusivamente intento a corteggiare Matilda. Un'analisi dei modi in cui questo testo si differenzia dal *King Johan* di J. Bale, dal *Troublesome Raigne* e dal *King John* di Shakespeare si trova in Y. Uéno, « An Essay on the King John Plays: from History to Romance », *Shakespeare Studies*, vol. 12, 1973-74, pp. 1-30.

27 In particolare *The Downfall of Robert Earl of Huntingdon* e *The Death of Robert Earl of Huntington* scritte nel 1598 e attribuite ad A. Munday e H. Chettle nelle quali John viene presentato come un sovrano tiranno e ambizioso.

28 P. Vergil, *Anglica Historia 1485-1537*, London, Office of the Royal Historical Society, 1950, vol. 74. Il manoscritto è conservato nella Biblioteca Vaticana, dove esiste anche il manoscritto di una traduzione in volgare di anonimo. Per il resoconto della morte di Giovanni cfr. il foglio 308^{v} dell'originale e il foglio 434^{v} della traduzione. Virgilio giustamente attribuisce la morte di Giovanni ad una malattia e racconta l'episodio dell'avvelenamento da parte di un monaco solo per soddisfare il volgo.

vanni da parte di un monaco, particolare che se da un lato smaschera il punto di vista di questo scrittore cattolico, dall'altra non impedisce [29] che la sua opera influenzi storiografi protestanti, quali per esempio Stowe, che nei suoi *Annals* (1582) riprende l'accusa di usurpazione nei confronti di Giovanni inventata da P. Virgilio; o Holinshed che, pur continuando la campagna ideologica iniziata con Enrico VIII, ne stempera gli accesi toni propagandistici in una sorta di riequilibrio dell'immagine di Giovanni che non faccia torto né alle cronache medievali né a quelle tudoriane [30].

Questa sorta di ascesa/declino dell'immagine di Giovanni è straordinariamente esemplificata in tre drammi storici del XVI secolo: *King Johan* (ca. 1538) di J. Bale, *The Troublesome Raigne of John, King of England* (1591) anonimo, e il *King John* (ca. 1590-1598) di W. Shakespeare [31].

---

[29] Per una recente analisi dell'opera di P. Virgilio, cfr. V. Gabrieli, « L'*Anglica Historia* di Polidoro Virgilio », *La Cultura*, Anno XXIV, N. 1, 1986, pp. 64-97.

[30] Cfr. J. R. Elliot, art. cit., p. 70.

[31] Per i problemi di datazione dell'opera di Bale, si rimanda all'importante edizione a cura di P. Happé, *Four Morality Plays*, Harmondsworth, Penguin, 1979; per quanto riguarda il *King John* di Shakespeare le date di composizione suggerite dalla critica stabiliscono un *terminus ante quem* intorno al 1590-91 a seconda che si consideri il testo precedente o successivo al *Troublesome Raigne*. Il *terminus post quem* è fissato al 1598, data in cui risulta già noto a F. Mere. Per tutti i problemi sulla datazione e sui rapporti con il *T. R.* cfr. G. Bullough, *op. cit.*, pp. 1-24, l'introduzione all'ed. Arden 1973 curata da E. A. J. Honigmann, l'edizione New Penguin Shakespeare 1974 a cura di R. L. Smallwood. I problemi che la critica ancora oggi discute riguardano le questioni di priorità tra il testo shakespeariano e l'anonimo e la qualità di quest'ultimo testo, da alcuni considerato un 'bad quarto' del testo shakespeariano. V. M. Carr sostiene che è ora di considerare le due opere indipendentemente, ipotesi di lavoro che da un lato la porta a datare il testo shakespeariano almeno a 5-7 anni successivi al *T. R.*, dall'altro le consente di superare l'empasse di certa critica che liquida il testo anonimo forse troppo frettolosamente (celebre la frase di L. B. Campbell, *op. cit.*, p. 132: « *King John* is so like the *Troublesome Raigne* that for our purpose it seems unnecessary to discuss the plays separately ») e di analizzarlo con ricchezza di particolari. Nel recente *Shakespeare's*

Un'analisi delle strutture drammatiche e delle peculiarità del discorso, con particolare riferimento al protagonista, potrà individuare efficacemente i diversi intenti ideologici [32] che si pongono rispettivamente come matrici generative dei tre testi.

King Johan di J. Bale

Il testo [33] è diviso in due parti, separate da un monologo nel quale l'Interpretour riassume quanto appena rappresentato (« In thys present acte we have to yow declared, as in a mirrour, the beynnynge of Kynge Johan... vv. 1086-7) e anticipa ciò che accadrà (« In the second acte... Pandulphus shall hym excommunycate... they will hym poyson... vv. 1100-1105).

Questo monologo, interpolato in un secondo momento e probabilmente recitato dallo stesso Bale [34], si configura

---

Impact on his Contemporaries (London, Macmillan, 1982) E. A. Honigmann dimostra non solo come il testo shakespeariano preceda il *T. R.*, ma anche come tutto questo contribuisca ad orientare la critica verso un « early start » della carriera letteraria di Shakespeare. (Cfr. le pp. 53-69 e l'appendice pp. 132-133).

[32] Quando queste opere furono pubblicate, sia il regno che il carattere di re Giovanni avevano acquisito una marcatura ideologica particolarmente vistosa; le interpretazioni rivelavano invariabilmente l'ideologia, il punto di vista dello scrittore. Cfr. E. Grennan, « Shakespeare's Satirical History: a Reading of *King John* », *Shakespeare Studies*, XI, 1978. Sull'uso ideologico del mezzo teatrale cfr. G. H. Szanto, *Theater & Propaganda*, Austin & London, University of Texas Press, 1978, dove si trova una interessante catalogazione dei vari tipi di propaganda (« integration propaganda, agitation propaganda, dialectical propaganda »), che sono intesi come « one form of activated ideology ».

[33] Il manoscritto del *King Johan*, conservato nella Huntington Library, San Marino, California, fu ritrovato a Ipswich nel 1831 e per la prima volta pubblicato nel 1838 da J. P. Collier per la Camden Society. Per la descrizione del manoscritto, e del testo edito, si rimanda all'edizione curata da P. Happé, *op. cit.*; per la citazione dei versi si fa riferimento a questa edizione.

[34] Ipotesi avanzata da P. Happé, *op. cit.*, p. 654.

non solo come una vera e propria 'captatio benevolentiae' intesa ad attrarre l'attenzione del pubblico, qualora si fosse dispersa, sulla figura di K. Johan (« how he was of god a magistrate appoynted to the governaunce of thys same noble regyon, to see maynteyned the true faythe and relygyon » vv. 1087-1090) e sulle sue virtuose qualità (« good », « noble ») in opposizione alle nefandezze del papa (« Satan the devil » v. 1091) e del clero (« bloodsuppers » v. 1098), ma anche come divisione netta tra la prima parte, protattica, espositiva, e la seconda risolutiva.

In mancanza della divisione in scene, le didascalie indicano l'entrata e l'uscita dei personaggi e il loro 'doubling' [35], in modo tale che i diciannove ruoli previsti, fossero coperti da cinque attori [36]. Le didascalie ordinano anche azioni da compiere (« kneel », « a voice sings », ecc.) o oggetti da portare sulla scena (« the cardinal shall bring in the cross,

[35] La pratica del 'doubling' (copertura di più ruoli da parte di singoli attori) era necessaria a quei drammaturghi che, per motivi economici, facevano rappresentare le loro opere da piccole compagnie teatrali. Non vi è dubbio che Bale, come molti suoi contemporanei, ne facesse uso e se ne trova evidenza nel testo stesso, sia perché l'azione è controllata in modo tale da evitare che sulla scena compaiano più di cinque attori, sia perché didascalie e discorso verbale ordinano agli attori di cambiare costume per impersonare altri ruoli. In mancanza di indicazioni su come Bale intendesse utilizzare il 'doubling', sono state avanzate ipotesi che concordano sul fatto che Bale abbia limitato il numero degli attori a sei (cfr. T. W. Craik, *The Tudor Interlude*, Leicester, Leicester U.P., 1962; B. B. Adams, « Doubling in Bale's *King Johan* », *Studies in Philology*, n. 62 (1965), pp. 111-120) o a cinque (come sostiene P. Happé, *op. cit.*, p. 687-68). Happé ipotizza una distribuzione di ruoli abbastanza corretta, senza concluderne però che il 'doubling' può esser visto anche come parte integrante della strutturazione del testo, in modo tale che ogni attore reciti un ruolo e il suo o i suoi opposti, come alcune didascalie lasciano capire: « here go out Sedicyon and dress for Cyvyl Order », e più avanti Sedicyon impersonerà Good Perfection, Private Wealth Nobylyte e così via. Insomma un uso del 'doubling' funzionalizzato alla matrice ideologica del play ed inteso ad amplificare argutamente e con effetti comici esilaranti, il tono blasfemo del discorso drammatico.

[36] Cfr. C. Levin, art. cit., p. 30.

Stephen Langton the book, the bell and the candle », ecc.) mentre le indicazioni di luogo vanno inferite dalle sequenze verbali (« but what dost thou here in England? »).

Gli eventi narrati sono organizzati attraverso l'utilizzazione di materiale storico, all'interno delle convenzioni drammatiche proprie della tradizione dei *morality plays*, sicché questo dramma rappresenta un momento importante di transizione dalla moralità al dramma storico.

Bale seleziona una serie di fatti storici relativi al regno di re Giovanni, privilegiando in particolar modo la sua lotta contro il papato. Questo aspetto della storia del regno di Giovanni era già presente in *Obedience of a Christian Man* di W. Tyndale, dove tra l'altro venivano poste sotto accusa tutte le cronache scritte fino a quel momento su Giovanni perché cattoliche e, quindi, di parte. Bale, da studioso di antichità e collezionista di antiche opere storiche [37], non esita a sviluppare e ampliare questa denunzia [38], come mostra la lunga lista di opere che Veritas, verso la conclusione del dramma, cita quali testimonianze delle nobili virtù di Giovanni, in contrapposizione alla cronaca di Polidoro che « reporteth hym very yll »:

> I assure ye, fryndes, lete men wryte what they wyll,
> Kynge Johan was a man both valeaunt and godlye.
> What though Polydorus reporteth hym very yll
> At the suggestyons of the malicyouse clergye?
> . . . . . .
> For hys valeauntnesse many excellent writers make
> As Sigebertus, Vincentius and also Nauclerus;
> Giraldus and Mathu Parys with hys noble vertues take —
> Yea, Paulus Phrigio, Johan Maior and Hector Boethius.
> (vv. 2193-2213)

[37] Cfr. M. McKisack, *Medieval History in Tudor Age*, Oxford, O.U.P., 1971, pp. 1-25.

[38] Non a caso al testo è apposta la seguente epigrafe, tratta da *The Obedience of a Christian Man*: « ... it is the bloudy doctrine of the Pope which causeth disobedience, rebellion, insurreccion. For he teacheth to fighte and to defende his tradicions and what so ever he dreameth with fire, water and swerde, and to disobeye father, mother, lorde, kynge, and emperour » (*King John*, ed. cit., p. 312).

Anche se queste cronache [39] non erano così favorevoli a Giovanni, come Veritas lascia credere, emerge qui, come in tanti altri luoghi del testo, con forza e chiarezza l'intenzionalità precisa dell'autore di voler costruire un ritratto che poco ha da spartire con l'attendibilità storica [40] e molto invece con le necessità ideologiche sottese alla genesi di un testo scritto per popagandare il credo potestante, per appoggiare la causa di Enrico VIII e poi di Elisabetta, per ampliare i consensi all'Act of Supremacy.

Convertitosi alla causa protestante, 'bilious Bale' [41] — come veniva chiamato per la virulenza del suo linguaggio — lottò tutta la vita contro il cattolicesimo, a costo di lunghi periodi di esilio che terminarono solo con l'avvento di Elisabetta. Le fatiche e le delusioni, comunque, non ammorbidirono certo il suo violento sarcasmo se — come sappiamo — fino alla fine dei suoi giorni pensò a rivedere il testo e a prepararne un adattamento per una messa in scena davanti ad Elisabetta, nella quale si alludesse esplicitamente alla regina:

Nobylyte: Englande hath a quene, thankes to the Lorde above,
Whych may be a lyghte to other princes all
For the godly wayes whome she doth dayly move
To hir liege people, through Gods wurde specyall.
She is that Angell, as Saynt Johan doth hym call,
That with the Lordes seale doth marke out Hys true [servantes,
Pryntynge in their hartes hys holy wourdes and [covenauntes.

Clergy: In Danyels sprete she had subdued the papistes,
With all the ofsprynge of Antichristes generacyon.

[39] Questa formidabile lista mostra la vasta cultura di Bale sull'argomento. Per indicazioni precise su autori, titoli e date di queste opere cfr. P. Happé, *op. cit.*, pp. 659-660.

[40] Giustamente E.M.W. Tillyard afferma che « in Bale's *King Johan* there is no reflection whatever on the way historical events take place, no philosophy of cause and effect, while political theory does not go beyond ordinary royalism as intensified by Protestant interpretations of St. Paul, the royalism found in the Homilies » (*op. cit.*, p. 93).

[41] Cfr. M. McKisack, *op. cit.*, p. 23.

And now of late dayes the secte of Anabaptistes
She seketh to suppresse...
Restorynge Gods honoure to Hys first force and bewtye.
(vv. 2671-2684)

Le difficoltà che Bale ebbe nell'intrecciare la storia con l'allegoria furono risolte in modo tale che il prodotto finito è il risultato di una sorta di osmosi dell'una nell'altra che tocca anche i personaggi, con le loro trasformazioni da allegorici a storici e viceversa. Basti pensare a Sedicyon che è anche Stevyn Langton, a Usurped Power che è anche the Pope, a Dissimulacyon che è Raymundus e anche Simon of Swinsett e così via.

Inoltre, mantenendo l'intento fortemente didascalico che le 'moralities' condividevano con i sermoni e la letteratura devozionale in genere e che ne facevano un veicolo propagandistico, Bale non maschera il suo proposito, al contrario lo fa chiaramente emergere quale nucleo tematico intorno al quale tessere i dettagli della vicenda.

Fin dall'inizio Kynge Johan chiarisce che si deve obbedienza al re, in una sorta [42] di soliloquio introduttivo nel quale si presenta al pubblico e diegeticamente si racconta all'interno di una temporalità, il presente della rappresentazione, ove le prerogative regali sono rinviate al volere eterno della divinità.

To declare the powres and their force to enlarge
The Scriptur of God doth flow in most abowndaunce;
And of Sophysteres the cauteles to discharge,
Bothe Peter and Pawle makyth plenteosse utterauns;
How that all pepell shuld shew there trew alegyauns
To their lawfull kyng, Christ Jesu dothe consent,
Whych to the hygh powres was evere obedyent.

To shew what I am I thynke yt convenyent:
Johan, Kyng of Yngland, the cronyclys doth me call.
My grandfather was an emperowre excelent,
My fathere, a kyng by successyon lyneall,
A kyng my brother, lyke as to hym ded fall;

[42] Si pensa ad un prologo andato perduto.

Richard Cur-de-lyon, they callyd hym in Fraunce,
Whych had over enymyes most fortynable chaunce.

By the will of God, and his hygh ordynaunce
In Yerlond and Walys, in Angoye and Normandye,
In Ynglond also, I have had the governaunce
I have worne the crowne and wrowght vyctoriouslye,
And now do purpose by practyse and by stodye
To reforme the lawes and sett men in good order, ...
(vv. 1-20)

Le battute di apertura del dramma attestano due tratti di Johan tra loro interrelati, che mai verranno contraddetti, al contrario ossessivamente reiterati [43]: la legittimità del titolo regale che viene direttamente da Dio, il suo compito istituzionale di « reform the laws and sett men in good order » che viene anche da Dio, in una congiunzione del potere religioso e politico nelle sole mani del re.

Un inizio siffatto, che ha tutte le caratteristiche di un inizio sacro, universale, non può che porsi come modello esemplare di una situazione archetipica, sicché la lotta che Johan dovrà sostenere assurge a significazioni che travalicano la temporalità presente per diventare eterne. Ecco dunque che l'allegoria prende il sopravvento sulla storia, la comprime, la condiziona, la trasforma, la corregge. Johan ne emerge come un sovrano « full of mercy », « noble », « valiant », il suo regno non è travagliato da battaglie e ribellioni interne, ma dalla corruzione della chiesa e il suo unico desiderio è di avere « a Churche, not of dysgysyd shavelynges, but of faythfull hartes and charytable doynges »[44].

È proprio in questa opposizione tra una chiesa ideale e una corrotta [45] che si addensano e si ampliano tutta una serie di contrasti che affiorano nel continuum del discorso drammatico come lotta morale tra le forze del bene e quelle del male. L'andamento stesso della vicenda ricalca il mo-

[43] Cfr. vv. 124, 128, 129, 137, 171, 223, 406, 471, 1341, 1410, 1622, 2168.
[44] Vv. 429-30.
[45] Johan paragona la « Romych Churche » a una Sodoma ancora più corrotta e sposa non di Cristo ma del diavolo. (Cfr. vv. 369-371).

dello delle 'moralities', con una prima parte espositiva, in cui vengono evidenziate le qualità delle forze del bene (Johan, England, Commonalty), una parte centrale in cui il male (Sedicyon, Dissimulacyon, Usurped Power ecc.) tenta il bene (caduta di Johan e sua morte), infine il trionfo del bene (grazie a Verity e Imperial Majesty che ristabiliscono l'ordine).

Un tale schema ben si prestava ad essere sustanziato da alcuni fatti, opportunamente selezionati, della vicenda storica di Giovanni [46], fatti che calati all'interno di un meccanismo dalle ferree strutture di significazione, non potevano rimandare che un messaggio totalmente controllato e voluto. Infatti — solo per fare qualche esempio — le motivazioni che oppongono Nobylyte, Clergye e Cyvyle Order a Johan si basano sulla realtà storica, soprattutto la denuncia che Clergye fa degli abusi del re che « demaundeth of us the tenth parte of owr lyvyng »[47], per rifarsi delle perdite subite nella guerra contro la Francia. Ugualmente, la scomunica di Johan e l'interdizione della sua terra, hanno motivazioni storiche: la confisca dei beni del clero, il rifiuto della nomina di Stephen Langton ad arcivescovo di Canterbury, il disprezzo dell'autorità papale. Ma nella strategia complessiva del testo, esse sono completamente devalorizzate e suonano come gravi offese all'autorità indiscussa di Johan.

Qualora poi, ad un pubblico particolarmente attento fosse venuto in mente di decodificare il messaggio veicolato in modo diverso, ecco farsi avanti — a chiusura del I atto — l'Interpretour, addirittura l'autore stesso [48], e assolvere alla funzione metateatrale di esplicitare il significato, riassumen-

[46] Significativa è l'esclusione dell'episodio che riguarda la morte di Arturo e non tanto perché, come dice L. B. Campbell, *op. cit.*, p. 128: « Henry VIII had no Arthur problem »; al contrario questa assenza segnala l'ideologia dell'autore che non vuole in alcun modo rischiare di offuscare il ritratto che di John va costruendo.
[47] V. 594.
[48] Cfr. nota n. 34.

do il senso di quanto rappresentato nella prima parte e anticipando ciò che si vedrà nella seconda:

The Interpretour: In thys present acte we have to yow declared,
As in a myrrour, the begynnynge of Kynge Johan,
How he was of God a magistrate appoynted
To the governaunce of thys same noble regyon,
To see maynteyned the true faythe and relygyon.
But Satan the Devyll, whych that tyme was at large
Had so great a swaye that he could it not discharge.

Upon a good zele he attempted very farre
For welthe of thys realme to provyde reformacyon
In the Church thereof, but they ded hym debarre
Of that good purpose...

In the second acte thys wyll appeare more playne
Werein Pandulphus shall hym excommunycate...

Thys noble Kynge Johan, as a faythfull Moyses,
Withstode proude Pharao for hys poore Israel,
Myndyng to brynge it out of the Land...
But the Egyptyanes ded agaynst hym so rebell
. . . . . .
Tyll that Duke Jouse, whych was our late Kynge [Henry,
Clerely brought us into the lande of mylke and [honye.
(vv. 1086-1113)

La funzione agiografica di questo monologo, marcato da un lessico tipicamente religioso, è esaltata dal paragone che viene stabilito tra Johan e Mosè, strenua guida del popolo ebraico che tuttavia non riesce a portare a compimento l'opera sua, e tra Henry VIII e Giosuè, il continuatore dell'impresa iniziata da Mosè, che riesce a guidare gli Ebrei nella Terra Santa. Attraverso tali rimandi, Bale costruisce una successione diretta Johan/Henry VIII che annulla i secoli che storicamente li separano, in una sorta di visione ciclica della storia.

Alla base di un tale nitido schieramento di forze che strutturano il testo, non può funzionare che un unico modello attanziale che vede Johan quale soggetto di un'azione/lotta intorno alla quale si organizza la vicenda. I termini

di questa impresa di cui Johan si fa soggetto, sono chiaramente detti nel soliloquio introduttivo:

« ... To reform the lawes and sett men in good order
That true justice may be had in every border ».
(vv. 20-21)

Partendo da questo proposito iniziale (più volte reiterato con frasi quali « God had me ordained to helpe such as be desolate », vv. 171-2; « For it ys a charge gevyn me from God Allmyghtye », v. 408), è possibile costruire un modello attanziale che rimarrà valido per tutto il corso della vicenda.

Intorno all'asse soggetto/oggetto (rispettivamente Johan e una nuova chiesa) si distribuiscono le altre relazioni ove il destinatore coincide con Dio per la volontà e comando del quale il soggetto agisce; il destinatario è Englande, l'azione del soggetto è a suo vantaggio, ma anche l'umanità intera, dal momento che l'universo fittizio evocato dal dramma simboleggia il mondo. I rapporti destinatore/destinatario, destinatore/aiutanti, destinatore/oppositori, non sono diretti ma mediati dal soggetto, rappresentante di Dio sulla terra. Il gruppo Clergye/Cyvyle Order/Nobylyte è mobile e funziona inizialmente da aiutante, poi da oppositore, infine di nuovo da aiutante in un alternarsi di situazioni che tendono a mostrare come, proprio su questo gruppo lacerato da gravi dubbi sulla superiorità del potere regale su quello papale, si eserciti la forza di persuasione della dialettica del dramma.

La concatenazione delle sequenze che costituiscono il discorso drammatico è tutta tesa a semantizzare il fare del soggetto e a motivarlo opportunamente, a partire dalla perorazione iniziale di Englande che si configura come molla propulsiva dell'azione:

K. Johan: Than gentyll wydowe, tell me what the mater ys
(v. 26)

Dopo aver sollecitato il racconto di Englande attraverso domande quali « Whom do they intyce for to do the inju-

rye?... And why dost thow compare hym to a swyne? » (vv. 30 e 77), Johan si impegna ad agire:

> I may not in no wyse leve thi ryght undyscuste,
> For God hath sett me by hys apoyntment just
> To further thy cause and to mayntayne thi ryght,
> And therefor I wyll supporte the daye and nyght...
> (vv. 137-141)

Da questo momento in poi il movimento drammatico è dato dallo scontro tra l'azione positiva, riformatrice di Johan con quella corruttrice del camaleontico Sedicyon, le cui armi di battaglia sono talmente subdole (travestimenti, inganni, spergiuri) che egli ha presto la meglio: Johan viene scomunicato, costretto a cedere la corona, avvelenato. Dopo la sua morte, Imperial Majesty, che definito « supreme head » rimanda ad Henry VIII, e poi Elizabeth, si proporranno di continuare l'azione iniziata da Johan:

> *Imperial Majesty*: He sayth that a kynge is of God immedyatlye;
> Than shall never pope rule more in thys monar-
> [chie.
> (vv. 2385-86)
>
> *Cyvyle Order*: Praye to the Lorde that hir grace maye contynewe
> The days of Nestor to our sowles consolacyon,
> And that hir offsprynge maye lyve also to subdwe
> The great Antichriste, with hys whole generacyon,
> In Helias sprete, to the confort of thys nacyon...
> (vv. 2685-89)

Questi versi conclusivi mostrano come, nella struttura superficiale del testo, il soggetto attanziale emerga, più che come personaggio, come attore[49]; i tratti che lo contraddistinguono sono tutti legati al suo essere re, unto di Dio e in quanto tale nobile, buono, valoroso. La stessa etichetta nominativa, ridondante e dettagliatissima nell'esordio, tende a farsi vuota contraendosi gradualmente, via via che il testo scorre, in locuzioni linguistiche quali « sir », « true

[49] Si accetta qui la distinzione che A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968 (1ª ed. Paris, 1966) propone tra attore e personaggio.

king », « I being governor and king » che, se da un lato assicurano la coerenza e la leggibilità del testo, dall'altro sembrano tematizzarsi in una sostanza di regalità — al cui interno confluiscono, attraverso rimandi biblici, Davide o Mosè, attraverso l'evocazione dei monarchi esistenti, Henry VIII o Elizabeth — che diventa essa stessa soggetto dell'azione[50].

Dunque individualizzazione/disindividualizzazione[51] del soggetto che parla, in un gioco strategico abbastanza scoperto che lascia intravedere l'intenzionalità precisa dell'autore.

La presentazione del personaggio Johan è accompagnata da un tale enorme apparato valutativo, come rivelano gli insiemi paradigmatici ai quali appartiene in opposizione agli altri personaggi e che sono: bontà vs cattiveria, purezza vs corruzione, sacro vs profano ecc. da rivelare senza ombra di dubbio l'angolazione prospettica generatrice del testo.

Ma più che attraverso ciò che gli enunciati dicono, l'esaltazione del personaggio regale emerge da altri fattori testuali importantissimi, quali la sua presenza sulla scena, superiore a quella di qualsiasi altro personaggio, le caratteristiche del suo discorso drammatico, ricco di soliloqui e un gran numero di dialoghi nei quali la modalità di scambio mai dimentica i rapporti di dipendenza tra i vari locutori, al contrario viene ribadita la preminente posizione discorsiva di Johan non solo come re, ma come rappresentante di Dio sulla terra.

Le battute che Johan scambia con Englande nel momento patetico in cui deve cedere la corona al papa, hanno una magnifica dignità regale:

> O Englande, Englande, showe thyself a mother;
> Thy people wyll els be slayne here without number

[50] Cfr. J. Veltrusky, « Construction of Semantic Contexts », pp. 134-143, in L. Mateika & I. R. Titunik (edd.), *Semiotics of Art*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1976.

[51] Cfr. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1982 (1ª ed. 1977; tr. it. *Teatrikon*, Roma, La Goliardica, 1984).

As God shall judge me, I do not thys of cowardnesse
But of compassyon, in thys extreme heavynesse.
Shall my people shedde theyr bloude in suche habundaunce?
Nay, I shall rather gyve up my whole governaunce.
(vv. 1717-1722)

Johan si arrende per il bene dell'Inghilterra, un gesto di bontà e generosità che ripeterà in punto di morte, quando invocherà il perdono per tutti:

... I do forgive you all
And desyre God to perdon your iniquyte
(vv. 2176-77)

Il discorso di Johan, inoltre, acquista un alto livello perlocutorio, oltre che per lo status sociale e la preminente posizione discorsiva che inevitabilmente assume in qualunque tipo di situazione comunicativa, anche e soprattutto per la continua opera di svalutazione e ridicolizzazione cui sono sottoposti i discorsi della parte avversa. Fin dall'inizio Johan definisce « mockage »[52] il discorso di Sedicyon e numerosissimi sono gli esempi di un linguaggio fortemente burlesco, parodico, dissacrante: dal « Pater Noster » recitato da Dissimulacyon, che deve procurare malefici più che benefici (« Pater Noster, I pray God bryng hym sone to his grave; *qui es in coelis, with a vengeable sanctyficetur* »[53]) al lungo, esilarante elenco degli ordini ecclesiastici dai nomi alquanto compromettenti (Crucifers, Lucifers, Rufyanes[54] per citare i più evidentemente blasfemi), alla confessione fatta non « *in nomine Patris* » ma « *a pena et culpa* » pronunciate come formule magiche aventi il potere di cancel-

[52] V. 167.
[53] Vv. 643-644.
[54] Vv. 440-460. La lista è molto interessante e le ricerche già condotte hanno consentito di stabilire che, nonostante la stranezza di alcuni nomi, pochi sono completamente inventati. (Cfr. P. Happé, *op. cit.*, pp. 649-665).
[55] Cfr. la confessione a King Johan (vv. 1789-1802) o la confessione a Nobylyte (vv. 1149-1150).

lare ogni macchia di peccato, al lungo ironico elenco delle reliquie da venerare[56].

La parola enunciativa — come avverte la Ubersfeld — a teatro è sempre doppia, confluendo in essa la voce dell'autore e del personaggio. Qui questo processo è più che mai scoperto. Il discorso di Johan è infarcito di citazioni dal patrimonio politico-religioso del tempo, tolte le quali esso si svuota e, mancando la soggettività del personaggio, emerge il discorso dell'autore, l'espressione delle sue intenzioni didascaliche.

The Troublesome Raigne of King John

Il testo[57] è diviso in due parti, ognuna marcata da un lungo titolo (Part One. The Troublesome Raigne of John king of England, with the discoverie of King Richard Cordelions Base sonne (vurgarly named, the Bastard Fawconbridge): also the death of king John at Swinestead Abbey. Part two. The second part of the Troublesome raigne of King John, conteining the death of Arthur Plantaginet, the landing of Lewes, and the poysoning of King John at Swinstead Abbey) e ognuna preceduta da un prologo. La prima parte comprende tredici scene, la seconda nove per una lunghezza complessiva di 2935 versi; scarne didascalie indicano l'entrata e l'uscita dei personaggi, i gesti da compiere sul palcoscenico (« whispers in the ear », « Bastard persues Austria and kills him »[58]), o riassumono azioni compiute fuori scena (« Arthur, Constance, Lewes, having taken Q. Elianor prisoner »[59]).

L'intreccio drammatico, distribuito attraverso una concatenazione logico-causale di eventi che si coagulano sulla

[56] Vv. 1215-1230. Su questo elenco cfr. P. Happé, *op. cit.*, pp. 655-656.
[57] Il testo consultato è quello inserito nelle *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, cit., pp. 72-151. Sul testo, sulle edizioni e sui problemi di datazione cfr. V. M. Carr, art. cit., *passim*.
[58] P. 100.
[59] *Ibidem*.

figura di re Giovanni, denuncia il passaggio dal dramma morale di Bale al dramma storico vero e proprio [60]. L'autore seleziona dalla storia del regno di Giovanni i seguenti episodi:

1. Il conflitto intorno alla corona
2. Il conflitto con il Papato
3. La morte di Arturo di Bretagna
4. La rivolta dei baroni
5. La morte di Giovanni

Questa sequenza di azioni è tutta inscritta nei due prologhi che anticipano e racchiudono il tragitto del racconto. Lo spettatore/lettore sa già cosa vedrà e come andrà a finire; la conclusione è detta prima che la rappresentazione inizi, il testo è tematicamente orientato e consisterà in una operazione di riempimento all'interno di una traiettoria già segnata.

L'inizio è fortemente marcato non solo dal prologo, rivolto ai « Gentlemen Readers », nel quale viene fissata la prospettiva di angolazione del narrato (« Vouchsafe to welcome... a warlike Christian and your Countryman »), riassunta la motivazione dell'agire del soggetto (« For Christ's true faith indur'd he many a storme, and set himself against the man of Rome »), qualificato come « base » il tradimento che « did all his former triumphs put to flight », ma anche da una importante interazione di apertura nella quale, attraverso l'autorevole testimonianza della regina madre Queen

[60] Secondo E.M. Tillyard, *op. cit.*, p. 215, si tratta di una 'chronicle play'; per Y. Ueno, *art. cit.*, si tratterebbe di una 'history play' anello di passaggio dalla 'morality' di Bale all' 'historical romance' come, secondo l'autore, dovrebbe definirsi il *King John* di Shakespeare. Sulla 'history play' come genere cfr. M. M. Reese, « Origins of the History Plays », in E. M. Waith, *Shakespeare. The Histories*, A collection of Critical Studies, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, pp. 42-54. Cfr. anche S. C. Gupta, *Shakespeare's Historical Plays*, Oxford, OUP, 1964, pp. 6-7 e P. G. Pugliatti, « Shakespeare's Histories as Genre », *Il Confronto Letterario*, Anno I, n. 1, maggio 1984, pp. 29-52.

Eleanor, John viene presentato quale legittimo [61] discendente di Riccardo Cuor di Leone.

> Barons of England, and my noble Lords;
> Though God and Fortune have bereft from us
> Victorious Richard scourge of Infidels, ...
> Yet give me leave to joy, and joy you all,
> That from this wombe hath sprung a second hope,
> A king that may in rule and vertue both
> Succeede his brother in his Emperie.
> (vv. 1-9)

Un tale esordio non può non modellare l'intera vicenda storica narrata, la quale dovrà, da questo momento in poi, perennemente confrontarsi con quanto esplicitamente dichiarato ancor prima che l'azione drammatica inizi.

All'interno di un tale duplice incorniciamento della storia — il prologo e l'incipit — l'agire del personaggio principale è sempre costellato di motivazioni che in questo doppio presupposto iniziale si originano, sicché la prima azione di cui John si fa soggetto, quella di « sustaine the heavie yoke of pressing cares, that hang upon a Crowne » (vv. 13-14) comprenderà e giustificherà tutte le altre.

Inoltre gli elementi presenti in questa iniziale porzione del testo, consentono la costruzione di un primo spazio drammatico che, marcato da tratti quali sacralità, legittimità, generosità, si amplia fino a comprendere l'intero arco del subplot [62] (complessivamente vv. 356), dove tali tratti vengono consolidati [63].

[61] Che l'autore non ponga in discussione la legittimità del titolo regale di John, si evince anche dal fatto che « on John's side there are no words that admit his illegality » (Y. Uéno, art. cit., p. 7).

[62] Sul rapporto *mainplot/subplot*, cfr. R. Levin, *The Multiple Plot in English Renaissance Drama*, Chicago, The University of Chicago Press, 1971.

[63] Pur nel continuum dell'unità di luogo e di tempo, il 'subplot' sospende e interrompe lo svolgimento della vicenda con una funzione di integrazione, più che di contrasto, nel confermare il re nel suo ruolo e nell'evidenziare, attraverso indici sovrasegmentali, la generosità di John in quanto re che ascolta il caso di « certain persons » (v. 66) ai quali è concesso di esporre problemi e diatribe direttamente

In tal modo il movimento drammatico dell'intreccio può essere rappresentato come irruzione in questa zona di significazione i cui valori vengono messi in discussione progressivamente da: (1) Filippo di Francia, che in nome di Arturo « son and heir to Jeffrey... requireth the kingdom of England »[64]; (2) dal legato papale Pandulfo che « demaund in the name of our holy Father Pope Innocent, why thou disturb the quiet of the Church, and disanull the election of Stephen Langton... »[65]; (3) dai baroni che accusano John della morte di Arturo [66].

Tutti e tre questi tentativi vengono respinti attraverso una serie di eventi che svalutano l'azione avversaria, destinandola al fallimento.

La guerra Francia-Inghilterra (complessivamente 543 versi), iniziata come risposta alla 'proud' richiesta del so stenitore di Arturo, viene conclusa con un matrimonio, tra Blanche e Lewes, e un trattato di pace nel quale John, magnanimamente, cede ad Arturo « although thou troublest Englands peace »[67] e a Filippo, gran parte dei suoi possedimenti in Francia. Una tale composizione delle parti viene commentata con disprezzo da Costanza, tradita proprio da coloro che avrebbero dovuto difenderla.

La sfida al papa viene giocata sul terreno del diritto divino dei re che, « next under God »[68] hanno allo stesso tempo nelle loro mani il potere temporale e spirituale, Orgogliosamente John rimbecca il cardinale Pandulphus che osa interferire in merito all'elezione dell'arcivescovo di Canterbury:

> ... Tell thy Maister so from me, and say, John of England said it, that never an Italian priest of them all, shall either have tythe, tole,

davanti al re. Un cerimoniale di una ventina di versi « Gentlemen it is the king's pleasure... » (vv. 70-90) che lascia inferire un'immagine di John come un re magnanimo, dispensatore di giustizia.

[64] Vv. 30-31.
[65] Vv. 969-973.
[66] Vv. 350-445.
[67] V. 849.
[68] V. 985.

> or poling penie out of England, but as I am king, so will I raigne next under God, supreame head both over spirituall and temrall: and he that contradicts me in this, Ile make him hoppe headlesse [69].

La controversia che ne consegue si colora degli accesi toni tipici della propaganda protestante, suscitati dal comportamento del cattolico Filippo di Francia, che non esita a rompere il patto di alleanza appena stretto con John, per timore di disobbedire al papa. « I must obey the pope »[70] egli dice, e su di lui John riversa tutto il suo disprezzo, definendolo « unworthie man to be accompted King »[71]. La furia di John si scatena, poi, in particolar modo, sul clero che, se fino ad ora ha dovuto pagare una tassa per finanziare le guerre del re, da questo momento in poi dovrà versare tutto quello che possiede.

> Ile rowze the lazie lubbers from their cells,
> And in despight Ile send them to the Pope.
> (vv. 1025-26)

Una lunga scena di un totale di 107 versi, mostrerà il compimento di tale operazione condotta da Philip il Bastardo che, in un crescendo di situazioni blasfeme e altamente esilaranti alla maniera di Bale, mette a nudo la corruzione del clero, scoprendo suore nascoste negli armadi dei monaci e frati chiusi nelle casse delle suore.

> How do these dolts deceive us!
> Is this the labour of their lives to feede and live at ease
> To revell so lasciviously as often as they please.
> Ile mend tha fault or fault my ayme, if I do misse amending,
> Tis better burn the cloisters down than leave them for offending.
> (vv. 1269-1273)

La sequenza che riguarda la prigionia di Arthur e la sua morte, non fa che consolidare l'immagine di John quale vittima innocente di eventi di cui non ha responsabilità di-

[69] Vv. 980-986.
[70] V. 1014.
[71] V. 1020.

retta [72], non solo perché vediamo rappresentato sulla scena il salto mortale di Arthur (« my fall, my fall hath kilde my Mothers Sonne »[73] sussurra Arthur mentre cade), e nemmeno perché il Bastardo, nel lungo discorso con cui arringa i baroni ribelli, esplicitamente dichiara che « for Arthurs death, King John was Innocent »[74], ma soprattutto per il modo in cui questo episodio è narrato, con tanto di lettura, sulla scena, della lettera regale nella quale si ordina a Hubert di « put out the eyes of Arthur Plantaginet »[75] e la conseguente discussione, condotta abilmente da Arthur, sull'obbedienza dei sudditi, in prima istanza a Dio e poi ai re.

Hubert: My Lord, a subject dwelling in the land
is tyed to execute the kings commaund.
Arthur: Yet God commaunds, whose power reacheth further,
That no commaund should stand in force to murther.
Hubert: My King commaunds, that warrant sets me free:
But God forbids, and he commaundeth kings.
That great commaunder counterchecks my charge,
He stayes my hand, he makes soft my heart...
(vv. 1390-1440)

Arthur e Hubert — e successivamente i baroni — discutono qui uno dei temi più dibattuti del XVI secolo: si deve o no obbedienza ad un sovrano che ordina azioni moralmente riprovevoli? Ovviamente pamphlets e omelie raccomandavano la necessità di obbedienza in ogni caso, ma opinioni meno ortodosse venivano avanzate da gruppi dissenzienti, quali ad es. i puritani e i cattolici, tanto da rendere necessaria una mediazione che accordasse al suddito il diritto ad una disobbedienza docile, reverente, sottomessa [76]. È proprio questo atteggiamento di resistenza passiva che Hubert adotta, nel decidere di salvare Arthur e di subirne tacitamente le conseguenze.

72 Su questo punto cfr. V.M. Carr, art. cit., pp. 135-136.
73 V. 18, II parte.
74 V. 456, II parte.
75 V. 1365.
76 Cfr. su questo dibattito V.M. Carr, art. cit., pp. 125-127. Cfr. anche S. Burckardt, « King John: the Ordering of this Present Day », *ELH*, vol. 33, n. 2, June 1966, pp. 133-153.

Inoltre, che John volesse 'semplicemente' accecare Arthur, e non ucciderlo, è ribadito al v. 1661 quando, all'arrivo di Hubert che gli annuncia, davanti ai baroni, di aver eseguito il suo « strict commaund », John risponde: « Why so, then he may feele the crowne, but never see it » (v. 1663). Il fatto che Arthur possa essere morto « for the extreame paine » (v. 1664), come precisa Hubert, è un qualcosa che sorprende John, il quale pronuncia un « then, with him dye my cares » (v. 1668) che dà la consapevolezza immediata delle tremende inarrestabili conseguenze di un atto che gli fa orrore e del quale non vuole ammettere la paternità:

What planet governde my nativitie,
To bode me soveraigne types of high estate,
... Curst be the Crowne, chiefe author of my care,
Curst be my birthday, curst ten times the wombe
That yeelded me alive into the world.
(vv. 1705-1712)

La gioia autentica alla notizia che Arthur è ancora vivo, riempie di speranza il cuore di John che esce di scena per « storie out this new supposed crime » v. 1740, mentre Hubert ha il compito di informarne i baroni.

Su questo episodio si chiude la prima parte. Il prologo che precede la seconda attribuisce al fato immutabile il corso degli eventi che, né cielo né terra, possono arrestare, e ponendo l'enfasi sulla serie di accadimenti appena rappresentati (« Gentles we left King John repleate with blisse/ That Arthur livde, whom he supposed slaine... ») ne preannuncia la tragica conclusione (« fond rashness murdereth first a Prince and Monkish Falsness poysneth last a King »).

Se le numerose e accurate precisazioni sulla morte di Arthur da un lato tendono a scagionare completamente John da ogni possibile colpa, dall'altro hanno l'effetto di proiettare un alone di vacuità e gratuità alla ribellione dei baroni, proprio da questa morte motivata. Come osserva Pugliatti [77],

77 Art. cit., pp. 159-161. Cfr. anche T.F. Driver, *The Sense of History in Greek and Shakespeare's Drama*, New York, Columbia University Press, 1960.

la concatenazione degli episodi è una strategia testuale che denuncia l'assiologia dell'autore. La selezione degli eventi da presentare sulla scena e la loro messa in sequenza orientano ideologicamente la lettura e, forse, in nessun altro luogo del testo come in questo che riguarda la morte di Arthur, oltre ovviamente ai prologhi e all'incipit, emerge con chiarezza l'intenzionalità precisa dell'autore di liberare l'immagine che di John va costruendo, da un delitto così orrendo.

Le motivazioni che sono alla base della rivolta dei baroni [78] non trovano sostanza di valida argomentazione e facilmente sono rintuzzate dal Bastardo, in un magnifico discorso in cui i temi della propaganda protestante si intrecciano a quelli della politica Tudor:

> I say tis shame, and worthy all reproofe,
> To wrest such petty wrongs in tearmes of right
> Against a King anoynted by the Lord
> Why Salsbury, admit the wrongs are true,
> Yet subjects may not take in hand revenge,
> And rob the heavens of their proper power,
> Where sitteth he to whom revenge belongs.
> And doth a Pope, a Priest, a man of pride
> Give charters for the lives of lawfull Kings?
> ... I came not to troupe as traitors doo,
> Nor will I counsaile in so bad a cause:
> Please you returne, wee goe againe as friends,
> If not, I to my king, and you where traitors please.
> (vv. 461-488)

Il bastardo fa appello alla teoria dell'obbedienza assoluta al sovrano che, per quanto « unnatural mother », è sempre meglio « than the kindest Stepdame »[79]. Facile riconoscere in queste battute gli slogan nazionalistici dell'Inghilterra tudoriana ed elisabettiana, attraverso i quali l'autore riabilita l'immagine di Giovanni e condanna come traditori i baroni rivoltosi.

Alla base di una tale enucleazione della vicenda, non può funzionare che un unico modello attanziale che privi-

[78] Cfr. vv. 378-445, II parte.
[79] V. 249, II parte.

legia John quale soggetto di un'azione che attraversa tutto il testo, tesa com'è a difendere un oggetto, la corona, per il bene dell'Inghilterra stessa. Intorno a questo asse, si distribuiscono le altre forze attanziali, secondo uno schema che ricalca in parte quello del testo di Bale. Il destinatore è Dio che dà al re il potere che gli consente di essere capo supremo della Chiesa e del suo regno; il soggetto agisce « in defence and purchase of my right » (v. 506) e per il bene dell'Inghilterra, destinataria (con lo spettatore che in essa si identifica) dell'azione intrapresa dal soggetto. La coppia aiutante/oppositore è ben delineata nello schieramento di forze in opposizione tra loro, tranne (come già si è visto in Bale) che per i Baroni, funzionanti come gruppo mobile che, nella fase iniziale del conflitto, agisce da aiutante per poi trasformarsi in oppositore nel momento culminante (l'episodio della morte di Arturo). Infine, nella tappa conclusiva, torna alla sua funzione di aiutante. Il tratto che marca questo modello attanziale è dato dal vettore di orientamento della freccia che punta decisamente verso l'oggetto (la corona), fonte di desiderio e scaturigine del 'fare' dell'eroe-soggetto, sia egli King John, sia il figlio Henry che continuerà l'azione iniziata dallo « sweet Father ».

Sia per John che per il figlio, la pulsione determinante che li spinge all'azione è data dal desiderio di possesso della corona e non — come si è visto in Bale — dal mero adempimento della volontà divina. È questa spinta che determina l'agire di Henry quando ordina la distruzione dell'abbazia di Swinestead (« Let not a stone of Swinsted Abbey stand, ... », v. 1140), quando ribadisce il suo diritto alla corona (« Lewes, what law of Armes doth lead thee thus, to keepe possession of my lawfull right? ... », vv. 1150-51), infine, attraverso la cerimonia dell'incoronazione e del trasporto funebre che concludono il dramma, quando si trasforma in simbolo di una pace solo possibile a patto che si sradichi ogni forma di ribellione:

> Thus Englands peace begins in Henryes Raigne,
> And bloody warres are closde with happie league.
> Let England live but true within it selfe,
> And all the world can never wrong her state.

Lewes, thou shalt be bravely shipt to France,
For never Frenchman got of English ground
The twentith part that thou hast conquered.
. . . . . .
If Englands Peeres and people joyne in one,
Nor Pope, nor Fraunce, nor Spaine can doo them wrong.
(vv. 1185-96)

Questi versi conclusivi ricostituiscono lo spazio drammatico iniziale, messo a repentaglio nel corso dell'azione ma mai distrutto, grazie alla presenza di un soggetto attanziale che emerge, nella struttura superficiale del testo, qualificato da tratti valutativi che inequivocabilmente denunciano il proposito didattico dell'autore.

John è « warlike Christian », un re che « in rule and virtue » può ben succedere a Riccardo, un re generoso (« I will help thy claim, this is my doom ») deciso a difendere il suo diritto al trono sia a livello politico (il conflitto con Arturo) che religioso (il conflitto con il papa), ma pronto a cedere (trattato di pace con la Francia, pentimento per la morte di Arturo, sottomissione al legato pontificio) pur di evitare la distruzione del suo regno.

La positività del ritratto è affidata non solo a tali vettori di orientamento del narrato, ma anche ad altri elementi testuali importanti quali la sua presenza sulla scena, superiore a quella di qualsiasi altro personaggio, le caratteristiche del suo discorso drammatico che, oltre a prender spesso forma di lunghi e magniloquenti eloqui, presenta scambi dialogici nei quali le condizioni di enunciazione della parola mai dimenticano la sua superiore posizione discorsiva, introdotti come sono, sempre, da etichette linguistiche che rimandano al suo ruolo di sovrano, quali « your majesty », « my Lord », ecc. ossessivamente reiterate fino alla conclusione.

Il suo saper dire, così come il suo saper fare [80], è sempre coerentemente teso a motivare opportunamente gli

[80] Su queste zone di valutazione del personaggio cfr. P. Hamon, *Texte et Idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

eventi, anche quando è in preda alla follia, originata dalla serie di catastrofi che, l'una dopo l'altra, conducono al tragico epilogo.

A mad man Philip, I am mad indeed,
My hart is mazd, my senses all foredone,
And John of England now is quite undone.
Was ever King as I opprest with cares?
Dame Elianor my noble Mother Queene,
My onely hope and comfort in distresse,
Is dead, and England excommunicate,
And I am interdicted by the Pope,
All Churches curst, their doores are sealed up,
. . . . . .
The Nobles blinded with ambitions fumes,
Assemble powers to beat mine Empire downe,
And more than this, elect a forren King.
(vv. 222-237)

Il calcolo presciso delle gravi sciagure che si vanno addensando sul suo regno, la profonda consapevolezza delle sue colpe alle quali sole si deve addebitare l'origine di tutti i mali, fanno di John non solo un pentito confesso, e in quanto tale immediatamente riscattabile, giustificabile, ma anche il modello esemplare del sovrano peccatore e tuttavia da rispettare, quale veniva prospettato nelle omelie dell'Inghilterra tudoriana ed elisabettiana [81].

È proprio a questo principio che John fa appello, quando, nell'estremo tentativo di salvare il suo regno dalla catastrofe della guerra civile, ordina al Bastardo di raggiungere i baroni per distoglierli dal loro insano proposito:

Philip, as thou hast ever lovde thy King,
So show it now: post to S. Edmonds Bury,
Dissemble with the Nobles, know their drifts,
Confound their divelish plots, and damnd devices.
Though John be faultie, yet let subjects beare,

[81] L'obbedienza al sovrano in quanto rappresentante di Dio « applies to evil as well as good rulers » (E. M. W. Tillyard, *op. cit.*, p. 66).

He will amend and right the peoples wrongs.
A Mother though she were unnaturall,
Is better than the kindest Stepdame is:
Let never Englishman trust forraine rule.
(vv. 242-250)

Nel soliloquio successivo, John intravede nel Papa la causa di tutte le sue disgrazie: « tis he that is the cause... » (v. 267) e in questa rinnovata certezza, tenta di giocare la sua ultima carta per salvare il regno.

Then John there is no way to keepe thy Crowne,
But finely to dissemble with the Pope.
(vv. 274-275)

La finzione, inscenata da John, di servilismo e fedeltà al Papa, viene subito smascherata dal cardinale Pandulphus, che chiede la corona inglese, pena la perdita del regno. Di fronte a tale ricatto, John trova ancora la forza di ribellarsi: « What? Shall I give my Crown with this right hand? » v. 325, ma la notizia dell'esercito francese che avanza provocando focolai di rivolta, lo costringe ad arrendersi in nome della pace del suo regno.

Oh Pandulph be it as thou hast decreed,
John will not spurne against thy sound advise,
Come lets away, and with they helpe I trow
My realme shall florish and my Crowne in peace.
(vv. 345-348)

Gli eventi conclusivi, dal bellissimo discorso con cui il Bastardo arringa i baroni che hanno osato ribellarsi a un « King anoynted by the Lord » (v. 463) e contro il quale né i sudditi « may take revenge » (v. 465) né il papa può « give charters for the lives of lawfull Kings » (v. 469), ai disastrosi risultati bellici ai quali John sfugge con una umiliante ritirata dal campo, e tuttavia giustificata da una malattia che è psicologica (« the world had wearied me, and I have wearied it », v. 789) e fisica (« my fever growes, what ague shakes me so? », v. 844), precipitano John al centro

di un complotto ordito da un monaco e un abate, che in lui vedono il nemico del papa e della chiesa.

Monk: Is this the King that never lovd a Frier?
Is this tha man that doth contemne the Pope?
... Accursed be Swinsteed, Abbey, Abbot, Friers,
If wicked John escape alive away ».
(vv. 869-878)

Nel discorso pronunciato prima di morire, John si vede da un lato come « a catalogue of sinne, wrote by a friend in marble characters », dall'altro come vittima della dominazione papale che ha impedito la prosperità del suo regno:

Since John did yeeld unto the priest of Rome,
Nor he nor his have prospred on the earth.
(v. 1074-1075)

Concetto ribadito dalle parole del Bastardo:

See how strives for life, unhappy Lord,
Whose bowells are devided in themselves.
This is the fruit of Poperie, when true Kings
Are slaine and shouldred out by Monkes and Friers.
(vv. 1091-94)

Dinanzi a John morente, si radunano il giovane Henry, che piange « Father, sweet Father », Pandulphus che chiede al « good my Lord » di perdonare i nobili per la loro « fowle offence », i nobili che giurano di combattere per « England and her King », il fedele Bastardo, al quale viene affidato il compito di concludere la rappresentazione, ripetendo ancora una volta la lezione morale esplicitamente [82] impartita nel corso dell'intera vicenda: solo l'unità della nazione — unità che si consegue attraverso l'obbedienza al re — può sconfiggere il nemico, sia esso « Pope, France or Spaine ».

[82] « As a conventional Protestant version of the story, *T. R.* is an exemplary *historia*. Its anonimous author joins the ranks of conventional humanist historians using his chosen facts to illustrate his predetermined political and moral themes » (E. Grennan, art. cit., p. 23).

Se i due testi analizzati rimandano ad un unico referente contestuale (la riabilitazione di re Giovanni sotto i Tudor) e intertestuale (le fonti storiche), le attualizzazioni co-testuali indicano la natura diversa della matrice ideologica.

Il co-testo del *King Johan* di J. Bale, attraverso la presenza di sememi marcatamente connotati dal punto di vista religioso, esplicita inequivocabilmente l'intento propagandistico dell'autore, il suo proposito di avallare presso il popolo, l'Atto di supremazia di Enrico VIII o la ribellione di Elisabetta al Papa. Tutto questo poteva essere fatto non con argomentazioni dotte ma proprio con spicciole esemplificazioni che rinfocolassero o suscitassero negli astanti quell'odio per il clero e per tutta la burocrazia ecclesiastica cattolica che molto contribuì all'attecchimento della Riforma. Parallelamente Bale sviluppa tutta una teoria politica articolata attorno al conflitto tra potere laico e potere ecclesiastico e ricondotta sapientemente nell'alveo della problematica religiosa mediante la rappresentazione di un re diretto discendente di Dio, unico possibile interprete della parola divina, così corrottamente divulgata e svilita dalla chiesa cattolica, unico dispensatore della giustizia sociale. I rimandi alle dottrine del diritto divino dei re, dell'obbedienza indiscussa al sovrano (« be he good or bad », v. 103) fanno da sostegno alle argomentazioni più pertinentemente religiose di cui il testo trabocca. La figura di Giovanni altro non è se non un mero strumento che l'autore piega alle sue esigenze divulgative.

Le trasformazioni dell'intreccio, visibili nel passaggio dal testo di Bale a quello del dramma anonimo, ribadiscono — attraverso attualizzazioni co-testuali più direttamente legate ai temi di tipo religioso e politico che circolavano all'epoca — quel ritratto di re che più efficacemente poteva risultare utile alla causa dei Tudor. L'immagine del sovrano è manipolata in modo tale da apparire vittima innocente di intrighi (siano quelli tramati dal Papa, dai sostenitori del diritto di Arturo alla corona, siano quelli che alimentano la ribellione dei baroni), e in quanto tale supporto di una determinazione assiologica fissa, permanente che rinvia a

quei valori propri del secolo sedicesimo e tendenti a conservare la situazione politico-religiosa dei regni di Enrico VIII e di Elisabetta I.

Bale e l'autore del *T.R.* attingono a quel sistema culturale oramai canonizzato che si proponeva di riunire nelle mani dell'autorità del re il potere politico e quello religioso, di riaffermarne la supremazia, di farne un garante dell'ordine sociale attraverso il divieto della rivolta e l'obbligo all'obbedienza, a tutto questo piegando la storia di Giovanni. Shakespeare, come si vedrà, pur utilizzando un intreccio già pronto, lo trasforma facendone scaturire una vicenda che si presenta come meditazione profonda sui fatti storici contingenti e sulla storia in genere.

Il co-testo del *King John* shakespeariano attualizza sì selezioni contestuali, già patrimonio dell'enciclopedia del pubblico elisabettiano, ma allo stesso tempo le rende problematicamente tragiche, riferendole più alla natura umana che non a motivazioni d'ordine propagandistico.

recensioni

BARBARA ARNETT MELCHIORI, *Terrorism in the Late Victorian Novel*, London, Croom Helm, 1986, VIII+257 pp.

Il 18 febbraio 1885 l'ala estrema dell'Irish Revolutionary Party inviava un 'avvertimento' al governo britannico, pubblicato dalla *Pall Mall Gazette* col titolo di « Fenian Manifesto to the British Cabinet », nel quale si affermava che, qualora il Parlamento avesse votato il rinnovo del Crimes Act, il partito avrebbe messo in atto la « legge del taglione », avvalendosi delle « resources of civilization ». Questo sobrio eufemismo per 'dinamite' contrasta vistosamente con le espressioni ad effetto adottate dalla stampa inglese intorno alla metà degli anni ottanta per indicare le bombe usate negli attentati terroristici. Accanto a « infernal machines », dal facile potere evocativo come altri simili termini riferiti prevalentemente ai Feniani (« dynamite fiend », « the demons of dynamite », « diabolical work » e « diabolical cunning »), si registra una parola più scientifica e impersonale, « device », che, associata a « chemist » — per indicare il dinamitardo — sposta l'enfasi dall'aura di « popular romance » al crudo realismo dell'effettiva fabbricazione di esplosivi. Il linguaggio dei giornali è interessante per varie ragioni: non solo dava voce a paure e fantasie evocate dalla minaccia terroristica, ma costituiva anche il filtro attraverso cui i verbali di polizia raggiungevano il pubblico dei lettori e gli autori stessi delle « dynamite novels », in ciò seguendo la tradizione del romanzo industriale di metà secolo, per il quale i « blue books » rappresentavano le principali fonti di informazione sulle miserevoli condizioni di vita e di lavoro delle classi lavoratrici urbane. All'inventiva di un romanziere, infine, — R. L. Stevenson in *More New Arabian Nights. The Dynamiter* (1885) — si deve l'espressione che per la prima volta fa riferimento all'attentato fallito e ne tratta in termini umoristici, « peccant engines » (per bombe difettose e inesplose), dove ancora l'accento è sul macchinismo, riconfermando così il potente mito vittoriano della macchina, feticcio della società industriale, oggetto d'attrazione e repulsione, mostro minaccioso e stupendo congegno.

Barbara Arnett Melchiori conduce la sua indagine a ridosso della realtà storica degli attentati dinamitardi degli anni '80 e '90 del secolo diciannovesimo, registrando le reazioni della stampa ufficiale e del ruolo da essa svolto nell'orientare l'opinione pubblica, e analizzando le modalità e le convenzioni letterarie che governano quei romanzi in cui la problematica terroristica è il principale elemento dell'intreccio o fa da sfondo alla storia narrata.

Da questa lettura del terrorismo nell'immaginario vittoriano emergono alcuni interessanti aspetti che caratterizzano non solo l'atteggiamento dell'*Establishment* ma l'intera cultura nata intorno a un fenomeno di tale rilevanza: il sospetto verso qualunque forma di protesta popolare, vista come una minaccia di tipo violento, e la confusione della pratica di dissenso sociale con l'eversione politica; l'assimilazione dell'ideologia socialista a quella anarchica e nichilista; la rimozione della questione irlandese come problema tipicamente britannico, e lo spostamento della responsabilità degli attentati a gruppi socialisti, spesso confusi con gli anarchici. Come scrive l'autrice, « the Fenian bombs of fact became the anarchist bombs of fiction » (p. 10).

La cronaca dinamitarda registra agli inizi degli anni ottanta i primi attentati, più o meno riusciti, in Europa e negli Stati Uniti: l'assassinio dello zar Alessandro II (13 marzo 1880) e del Presidente Garfield (2 luglio 1881), i tentativi ai danni della Regina Vittoria (29 febbraio 1872 e 2 marzo 1882), e gli attacchi contro obiettivi di pubblico interesse, come la metropolitana di Londra. Ma l'apice fu raggiunto nell'anno 1884-85, con esplosioni alla stazione Vittoria, a Scotland Yard, al London Bridge, fino all'episodio clamoroso delle tre conflagrazioni quasi simultanee a Westminster Hall, alle Houses of Parliament e alla Tower of London in un sabato pomeriggio, il 24 gennaio 1885.

Il *Times* attribuiva la paternità degli attentati ai Feniani, notoriamente sostenuti dagli irlandesi d'America guidati da O'Donovan Rossa, e sottolineava la 'viltà' di questo tipo di terrorismo (« a gang of cowardly murderers ») rispetto a quello più 'nobile' praticato dai nichilisti russi e dagli anarchici sul continente. Una tolleranza che suona quanto meno ambigua, per non dire opportunistica, dovuta alla rassicurante lontananza di quei movimenti, nonché all'aperta condanna della politica zarista in campo internazionale.

La documentazione su fonti d'epoca e la riscoperta di una narrativa minore centrata sul tema terroristico fanno di questo studio un prezioso contributo alla ricerca sulla cultura tardo-vittoriana. L'approccio storico-culturale, affiancato a una lettura dei testi attenta ai diversi registri linguistici, permette all'autrice di operare una convincente classificazione secondo parametri che tagliano trasversalmente le rigide categorie estetico-formali e tengono conto dei sottogeneri narrativi e della materia del racconto.

Viene per primo individuato un gruppo di romanzi sulla questione irlandese, fra cui *A Drama in Muslin* (1886) di George Moore, che comunica un senso d'impotenza di fronte alla minaccia terroristica, *The Dynamite Ship* (1888) di Donald MacKay, in aperto favore dei Feniani, e *A Modern Dedalus* (1886) di Tom Greer, uno dei primi libri del genere « superman » che potrebbe essere stato letto dal giovane Joyce e avergli suggerito lo pseudonimo con cui pubblicò i primi racconti dei *Dubliners* pubblicati sull'*Irish Homestead* nel 1904.

Moore e Greer offrono un contributo, da opposti punti di vista, all'analisi del conflitto anglo-irlandese in chiave economica, mentre Anthony Trollope in *The Landleaguers* (1883) rivela una totale incomprensione delle cause alla base dell'attività terroristica.

Maggiore simpatia per i dinamitardi è espressa nei romanzi sul nichilismo russo, il cui potenziale romantico è sfruttato da alcune scrittrici come Ouida in *Princess Napraxine* e Vernon Lee in *Miss Brown* (entrambi del 1884): un tema 'fatale' che affascinò anche il giovane Oscar Wilde in *Vera; or the Nihilists* (1882).

A fine secolo, la rappresentazione più o meno fedele dell'attività eversiva di gruppi socialisti e anarchici è offerta in un'interessante forma di commistione letteraria fra il vecchio genere utopico e la nuova fantascienza. È il caso di *The Angel of Revolution* di G. Griffith, con l'ambigua figura del terrorista Natas (inversione di Satan?), angelo e demone insieme, e di *Hartmann the Anarchist*, il cui protagonista è descritto come un idealista folle. Entrambi del 1893, essi propongono un progetto di ricostruzione di una nuova società dopo il dispiegamento di visioni apocalittiche.

Accanto a questi romanzi politicamente impegnati, viene individuato un gruppo di « dynamite and conspiracy romances » che si appropriano della problematica terroristica sfruttandone gli elementi più sensazionalistici: la società segreta, la figura del dinamitardo, l'assassinio fine a se stesso (p. 225). Fra questi, alcuni in cui gli ingredienti orrifici sono utilizzati a sostegno della tematica politica: in *Who was the Gentleman?* (1885) Compton Reade comunica i propri sentimenti anti-irlandesi mischiando convenientemente dinamitardi e vivisezionisti, e in *For Mamie's Sake* (1886), di Grant Allen, gli atti di efferatezza attribuiti ai Nichilisti servono a rafforzare il messaggio di « law-and-order » propugnato dall'*Establishment* e gli atteggiamenti xenofobi in cui il grosso pubblico si riconosceva (« and Stanislas Benyowski laughed silently the suppressed laugh of a professional plotter », scrive Allen a proposito del cospiratore polacco, un tipico « stage villain », opportunamente messo a contrasto con lo scienziato inglese che persegue la ricerca pura e disinteressata, p. 230).

Un posto a parte, in questa disamina, è assegnato a quattro romanzi del 1886, solo marginalmente collegati al tema terroristico, ma piuttosto espressioni della nuova fase raggiunta dalla lotta di classe in Inghilterra. Si tratta di due importanti studi sui rapporti ambigui e complessi fra democrazia e violenza politica (*The Princess Casamassima* di H. James e *Demos* di G. Gissing), un mediocre appello alla necessità delle riforme sociali (*The Children of Gibeon* di W. Besant) e un deciso attacco alle teorie socialiste (*The Old Order Changes* di W. H. Mallock).

Dalla ricca campionatura offerta in questo volume emergono differenti livelli di letterarietà, che testimoniano dell'attualità e popolarità della problematica affrontata ma anche dell'interesse mani-

festato da scrittori 'seri'. Accanto alla narrativa di consumo, come l'ingenuo *Flower of Doom* (1886) di Matilda Betham-Edward e *Called Back* (1884) di Hugh Conway, definito qui a « highly melodramatic rigmarole » (p. 232), si hanno romanzi di qualità come *The Sacred Agent* (1807) di J. Conrad, ma anche prodotti più difficili da valutare, come *Love, the Reward* (1885) di Philip May, in cui « nothing [is] overstated — it is rather the constant understatement which wears down the reader's preconstituted conceptions » (p. 159).

Tranne che per poche eccezioni, da questi romanzi si evince un atteggiamento difensivo nei confronti dell'esistente, non dissimile da quello espresso dai romanzi degli anni '40-'50. Basta sostituire l'attività dinamitarda alla lotta sindacale e le società segrete al movimento cartista. Anche sul piano formale vengono ribaditi modelli culturali tradizionali:

> Dynamite found its way into social fiction but did little to disrupt either the form of the novel or the social *mores* with which it was dealing... Security way be tottering, but money, social position and a 'good' wife are the status symbols awarded to those who stand firm against the attacks on society, while the dynamitard, as often as not, is hoist with his own petard (p. 222).

Una conferma di schemi ideologici passati e di convenzioni narrative stereotipate si ha, ad esempio, nella caratterizzazione dell'agitatore politico, rappresentato da Mallock come un fanatico, « shouting to those around him like a maniac loose from Bedlam » (p. 203), che ricorda il dickensiano Slackbridge di *Hard Times*, senza conservare, però, nessuno dei tratti implicitamente demitizzanti, quali la tronfia retorica e l'aspetto grottesco. Così pure, l'episodio relativo al giuramento di fedeltà del cospiratore a una società segreta in *The Princess Casamassima* riprende scene analoghe che s'incontrano in *Mary Barton* di Elizabeth Gaskell, ma anche in *Sybil* di B. Disraeli. La rappresentazione della folla, infine, e della sua cieca violenza, sviluppa — attraverso immagini evocative di livelli più profondi ed oscuri (si pensi alla metafora sessuale della « mob » in *Demos* e a quella escrementizia in *The Old Order Changes*) — le paure espresse in toni più smorzati in *North and South* nella scena dell'attacco degli operai al padrone Mr Thornton.

La tradizionalità di alcuni di questi romanzi è ben spiegata da Barbara Arnett Melchiori quando, con quel tocco ironico che rende gradevolissima la lettura del suo saggio, afferma a proposito di *The Flower of Doom*: « instead of reforming a drunkard or a gamester the heroine is called upon to reform a dynamiter, and is so far successful that if the economy of the plot cannot allow her to live (her death being the mechanism which sprung the reform) at least she is seen to die happily ever after » (p. 227).

MARIA TERESA CHIALANT

JOSEPH CONRAD, *The Collected Letters*, vol. 2 (1898-1902), edited by Frederick R. Karl and Laurence Davies, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. XXXVII+483.

La pubblicazione del secondo volume delle *Collected Letters* di Joseph Conrad a cura di Frederick R. Karl e Laurence Davies è certamente uno dei maggiori eventi letterari del 1986. La scrupolosa raccolta, che documenta anche i diversi tipi di carta intestata utilizzata da Conrad e i suoi errori di 'spelling' (« I supposse », « lenght », ecc.), illumina un periodo cruciale della vita del narratore anglo-polacco, quale fu il quinquennio che parte dall'inizio del 1898 e arriva al dicembre 1902. Come osserva Laurence Davies nella sua Introduzione: « The years from 1898 to 1902 were a time not of promise but of fulfilment » (p. XXVIII). Ma la costruzione di una precisa e consapevole personalità di narratore all'interno di una cultura ricca e variegata come quella che ruotava attorno alla Londra *fin-de-siècle* conobbe momenti di angoscia e di delusione, e, soprattutto, dovette misurarsi quotidianamente in Conrad con i problemi della vita spicciola, con le esigenze finanziarie, con la presenza impegnativa del primo figlio, Borys, nato il 15 gennaio 1898.

I maggiori biografi conradiani, tra cui lo stesso Karl e, più recentemente, il Najder (che, sui documenti utilizzati dal Karl non ha risparmiato, all'inizio del suo *Joseph Conrad. A Chronicle* [1983] qualche battuta polemica) hanno vigorosamente sottolineato la forte tensione intellettuale che domina la vita di un 'espatriato', ancora legato da vincoli affettivi e culturali alla patria d'origine, e, nello stesso tempo, impegnato a trasformare la materia prima delle sue esperienze di uomo di mare in sofisticati prodotti narrativi per un pubblico e per nuovi 'confratelli' che sono, almeno ancora in parte, 'stranieri'. Le lettere, allora, si offrono come il risultato di un procedimento chimico che mostra i materiali non proprio grezzi, ma neppure ancora rifiniti, di cui era composta l'esperienza di Conrad e che, dopo quella prima estrazione dalle viscere del « privato », si immergono nel più vasto e collettivo « vissuto » delle relazioni interpersonali, per poi ulteriormente purificarsi nel crogiolo purissimo dell'arte. Torna alla mente, immancabilmente, la miniera d'argento di San Tomé, in *Nostromo*, con la memorabile scena in cui Emilia Gould assiste alla nascita del primo lingotto. E, ancora a proposito di *Nostromo*, si può dire che nell'epistolario conradiano si sovrappongono il livello della ingombrante ma inevitabile quotidianità e quello dell'alta riflessione estetica e della pratica narrativa, come quando, nella divertita rievocazione di *A Personal Record*, sembra allo scrittore che lo straordinario universo immaginario del Costaguana vada in frantumi per l'irruzione importuna della figlia di un generale, vicina di casa.

Il prezioso metallo che emerge dalle accurate ricerche di Karl e Davies contiene in sé l'immagine di Conrad necessariamente fra-

zionata in tante piccole e grandi preoccupazioni. Ritroviamo, naturalmente, le intense lettere che Alessandro Serpieri aveva già fatto conoscere al pubblico italiano nella sua eccellente selezione dell'*Epistolario* pubblicato nel 1966 da Bompiani: Conrad esprime quasi brutalmente a Cunninghame Graham la sua visione pessimistica della civiltà (« the fate of a humanity condemned ultimately to perish from cold is not worth troubling about » [14.1.1898]; « L'homme est un animal méchant » [8.2.1899]); descrive drammaticamente a Edward Garnett la sua lotta prometeica con la parola (« I've been satanically ambitious, but there's nothing of a devil in me, worse luck. *The Outcast* is a heap of sand, *the Nigger* a splash of water, *Jim* a lump of clay. A stone, I suppose will be my next gift to the impatient mankind... [12.11.1900]); dibatte lucidamente i problemi posti dal suo metodo narrativo con William Blackwood (« The end of Lord Jim in accordance with a meditated resolve is presented in a bare almost bald relation of matters of fact », ecc. [19.7.1900]).

Proprio il già noto scambio di lettere con William Blackwood, l'editore scozzese che pubblicava il *Blackwood's Magazine* si distingue per il ricchissimo intreccio di problemi concreti, osservazioni intellettuali, affermazioni d'ordine estetico. Non a caso scrivendo a William Blackwood, antagonista intelligente e generoso, Conrad può rivendicare con piena consapevolezza la sua qualità di scrittore moderno, lontano dai gusti mediocri di un pubblico che sta già acquistando le caratteristiche della massa novecentesca:

> I am *modern*, and I would rather recall Wagner the musician and Rodin the sculptor who both had to starve a little in their day — and Whistler the painter who made Ruskin the critic foam at the mouth with scorn and indignation. They too have arrived. They had to suffer for being 'new'. And I too hope to find my place in the rear of my betters [31.5.1902].

Perdoniamo, perciò a Conrad se, nella stessa lettera, se la prende con il successo di *The Hound of the Baskervilles* (... « in a time when Sherlock Holmes looms so big I may be excused my little bit of self-assertion »); tanto più che egli è anche pronto a discutere con brillante ironia alcune delle sue scelte narrative più importanti, come si legge in una lettera, finora inedita, a Elsie Hueffer, in cui pronuncia una scherzosa « Apologia pro Vita Kurtzii »: « What I distinctly admit is the fault of having made Kurtz too symbolic or rather symbolic at all » [3.12.1902].

Nello stesso tempo, l'epistolario raccolto da Karl e Davies approfondisce altri aspetti e situazioni che, se rimpiccioliscono lo scrittore, lo tolgono però da quell'artificioso piedistallo, su cui lo avevano posto i primi e più ardenti seguaci, come Richard Curle. Il Conrad delle *Letters* è, insomma, restituito a una esistenza più piena e umanizzata, sia quando chiede soldi in prestito ad amici ed editori, sia quando si tuffa in lunghe e complicate trattative per impegnare guadagni presenti e futuri in una polizza d'assicurazione sulla vita, sia, infine, quando tratta Ford Madox Ford ora come un amico prezioso, ora come un allievo a cui assegnare un compito, ora come un padrone di casa importuno e noioso. Come si sa, Ford Madox Ford aveva subaffittato Pent Farm alla famiglia Conrad. Apprendiamo ora che, nel marzo del 1902, egli compì qualche timido tentativo per riprendersi la casa, incontrando la decisa opposizione di Conrad: « Dearest Ford, Just a word to catch this post. I am afraid we can't afford to move from here. Simply can not. Il ne faut pas y penser ». La corrispondenza con Ford riprende dopo quasi un mese, il 15 aprile, quando Conrad si è assicurato dello scampato pericolo e può allora scrivere: « I miss collaboration in a most ridiculous manner. I hope you don't intend dropping me altogether ».

In realtà, le lettere inviate da Conrad a cavallo tra vecchio e nuovo secolo mostrano una straordinaria duttilità, una capacità di adeguarsi alle caratteristiche del destinatario, senza per questo mai rinunciare alla propria integrità di « poor and a gentleman and proud » (così, ci ricorda il Davies, lo definì Stephen Crane).

E si vedano, a questo proposito, le lettere affettuose e imbarazzate indirizzate a Cora Crane alla fine del '98, quando la donna era stata praticamente abbandonata dall'avventuroso marito e si era impegnata in una meritoria ma un po' rischiosa difesa di Kate Lyon Frederic, denunciata per aver trascurato il marito nell'ultimo periodo della sua vita. Posto di fronte alla turbolenta esistenza degli americani 'espatriati', Crane e Frederic, Conrad si rifugia in una dignitosa partecipazione alle loro disgrazie, senza perciò rinunciare a offrire il modello di un comportamento più riservato. Si vedano, accanto agli scambi epistolari già noti e tutti di grande respiro intellettuale, con Cunninghame Graham, Edward Garnett, William Blackwood, David Meldrum, tutto il prezioso fascio di lettere pubblicate per la prima volta, che ci mostrano Conrad discutere — talvolta animatamente — con il suo agente letterario J. B. Pinker, con Ford Madox Ford, con il suo « dearest Jack », ovvero John Galsworthy, che fu il primo tra i suoi 'discepoli'.

Tanto Conrad è 'letterato' fino al midollo delle ossa, che, scrivendo ad altri scrittori con cui è in rapporti di amicizia e di affetto, gioca con il linguaggio, quasi volesse imitare le caratteristiche stilistiche dell'interlocutore (a Stephen Crane, nel settembre del 1899: « Dearest old Pard. Right. Bully for you. You are the greatest of the boys — and you are as good as I want you so you needn't trouble to apologize »). Nulla di più diverso del tono solenne e dottorale che adopera di solito Henry James — verso cui Conrad esprime, in più di una occasione, un deferente rispetto. E sarebbe, a questo proposito, interessante mettere a confronto il vecchio epistolario James-Wells, curato da Edel e Ray, con le numerose e vivaci missive raccolte da Karl e Davies, in cui un Conrad scherzoso e lievemente beffardo dialoga con il ribollente Wells, traendo dal lin-

guaggio dei *scientific romances* quegli effetti comici che Wells avrebbe poi sviluppato nelle sue opere più realistiche. Così, il 25 novembre 1898, prima di andare alla stazione per accogliere il comune amico Edwin Pugh, che non conosceva la zona, informa Wells: « ... I intend to hoot like a sick Martian outside the station. He is sure to be interested by such a remarkable noise and thus he shall find me ».

Né mancano differenze di enfasi quando, avventurandosi a discutere di avvenimenti di grande e scottante attualità, come la guerra contro i Boeri in Sudafrica, Conrad ora si atteggia soprattutto a difensore dell'impero con E. L. Sanderson, ora esprime aperta condanna del comportamento inglese a Cunninghame Graham: « There is an appalling fatuity in this business. If I am to believe Kipling this is a war undertaken for the cause of democracy. C'est a crever de rire ». [14.10.1899].

Insomma, a ogni destinatario il suo (linguaggio), ma mai in modo furbesco o adulatorio. Conrad è sempre Conrad, e tanto più quando ha l'onestà intellettuale di far emergere le sue contraddizioni e i suoi punti deboli. Semmai, l'universo sfaccettato e relativo delle lettere si addice perfettamente alla visione, anch'essa soggettiva e problematica, che lo scrittore stava maturando nella sua narrativa; egli sembra, anzi, preparare il terreno di un'opera dove ogni interpretazione univoca e diretta è messa in discussione, dove lo stesso processo della comunicazione scritta e orale viene esplorato nella sua frammentaria complessità. Di questi anni, infatti, è anche *Typhoon*, dove il ricorso alla corrispondenza epistolare che intrattengono con i loro cari gli uomini del *Nan-Shan* è motivo dominante che approfondisce la difformità dei punti di vista, la conflittualità non più riconciliabile tra l'evento e la sua descrizione, l'esperienza e la scrittura.

In un'epoca di grande fervore epistolare, ben presto soffocata dal telefono, in uno spazio geografico circoscritto come l'area londinese e dei dintorni di Londra, in un momento culturale di intenso dibattito in cui erano coinvolti vecchi e giovani scrittori, giornalisti ed editori, la voce sommessa ma non priva di profonda determinazione di Conrad si alza con inconfondibili tonalità per rivendicare la dignità di una vita dedicata all'arte ma non inconsapevole dei problemi posti dall'esperienza quotidiana.

CARLO PAGETTI

M. MATERASSI (a cura di), *Rothiana. Henry Roth nella critica italiana*, Firenze, Giuntina, 1985, 179 pp.

Non è poi tanto rara, né ha mai destato particolare impressione, in America come altrove, la figura dello *one-novel writer*, l'autore che ha all'attivo un solo romanzo. Quando però di questa schiera

fa parte un intellettuale di grande statura come Henry Roth, lo scrittore ebraico-americano autore di *Call It Sleep* (tradotto anni fa da M. Materassi — col titolo *Chiamalo sonno* — e pubblicato dalla Lerici, ora riproposto dalla Garzanti in una nuova ed ottima traduzione dello stesso Materassi), la sorpresa dei lettori è ampiamente giustificata.

H. Roth è una personalità affascinante e bizzarra. Dopo aver pubblicato questo romanzo nel lontano 1934, lo scrittore, newyorkese d'origine, ritiratosi ad allevare anatre nel Maine, si è chiuso in un inspiegabile mutismo, interrotto di tanto in tanto da qualche breve racconto e da un secondo romanzo arrivato purtroppo solo a metà redazione e dato poi clamorosamente alle fiamme. È vero, la letteratura americana, come tutte le altre, è ricca di casi del genere, di autori che hanno conosciuto un'effimera o duratura notorietà con un'opera prima, molto spesso anche di qualità, ma che si sono poi completamente persi preferendo il silenzio all'affascinante mondo della scrittura. Ma H. Roth rappresenta davvero un'eccezione. *Call It Sleep* è un grande romanzo e ci pare veramente lodevole questa coraggiosa iniziativa della Giuntina che pubblica questa raccolta di saggi amorevolmente curata da Materassi. Il volume — che raccoglie in effetti tutto ciò che in Italia è stato pubblicato intorno al romanzo dello scrittore ebraico-americano insieme ad un suo scritto inedito e una bibliografia dei suoi pochi lavori — è ricco di stimolanti spunti critici. Gli interventi di M. Materassi, Elèna Mortara, G. Fink, G. De Biasio, Alessandra Contenti e G. Poole offrono infatti una serie di feconde aperture ermeneutiche e possono senz'altro operare da base per un'ulteriore riflessione, nel nostro paese, sull'opera dello scrittore. Opportuna ci è sembrata, inoltre, una compilazione bibliografica degli scritti critici su Roth, sia in inglese che in altre lingue, che chiude il volume.

Uscito in un periodo in cui in America era di moda il romanzo « proletario » di ispirazione marxista — Roth aveva aderito con entusiasmo, come tanti altri intellettuali di origine ebraica, al partito comunista — *Call It Sleep* però si allontana nettamente da questo genere. Lo scrittore rifugge dai canoni standardizzati del romanzo a tesi e soprattutto dall'asprezza ideologica che spesso ha appesantito la letteratura americana dell'epoca. *Call It Sleep* si muove in un ambito del tutto diverso. La sua scrittura è vicina alle grandi correnti storiche dello sperimentalismo letterario del Novecento. È Joyce il primo referente dello scrittore e la psicoanalisi freudiana, come statuto culturale e ideologico, sembra essere preferita senz'altro al marxismo. Beninteso, non mancano nel romanzo echi di denuncia sociale e forse anche politica che fanno parte della cultura del tempo, ma è soprattuto nell'ambito dei due poli ora individuati che si muove Roth.

Call It Sleep è ambientato all'inizio del secolo; la realtà che presenta è quella triste e desolante dell'emigrazione. Protagonista del-

l'opera è David Schearl, un bambino ebreo-austriaco di appena sei anni, emigrato con la madre a New York dove ad attenderlo trova il padre, Albert, partito qualche anno prima. Trasferitosi a Brownswille, Brooklyn, e più tardi a Manhattan, David è costretto ad affrontare la vita in un ambiente terribilmente ostile. Emarginazione sociale, miseria, razzismo, l'incomprensione di un padre irascibile, tra l'altro non proprio sicuro della propria paternità, sono fonte di numerosi e violenti traumi. È un'iniziazione alla vita, quella di David, estremamente sofferta e difficile. La stessa scoperta del sesso si risolve in una traumatica e nauseante esperienza. Inoltre, la totale incapacità di rapportarsi al reale, di accettarlo, è causa di travagliate e irrisolte crisi mistiche caratterizzate da un'affannosa ricerca di Dio. In fondo, come sottolinea lo stesso Materassi, questo è forse il tema centrale dell'opera. Ma l'ansia di conoscenza e di scoperta del piccolo si sposta anche in altre direzioni. Quella di David è in effetti una mente complessa sempre pronta ad interrogarsi, a cercare risposte convincenti a dubbi e ad angosce, una mente che, uscita dalla tutela materna, si avvia alla terribile consapevolezza della presenza ossessiva e terrificante del male, come opportunamente rileva nel suo saggio Elèna Mortara. E l'indagine conoscitiva del bambino, la sua ansia di esplorazione dell'ambiente circostante, è spesso racchiusa in una dimensione quasi onirica, i confini fra il sogno e la realtà sono molto labili.

Ciò incoraggia letture psicoanalitiche del testo. Del resto, un ruolo fondamentale nel romanzo è assunto dal rapporto edipico madre-figlio. È un rapporto bellissimo, tenero, di una tenerezza che induce ad operare nostalgici e fuggevoli ritorni all'infanzia, in quell'universo affascinante e insondabile ricco di gioie ma anche di atroci momenti di smarrimento dovuti ai continui, inevitabili, anche se contingenti, distacchi dal protettivo e caldo seno materno. E così pure universale e coinvolgente è il timore di perdere l'esclusività dell'affetto della madre, la paura del « tradimento » che il piccolo David, d'altronde, ha fondati motivi di ritenere reale. Funziona invece da contraltare il rapporto padre-figlio. Non riconoscendo la paternità di Albert, David — convinto erroneamente che il vero padre sia un *goy* — opera una sorta di ricusazione della propria ebraicità, e quindi una rinuncia della propria etnia, tendendo così verso la cultura cristiana.

Proprio partendo dal conflittuale rapporto padre-figlio, con le inevitabili implicazioni edipiche (e attraverso il richiamo a quella particolare sindrome nevrotica che Freud definiva *Familienroman*, « romanzo familiare »), si muove l'interessante lettura psicoanalitica di Alessandra Contenti che del romanzo in effetti propone anche una opportuna visione sociologica. L'eco freudiana potrebbe anche servire ad illuminare la fitta e complessa rete di strutture simboliche presenti nel testo. Tutto ciò rimanda alle stimolanti suggestioni che offre la lettura di G. Poole tutta tesa appunto a cogliere il tessuto

simbolico dell'opera, un'ermeneutica, questa, che fa luce sulle significazioni più profonde che il romanzo trasmette. *Call It Sleep* è disseminato di simboli di tipo psicologico, spirituale e sociale che sottendono codici i quali non sempre si prestano a facili interpretazioni. Come leggere, per esempio, la conflittuale dialettica luce-tenebre, sempre presente nel romanzo, che possiede per certi aspetti lo stesso complesso spessore semantico dei due poli del bianco e del nero presente in un'opera quale *Benito Cereno* di Melville tuttora oggetto di sofisticatissime analisi? Ma al di là di questo richiamo, in tutto il romanzo si avvertono echi strani che inducono a operare paralleli che in un primo momento possono apparire anche improponibili, come quello con *The Scarlet Letter* di Hawthorne, tale è l'abisso che separa i contesti culturali presentati da queste due opere. Comunque è proprio dalla intricatissima griglia di simboli, che non di rado approdano verso *topoi* mitici, sempre interconnessi coi referenti reali del testo, che emerge la vera natura di *Call It Sleep*: di un'opera che contempla armonicamente i codici del fantastico e del reale, del *romance* e del cosiddetto romanzo realistico.

Ed è per questo che *Call It Sleep* affonda le sue radici nella grande tradizione del romanzo americano. Proprio questa sua duplice veste simbolico-realista, così tipica di tanta narrativa statunitense, richiama, emblematicamente, per grandi linee, parte della della grande scrittura americana. Al di là del facile riferimento a Joyce — i frequenti e profondissimi sondaggi nella coscienza del bambino sono operati da Roth attraverso la tecnica del flusso di coscienza — non è certamente da trascurare nella scrittura rothiana la presenza del realismo psicologico jamesiano, un'impronta, questa, unanimamente riconosciuta, e si possono anche cogliere, secondo noi, echi del sociologismo howellsiano. Materassi, tra l'altro, opera opportunamente un intelligente richiamo alla struttura di *What Maisie Knew*. Il parallelo ci è sembrato abbastanza puntuale e convincente. Se è vero che David resta fuori dall'« universo diegetico », il romanzo è narrato in terza persona, l'intera storia, tranne pochi capitoli, è filtrata attraverso l'ottica del bambino (anche se la strategia narrativa utilizzata da Roth si muove su una base diversa, in quanto la decodifica operata dal piccolo copre solo parzialmente la significazione recepita dal lettore). Questa tecnica, del resto, ricorda anche l'impianto strutturale di *The Ambassadors*.

Su un piano diverso si pone invece il rapporto, da noi individuato, con W. D. Howells. Evidente ci è apparsa l'influenza di *A Hazard of New Fortunes*, un romanzo ambientato a New York nell'ultimo decennio del secolo scorso, e di alcuni scritti sociali e di costume del padre del realismo americano. D'altronde, è fin troppo facile rilevare le affinità ideologiche fra i due scrittori. Tra l'altro è comune ad entrambi la forte carica dissacrante nei confronti del mito del *melting pot*. In fondo, nessun gruppo etnico più degli ebrei ha posto in discussione lo spirito di questo mito che è insieme il

più solido e uno dei più vecchi della cultura americana. L'idea del grande, pacifico crogiolo di razze e culture diverse, che da sempre sembra riflettere l'immagine più autentica dell'America, non è mai stata pienamente condivisa dall'intellettualità ebraica di questo paese. Il trauma del distacco dai paesi europei d'origine ha rafforzato nella comunità ebraica la peculiarità di una cultura che ha voluto conservare tenacemente i propri connotati. Ed è proprio questo trauma — la coercitiva esperienza del viaggio, il trasferimento improvviso da un luogo all'altro, non sempre finalizzato alla ricerca della « Terra promessa » che è una costante della storia di questo popolo — insieme ad una vigorosa critica del mito del *melting pot* a risultare tra i messaggi più importanti che affiorano dalla lettura di *Call It Sleep*. Difatti è piuttosto evidente nel romanzo il tema della conflittualità culturale (prima che razziale); la tragedia del piccolo David è tutta racchiusa nella sua incapacità di adattamento, anche se la sua orgogliosa volontà di sottrarsi alle leggi dell'integrazione finirà con l'affievolirsi notevolmente. Inoltre, il bambino soffre molto la complessa realtà della metropoli. L'universo sociale newyorkese, così ricco di etnie diverse, spesso contrapposte, pullulante di strani idiomi legati a culture tra loro lontanissime, la stessa struttura urbanistica della città, gigantesca e labirintica insieme, l'intolleranza razziale, che segna drammaticamente la vita della metropoli, relegano David ad una sorta di autoisolamento che genera nel piccolo paure e angosce, un disagio profondo che lo porterà vicinissimo alla morte. Del resto, la stessa rudezza caratteriale del padre, quell'irascibilità violenta a cui frequentemente si lascia andare, è dovuta allo smarrimento di un uomo, che vive una profonda crisi di adattamento, nei confronti della cultura della metropoli che, come tutti gli immigrati, sente lontana e ostile.

Le pagine sociali e di costume del romanzo, dove più evidente è la presenza howellsiana, ancora conservano un certo fascino, un grande interesse. È davvero stupefacente, eccezionale — per esempio — la complessa elaborazione mimetica con cui Roth riesce a cogliere quella miriade di lingue e dialetti, di parlate quotidiane tipiche degli *slums* newyorkesi. L'accavallarsi di questi linguaggi poi in un intreccio caotico, rumoroso, ma che mai reca fastidio all'orecchio, costituisce una delle peculiarità più suggestive del romanzo anche se rende la lettura un po' ostica e, in alcuni passi, addirittura incomprensibile.

Ma se è vero che tanti sono i debiti che Roth ha contratto con la tradizione narrativa statunitense, è altrettanto vero che il romanzo ebraico-americano gli deve moltissimo. Acutamente G. Fink individua nel prologo di *Call It Sleep* — in quelle bellissime pagine che descrivono l'arrivo di David a Ellis Island e le prime emozioni del bambino in terra straniera — una futura germinazione di temi e motivi di tanta narrativa ebraico-americana post-rothiana.

Call It Sleep, a distanza di anni, continua a destare un notevole

interesse anche se resta un'opera, come rileva lo stesso Fink, quasi imperscrutabile, uno « spazio aperto » disponibile a recepire numerose letture; ma è anche un testo che rifugge da facili schematizzazioni, comodi modelli semiotici o forzate accelerazioni sociologiche. La stessa lettura freudiana, che pure sembra così calzante ed è forse la più abilitata a sondare i meandri profondi del testo, può denunciare limiti e/o incoerenze. *Call It Sleep* è in effetti un pianeta semantico ricchissimo di satelliti ognuno dei quali rimanda a complessi codici significazionali non sempre disponibili ad univoche operazoni ermeneutiche. E risiede proprio qui, in effetti, tutto il fascino di quest'opera, dal titolo così enigmatico e misterioso, che non è azzardato annoverare fra le più significative espressioni letterarie del Novecento non solo americano.

Ci dicono che H. Roth abbia ripreso a scrivere. Dopo quella lunghissima e sofferta *impotentia scribendi* (le cui cause G. De Biasio analizza con argomentazioni sicure e convincenti) sta per uscire un nuovo romanzo. D'altronde, cos'altro dovremmo mai aspettarci da uno scrittore?

LUDOVICO ISOLDO

P. J. SMALLWOOD (ed.), *Johnson's Preface to Shakespeare*, Bristol, Bristol Classical Press, 1985, pp. xxxi+185.

This book is one of the most valuable contributions to our understanding of Johnson's thought to have appeared for some time. It consists of a photographic reprint of the 3rd edition of the Preface to Johnson's edition of Shakespeare (the last whose publication he was able to supervise before his death), together with an introduction setting the piece in the context of Johnson's critical thought, and over 100 pages of detailed commentary, in which the editor carefully elucidates the meaning of Johnson's critical vocabulary, illuminates Johnson's thought by cross-reference to individual notes in Johnson's edition, and provides suggestive comparisons with the critical thought of Johnson's great predecessors, such as Horace, Boileau, Rymer, Dryden, Rapin and Pope, and that of Johnson's successors who were influenced by him, often, seemingly, without being aware of the fact, such as Wordsworth, Coleridge, Hazlitt, Stendhal and Schlegel. In this way the place of the Preface as a central piece of eighteenth-century critical thought is established with unprecedented completeness, the edition fully vindicating its claim to be the fullest commentary ever published on the subject.

This is a valuable service as many readers have misunderstood or read carelessly Johnson's words, or have been unable to apply such large and general thoughts to the particularities of the plays.

Take, for example, these words, which many have dismissed as mere extravagance of abuse:

> In tragedy his performance seems constantly to be worse, as his labour is more. The effusions of passion, which exigence forces out, are for the most part striking and energetick; but whenever he solicits his invention, or strains his faculties, the offspring of his throes is tumour, meanness, tediousness, and obscurity.

The glosses which Smallwood offers (often using Johnson's own *Dictionary* as a basis) of « exigence », « solicits », « tumour », and « meanness » focus the reader's mind forcibly on the central distinction Johnson is making between Shakespeare's writing when his imagination is roused and his pen flows readily, and when he is less absorbed in his work and having more cold-bloodeely to force his muse into action. The references he gives to Johnson's notes on passages from *Cymbeline, King John, The Winter's Tale, Antony and Cleopatra* and *Henry V* then further clarify exactly what kind of writing Johnson had in mind in making those individual accusations. One of the reasons why Johnson's thought has been so readily dismissed out of hand in the past has been because readers have restricted themselves to staring at Johnson's formulations, without considering what passages of Shakespeare Johnson intended to apply those formulations to. No one who uses this edition can any longer have any excuse for doing that.

The notes on Johnson's critical predecessors and successors are of vital interest for anyone wishing to consider the way in which critical thought advances and develops. It is impossible to disentangle what is original from what is derivative in Johnson's thought. Clearly the Preface draws much of its power from the fact that it is such an extraordinary synthesis of a long tradition of thought that went before it, but that act of synthesis in itself, with its emphases and combinations of thought, and its individual weight of re-statement, also produces something new which goes beyond all the particular sources and influences. Equally striking is the evidence of the influence of the Preface on the thought and even the formulations of the Romantic critics who came after, and who were so often under the impression that Johnson was someone they were re-acting against. The evidence of the Preface's fructifying influence on their thought makes this edition essential reading for those interested in the Romantic period as much as for professional students of the Augustan and post-Augustan period.

However, the aim of the edition is more ambitious than I have so far indicated. It invites us to see the Preface as being not of mere historical interest, but as a central piece of critical thought *punto e basta*. Its invitation is to remove the Preface from its current place as part of Johnson studies, and make it a central text for those who

want to clarify their thinking about Shakespeare himself, his essential qualities, his strengths and weaknesses. To succeed in this task much prejudice will have to be overcome, for even professional Johnsonians are not often willing to see the piece in this light, and much of their commentary is devoted to apologizing for the views of the man whose work they are editing. The most influential critic of our century, F. R. Leavis, time and again throughout his career dismissed the possibility that Johnson could have anything to tell us here that was really worth listening to. With this edition before us it is now possible to state confidently that much of this dismissal of Johnson was based on inadequate understanding of and attention to what he was saying. Take, for example, the famous passage on Shakespeare's supposed disposition for comedy rather than tragedy:

> In tragedy he often writes with great appearance of toil and study, what is written at last with little felicity; but in his comick scenes, he seems to produce without labour, what no labour can improve. In tragedy he is always struggling after some occasion to be comick, but in comedy he seems to repose, or to luxuriate, as in a mode of thinking congenial to his nature. In his tragick scenes there is always something wanting, but his comedy often surpasses expectation or desire. His comedy pleases by the thoughts and the language, and his tragedy for the greater part by incident and action. His tragedy seems to be skill, his comedy to be instinct.

Leavis, like many other careless readers, has taken that passage to mean that Johnson must have admired *Love's Labour's Lost* and *Much Ado About Nothing* more than *King Lear* and *Macbeth*. Such a misunderstanding should not have been possible, for one has only to turn to the General Observations that Johnson offered on each play to see, from the enthusiasm of the particular comments, that the plays Johnson thought the greatest were *Hamlet, Othello, King Lear* and *Macbeth*. If we consult the notes to this edition we can see how badly this passage has been misrepresented. Johnson does not talk about « tragedies » and « comedies » but « tragedy » and « comedy », or « tragick scenes » and « comick scenes ». He has already made clear that in his view Shakespeare's plays cannot properly be divided up into tragedies and comedies: they are rather a « mingled drama » in which Shakespeare constantly introduces elements of both. Smallwood's notes refer us to some of Johnson's notes on the « tragick scenes » of *Henry IV* and *Measure for Measure* for a further sense of what Johnson had in mind. He also makes clear that in describing Shakespeare's nature as one strongly attracted to comedy, he is not necessarily saying that the comic scenes represented Shakespeare's best work, and indicates from Johnson's writing elsewhere that Johnson did not think that what came easiest to a writer was necessarily what a writer did best. His note on the word, « skill », also demonstrates what is not clear to

a modern reader, that Johnson is intending a powerful compliment with the word.

Far from being something to be dismissed with contempt, Johnson's point is well worth considering in relation to Shakespeare's plays. It might well shed light on the constant presence in Shakespeare's plays of extremely witty villains such as Iago and Edmund, who are often much more attractive than the general direction of the play would warrant. It could also help us to think about the general effect and success of *Antony and Cleopatra*, which many critics have felt to be unsatisfactory in its general effect, for all the splendour of individual scenes.

Taking Johnson seriously would also mean thinking about the truth or otherwise of his general claim that what Shakespeare writes is best described as a « mingled drama ». Johnson writes this phrase with approval, and denies that the co-presence of tragedy and comedy muffles the effect of both. But I can imagine a criticism being made of Shakespeare on precisely those grounds. Acceptance of this view of Johnson's would make *Hamlet* not only Shakespeare's most characteristic play but also his masterpiece. This was very commonly believed in the nineteenth century, but in our age both *King Lear* and *Macbeth* have tended to be regarded as greater plays. If they are greater — as I believe they are — it is partly that Shakespeare seems so much more in earnest in them, and so much more intensely and unremittingly gripped by his central inspiration. I would also suggest that *A Midsummer Night's Dream* is one of Shakespeare's supreme works precisely because the spirit of comedy is allowed such uninterrupted play. The more bitter-sweet quality of the later comedies is often very haunting, but I don't believe they have the same capacity to fill and transform the mind.

But this is only one topic on which Johnson can set us thinking, if we will only allow him. There are many others, including the unjustly notorious pages on Shakespeare's faults (which again, as Smallwood shows, have been often misrepresented).

This edition then should be warmly welcomed and widely used. Such quibbles and criticisms as I have on the editing are very minor. In spite of the scale of the commentary some notes could with advantage be fuller, particularly in cross-referencing with Johnson's comments on individual lines and scenes. For example, the note on Johnson's claim that Shakespeare « seems to write without any moral purpose » would be stronger for some examples of what Johnson meant, a gap which is only imperfectly filled in later notes; Johnson's assertion that Shakespeare's tragic scenes please « for the greater part by incident and action » has no note at all, which seems to me a mistake. I don't think « homely wisdom » is the best gloss possible for « domestic wisdom », and anyone needing an explanation of « felicity » is liable to be just as misled by seeing it glossed as « happiness ». I am also surprised that the editor thinks Johnson

is guilty of the fault he describes in saying of Shakespeare « A quibble was to him the fatal Cleopatra for which he lost the world, and was content to lose it ». I find the image very suggestive, and one which carries the argument of the paragraph further than it has gone before.

These are very minor complaints. A major complaint must be directed at whoever is responsible for the astonishing shoddiness with which the book has been assembled. Whole pages of notes are adrift in sequence, and the reader must constantly flick around in the pages and grub for his instruction as best he may. How came the printers to be so careless? And why has Bristol Classical Press allowed the book out into the world without an *errata* slip? I fear many a reader will simply lose patience, and much of the editor's good work go for nothing.

RICHARD BATES