ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.
XXXII,3 1989

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

INCONTRI E CONFRONTI

RECENSIONI

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXII, 3

anglistica

NAPOLI 1989

articoli e saggi

Gli articoli pubblicati in questo fascicolo di Anglistica sono quasi tutti dedicati allo studio delle complesse problematiche testuali, dalle evidenti intenzioni didascaliche, di alcuni testi esemplari dei generi e dei tipi più rappresentativi e vitali della produzione teatrale e spettacolare tardo-elisabettiana e primo-giacomiana.

Nel suo saggio su "The Tempest: itinerari di metamorfosi" Rossana Agostino interpreta il testo shakespeariano alla luce del concetto di metamorfosi che, naturalmente inscritto in più luoghi dell'opera dall'arte magica di Prospero/Shakespeare che tutto trasforma, è anche alla base delle varie trasformazioni che il testo presenta negli allestimenti scenici del Novecento, in particolare in quello curato da Peter Brook nel 1968.

Fernando Ferrara, nel saggio intitolato "La maestà imperiale di Enrico VIII", discute Henry VIII, un testo drammatico della prima età Stuart che è stato quasi sempre studiato con un certo disagio da quei critici che, non riuscendo a coglierne caratteristiche realistiche, esitano a collocarlo fra le Histories shakespeariane propriamente dette. Identificando le interconnessioni del testo con i miti della regalità Tudor e Stuart e con le opinioni affermate in varie occasioni da Giacomo I

sul potere assoluto dei re e individuando le radici spenseriane del personaggio shakespeariano, Ferrara propone un'interpretazione, del testo e del protagonista, intesa a mostrare i percorsi di formazione di un'immagine di monarchia che riunisce in sè storia, leggenda, allegoria e dramma poetico in una prospettiva ideologica che smussa conflittualità e intransigenze.

Anche Nella Morace, nel suo "Metropoli e Nazione nei 'Lord Mayor's Shows'", studia il modo in cui il genere dello spettacolo di strada allestito dalla municipalità di Londra soprattutto in età Tudor e Stuart per celebrare la elezione del Lord Mayor adempie alla funzione di esaltare il potere della City attraverso la opulenta ostentazione - in forma di emblemi e allegorie, di splendide 'architetture parlanti' e di magnifici costumi - dei valori mediocri del merito individuale che affermano il potere della metropoli londinese e la coesione armoniosa della nazione inglese.

Infine, Maria Grazia Piedilato, nel suo "La sfida di Zarathustra. Il postmoderno e la cultura di massa", analizza le più significative prese di posizione e le elaborazioni teoriche (Nietzsche, Heidegger, Foucault e Derrida) che sono alla base di interessanti interpretazioni, originali e positive, delle interrelazioni fra la cultura postmoderna e l'industria culturale dell'ultimo Novecento.

THE TEMPEST: *ITINERARI DI METAMORFOSI*

di
Rossana Agostino

> Non cercheremo il cambiamento
> e non opporremo il fisso e il
> mobile, cercheremo il più mobile
> del mobile la metamorfosi [...] Non
> distingueremo il vero dal falso
> cercheremo il più falso del falso:
> l'illusione e l'apparenza.
> (J. Baudrillard)

> Full fathom five thy father lies,
> Of his bones are corals made;
> Those are pearls that were his eyes;
> Nothing of him that doth fade,
> But doth suffer a sea-change
> Into something rich and strange.
> (I, ii, 397-402)

Inevitabilmente quando si pensa a questi che sono tra i versi più citati di *The Tempest*[1] di Shakespeare appare immediatamente tracciato un discorso di metamorfosi. Ciò non solo in quanto in essi – come dice Brower – appare la nota chiave del dramma; l'essenza dell'espressione della metamorfosi[2], ma anche e soprattutto per quel senso generale di mutamento che essi insinuano, suggerendo quella che Rella

[1] Tutte le citazioni da *The Tempest* si riferiscono all'edizione W. Shakespeare, *The Tempest* a cura di Anne Righter, Harmondsworth, The New Penguin, 1968.

[2] «Sea-change is a metaphor for magical transformation, for metamorphoses" (R. Brower, «The Mirror of Analogy», in W. Shakespeare, *The Tempest*, a cura di D.J. Palmer, London, Macmillan, 1968 p. 164).

definirebbe «la suggestione di un'ondosa oscillazione delle cose tra l'essere e il nulla che imprime al mondo e alla realtà quel suo ritmo vertiginoso sempre sulla linea di confine tra apparenza e inapparenza».[3]

Già ad una prima ed immediata valutazione del canto di Ariel, infatti, emergono appieno quegli elementi di metamorfosi che caratterizzano il dramma intero e che sono destinati a generare delle vere e proprie tematiche di mutamento. 'Sea-change', 'strange' e 'bones are corals made' sono frammenti di un discorso di metamorfosi che coinvolge il mondo magico che è dentro e fuori l'isola di Prospero, quello del teatro presente nella dimensione drammatica dell'opera ed in quella storica della sua rappresentazione, e quindi la realtà stessa del dramma, che vive con Peter Brook e con la sua rivisitazione del '68 il momento culminante del suo processo di trasformazione.

'From strange to stranger'

Dinanzi a versi come quelli citati, ci si troverebbe nella condizione naturale di pensare che essi descrivono uno stato di metamorfosi specifico e compiuto: quello di Alonso. Ma considerarli solo come tali significherebbe mostrarli nella loro ovvia accezione, dimenticando che come sempre Shakespeare nasconde qualcos'altro. E il canto di Ariel va diritto allo scopo: egli parla di ossa che si sono trasformate in coralli e di occhi che sono diventati perle, mostrando così che tutto ciò che era destinato secondo una legge naturale al decadimento, si è invece magicamente trasformato nella ricca permanenza delle perle e del corallo. Ma la funzione di Ariel non si esaurisce certo qui. Deliberatamente gli si offrono infatti parole come 'sea-change' o 'strange' atte a richiamarsi ad una realtà – propria dell'isola ed estranea ad essa – fatta di cambiamenti e di stranezze.

'Sea-change' ci riporta senz'altro alla mente quel primo

[3] F. Rella, *Metamorfosi*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 44.

mutamento del mare che apre il dramma e che comporta lo sconvolgimento dell'ordine naturale delle cose, delle gerarchie e dei valori sociali. Ognuno sulla nave giocata dalla tempesta ha infatti perso il suo precedente *status*: i servitori non si riconoscono più come tali e la regalità è divenuta solo un invisibile fantasma che si può ormai facilmente ignorare.

Boatswain – When the sea is. Hence! What cares these
roares for the name of King? To cabin! Silence!
trouble us not.
Gonzalo – Good yet remember whom thou hast aboard.
Boatswain – None that I more love than myself. You are
a councillor. If you can command these elements to
silence, and work the peace of the present, we
will not hand a rope more. Use your authority.
If you cannot, give thanks you have lived so
long, and make yourself
ready in your cabin for the mischange of the hour,
if it so hap. – Cheerly, good hearts! – Out of
our way, I say!

(I, i, 16-27)

E questo avvenimento apparirà più tardi come il frutto di un evento ancor più strano:

Prospero – By accident most strange, bountiful fortune [...]
Hath mine enemies
Brought to this shore;

(I, ii, 178-180)

Di nuovo dunque un processo di metamorfosi ed ancora una volta esso si caratterizza per la sua 'innaturalezza'.

Il termine 'strange' che ricorre costantemente nel corso del dramma suggerisce infatti la presenza di cambiamenti e di azioni che sono al di fuori dai poteri della natura.[4] E nemmeno in *The Tempest* la voce 'strange' tradisce questo

[4] Già secondo la definizione dell'*Oxford English Dictionary*, la voce *strange* infatti è il simbolo di qualcosa di anormale, di ignoto o di anomalo ad un punto tale da suscitare meraviglia o stupore.

«Strange: unfamiliar, abnormal, or exceptional to a degree that excites wonder or astonishmet; difficult to take in or account for, queer, surprising, unaccountable».

concetto. 'Strange' anzi nel suo continuo ricorrere sviluppa l'idea di una realtà dominata da forze misteriose che ci persuadono della presenza di ciò che Clemen definiva 'a region of magic': «The depth of the sea, the corals and pearls, the sea-change remove us into a region of magic.»[5] Da questo ambito magico, Clemen lasciava fuori però proprio 'strange' che deve essere invece considerato come la voce fondante – proprio data la sua accezione semantica – di quella nuova realtà meravigliosa che affiorava dentro e fuori l'isola di Prospero. Una realtà segnata dalla metamorfosi della magia nera di Sycorax, i cui poteri minacciavano l'ordine cosmico, in quella bianca di Prospero, riflesso tutto ciò di un momento di metamorfosi storica che vedeva il trapasso dal vecchio potere occulto alla nuova 'scienza magica'.

Con il passaggio dell'isola dalla strega Sycorax – in origine sovrana dell'isola – al nuovo mago Prospero si rivelano infatti i tratti di una nuova magia che appare essere depurata da quell'alone di potere nefasto riconosciuto alle streghe in quell'epoca. Se il vecchio potere occulto di Sycorax sembrava infatti essere il prodotto della sua nefanda unione con il diavolo, padre di suo figlio Caliban,[6] la nuova scienza magica di Prospero è invece il frutto della sua profonda consacrazione allo studio del suo infinito amore per i libri che si rivelano essere il vero strumento del suo potere:

Prospero – [...] and for the liberal arts
Without a parallel; those being all my study,
The government I cast upon my brother,
And to my state grew stranger, being transported
and rapt in secret studies.
(I, ii, 73-77)

[5] W.C. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, Methuen, 1953, p. 164.

[6] Sono queste infatti le parole con cui Prospero definisce le origini di Caliban: «Thou poisoned salve, got by the devil himself/Upon thy wicked dam [...] (I, ii, 319-320).

Senza i suoi libri e la messa in opera dei rituali Prospero – come dice Caliban – non può infatti operare nessuna magia:

Caliban – Remember
First to possess his [Prospero] books, for without them
He's but a sot, as I am, nor hath not
One spirit to command. They all do hate him
As rootedly as I. Burn but his books.
He has brave utensils, for so he calls them,
Which, when he has a house, he'll deck withal.
(III, ii, 92-98)

E il rituale che Prospero dispiega nel realizzare i suoi prodigi sembra essere in sintonia con il modo in cui operavano le streghe bianche nel periodo elisabettiano: «For the white witch believed that this could be done through the use of specially 'consecrated' objects and appropriate rituals.»[7] Prospero rifugge quindi dai tradizionali poteri posseduti da Sycorax che si spingevano fino a minacciare l'ordine cosmico – «That could control the moon and deal in her command without her power» (V, i, 270-1) – per concentrare i suoi prodigi nel mondo 'sublunare'. E concordemente con Frye bisogna dire che Prospero ha il potere di suscitare una tempesta come le streghe in *Macbeth*, ma essendo buoni i suoi motivi la sua magia è in accordo con il più alto ordine della natura.[8]

L'arte di Prospero non è più, quindi, dannosa e malvagia come quella di Sycorax, ma è mutata adattandosi al suo stesso disegno di voler riformare il mondo dell'isola. Nel nuovo mago Prospero appaiono perciò evocati i tratti di un mondo nuovo che rifuggiva ormai dalle certezze aristoteliche e si fondava su un sapere che si avviava a divenire scientifico. Il nuovo mago di questi anni che Prospero richiama alla mente, può operare liberamente in un mondo sublunare e rinunciare alla sua magia, gettando via i suoi libri, per ritornare

[7] G. Salgado, *The Elizabethan Underworld*, London, J.M. Dent, 1987, p. 84.

[8] Cfr. N. Frye, *A Natural Perspective*, Columbia, U.P., 1965, p. 150.

nel normale mondo cristiano di Milano. La nuova magia di Prospero fa parte cioè di un mondo che stava ampliando i suoi orizzonti e che perciò andava sostituendo al vecchio stregone artefice di sortilegi, un mago 'dotto' capace di evocare spiriti in suo aiuto ma interprete nello stesso tempo di un nuovo rapporto tra «macrocosmo e microcosmo, tra emblema e pratica magica e ordine dell'universo».[9] I misteri evocati dall'arte di Prospero, ora, non sono più il prodotto delle tenebre o di illecite comunicazioni con i demoni; essi appartengono alla volontà e al dominio umano e sono corredati da rituali e azioni che suggeriscono una certa teatralità non lontana da quella evocata dalle streghe bianche elisabettiane:

> Clients were often shown into special rooms, suitably darkened and furnished with objects such as magic beds, images, crystal balls and mirrors which were intended to produce an atmosphere of credulous awe. Occasionally the witch would wear special items of dress or ornaments such as a shawl or chain with a cross in imitation of a priest; he tried to build around himself the same atmosphere of austere purity which in theory at any rate, celibacy had given to the Catholic clergy.[10]

Rappresentazione di una trasfigurazione

> Ma ecco si è illuminata tutta la scena e anche tutte le stanze dietro. Sono i rappresentanti dei musei stranieri. Devo riceverli con tutti gli onori.
> (K.S. Stanislavskij)

Anche Prospero, come si è detto, necessita di apparati e strumenti (I, ii, 24) per evocare quelle atmosfere di meraviglia (IV, i, 117-118), quelle immagini di sgomento, come l'atmosfera suscitata dalla tempesta iniziale, quelle visioni

[9] F. Rella, *op. cit.*, p. 24.
[10] G. Salgado, *op. cit.*, p. 83.

estatiche di morte (I, ii, 394-399), insomma per affascinare i sensi con dei veri e propri spettacoli illusionistici. E forse non a caso nel corso del dramma egli va richiamando la voce 'perform' quasi a voler sottolinerare il carattere spettacolare della sua 'art'. 'Performed' è la tempesta ordinata da Prospero ad Ariel:

> Hast thou, spirit,
> Performed to point the tempest that I bade thee?
> (I, ii, 194-195)

Addirittura egli aggiunge che questo compito di Ariel è stato magnificamente rappresentato (I, ii, 236-237). Ed ancora pregevoli sono la sua interpretazione dell'arpia (III, ii, 84-85), le sue apparizioni e quelle dei suoi compagni minori durante il banchetto del III atto:

> Thou and thy meaner fellows your last service
> Did worthily perform, [...]
> (IV, i, 35-36)

Ma recitare un ruolo è pure il destino consapevole di Antonio che si sente parte di un prologo ed interprete del suo svolgimento:

> And, by that destiny, to perform an act
> Whereof what's past is prologue, what to come,
> In yours and my discharge.
> (II, i, 256-258)

La fascinazione suscitata dall'arte di Prospero ha dunque uno stile dichiaratamente teatrale e si richiama ad un copione che ha in sé chiari tutti gli elementi della metamorfosi drammatica:

Prospero – Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air;
And like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,

And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep. Sir I am vext.

(IV, i, 148-158)

Le parole di Prospero lasciano infatti affiorare quell'importante metamorfosi che da sempre si compie nel teatro e che conduce gli attori alla fine di ogni rappresentazione a dissolversi nel nulla. Nella visione di Prospero, lo stesso spettacolo della vita, il mondo intero si dissolverà, proprio come un'inconsistente messa in scena e l'illusione si rivela essere l'unica possibile realtà: «We are such stuff as dreams are made on».

Ed in queste sue ultime parole sembra realizzarsi una magnifica intuizione che rifugge il senso comune della realtà, lasciando affiorare come unica e importante la dimensione transitoria del reale, frutto per lui del potere della sua arte. La realtà di Prospero coincide dunque con la realtà di tale arte così come quella di *The Tempest* coincide con quella dell'illusione.

L'importante è questo: la formazione di una realtà, l'irruzione inedita di un mondo.[11]

Il valore e la storia di *The Tempest* si nutrono infatti di immagini e di atmosfere che trascendono i limiti del mondo reale ed investono un potere che richiede tutto al potere della fantasia. Ma non sempre le messe in scena del dramma sono riuscite nel corso degli anni a trovare delle soluzioni sceniche, degli appropriati mezzi espressivi tali da portare alla luce questa sua dimensione.

The Tempest, rappresentato a corte per la prima volta, nel 1611, ha in seguito subito una continua metamorfosi che ha trasformato la sua matrice originaria. Come fa giustamente osservare Jan Kott, «Dalla Restaurazione fin verso il 1840 essa [*The Tempest*] venne rappresentata nel rimaneggiamento del Dryden: una vuota féerie da corte».[12] Il primo Shakespeare di *The Tempest* sembrava, infatti, essere stato smarrito tra quei principi teatrali che la restaurazione aveva portato con sé. Il rispetto per le unità aristoteliche di spazio e di tempo, il particolare riguardo verso l'idea del decoro, l'osservanza di una giustizia poetica, furono infatti, in un primo momento, tra i principali presupposti della trasformazione dell'opera shakespeariana. Ma non di meno le messe in scena ottocentesche successive dell'opera operarono la loro metamorfosi sul dramma.

La cura del dettaglio, la magnificenza e il macchinismo scenico ottocenteschi trasformarono la scena del naufragio che apre il dramma e l'incorporeo Ariel in mere attrazioni che nutrivano i sensi di un pubblico affamato di 'meraviglie' e illusionismo. L'attenzione era proiettata verso un realistico inabbissarsi della nave o verso una signorina robusta agghindata con ali di velo dipinte, a cui si dava tuttavia il nome di Ariel. Il procedere del progresso che scopriva complesse macchinerie, inventava la luce artificiale, agiva dunque sul dramma trasformando ciò che si prestava solo ad essere evocato in qualcosa di necessariamente raffigurato.

La messa in scena del dramma del 1857 di Charles Kean, ad esempio, disperse ancora una volta l'amara poesia dell'opera nella cura del dettaglio e della magnificenza scenica:

Ariel sped to liberty from a galleon in full sail on a perfect calm sea, with bright red oars assisting the reluctant breeze, while the goddesses appeared with the temple of Eleusis in the background, and enough shaves of corn to furnish a harvester Festival in Westmister abbey.[13]

La necessità di catturare l'energia di Ariel in un personaggio fisico o di immortalare il senso della magia in scene 'meravigliose' non permettevano certamente di scoprire quel

[11] A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1978, p. 6.

[12] J. Kott, *Shakespeare Nostro Contemporaneo*, Milano, Il Formichiere, 1978, p. 170.

[13] R. Speaight, *Shakespeare on the stage: an illustrated history of shakespearean performance*, London, Collins, 1973, p. 46.

lato nascosto, quel doppio fondo che il dramma shakespeariano comunque porta con sé.

Ma la «vera esistenza» che è celata in queste forme è sempre «non reale», inaccessibile attraverso «l'empiricità dell'esistenza», o attraverso il tessuto materiale dell'opera stessa, che deve essere reso diafano e trasparente per giungere all'autentico della forma, al simbolo, [...].[14]

The Tempest andava perciò spogliata del carico delle tradizioni intermedie, svelata in tutta la sua nudità e ricondotta all'autentico della forma, al simbolo. Ed ecco che allora la nuova metamorfosi teatrale dell'opera proposta dal nostro secolo ha rispolverato tutto un campionario di idee che ormai sembravano abbandonate con la scomparsa della teatralità elisabettiana. L'avvicinamento all'autentico della forma, al modo elisabettiano di rappresentare il dramma è stato perciò un tentativo di ritrovare la 'vera esistenza' dell'opera. Poiché, come fa giustamente osservare Lidia Curti, «nonostante i pericoli e i limiti dell'archeologismo, la ricostruzione del palcoscenico elisabettiano è uno dei modi per avvicinarsi al 'segreto' shakespeariano».[15] I tempi avevano tradito quella nudità scenica proposta dalla scena teatrale elisabettiana, e tuttavia i tempi in un incessante processo di trasformazione hanno ricercato la forza della scena 'autentica'.

Una certa scena ha mantenuto con la scena «dimenticata» ma in effetti violentemente cancellata, una comunicazione segreta, un certo rapporto di tradimento, se tradire è snaturare per infedeltà ma anche malgrado tutto, lasciar tradurre e manifestare il fondo della forza.[16]

La metamorfosi teatrale ottocentesca dell'opera aveva congelato il fondo della forza dell'opera shakespeariana in una forma di passatempo che solo la reinvenzione scenica del Novecento ha liberato da quel *cliché*, dimostrando così «come nella vita tutto quello che scegliamo e apprezziamo come leggero non tarda a rivelare il suo peso insostenibile».[17]

---

[14] F. Rella, *op. cit.*, p. 157.
[15] L. Curti, *Peter Brook e Shakespeare*, Napoli, I.U.O., 1984, p. 41.
[16] J. Derrida, «Prefazione», in A. Artaud, *op. cit.*, p. XIII.
[17] I. Calvino, *Lezioni Americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 9.

Naturalmente, l'avvicinamento alla scena dimenticata – iniziata con il solo recupero ad opera di Poel delle condizioni scenografiche elisabettiane e spintasi con Brook a rivelare del dramma una dimensione nuova – presuppone una sperimentazione continua. Le messe in scena di *The Tempest* di Benson e di Leigh del 1903 insinuarono tuttavia già sentimenti nuovi nel dramma, tentando di recuperare l'essenzialità scenica elisabettiana. Cosicché la riconquista di immagini nude e simboliche, nella loro versione dell'opera, sostituì l'assetto spettacolare tradizionale del naufragio iniziale. Al pubblico è stata così data la possibilità di scoprire le regioni nascoste di un guardare con gli occhi della mente. Ed ecco che dunque alla metamorfosi esteriore del dramma si accompagna la nostra metamorfosi verso la quale siamo trasportati dal sopraggiungere di immagini insolite che scrivono parole nuove nella diversa storia di ognuno.

La metamorfosi delle cose è allora la nostra metamorfosi che ci rende infiniti nella percezione di «un'innumerevole esistenza» che si sprigiona nel cuore [...] i morti non sono dunque infinitamente morti ma possono far emerge in noi un'immagine, una figura, una 'similitudo' nella stessa regione delle dissimiglianze che racchiude in sé un nuovo sapere, una nuova conoscenza.[18]

E la forza comunicativa della drammatizzazione novecentesca di *The Tempest* ha progettato nuove strade da percorrere, ha guidato la mente a riesumare associazioni ormai morte. *The Tempest* ha così abbandonato la dimensione favolistica dietro cui a lungo si era celata ed ha insinuato ad esempio nella visione di Margaret Webster il senso della ricerca della libertà e del potere, l'abuso di esso e la trasformazione interiore dell'uomo.[19] E la stessa trasformazione dello spazio scenico permetteva di guardare al dramma attraverso molteplici angolature.

---

[18] F. Rella, *op. cit.*, pp. 149-150.
[19] Era questa infatti, la visione di M. Webster che lavorò insieme con Eve le Gallienne ai disegni preparatori per l'ornamento e i costumi della produzione neo-elisabettiana di *The Tempest*, rappresentata a Broadway nel 1916.

I see this Hildensee as Bermudas 'observed the regisseur (Sterne) as they watched the cattle drive over at low tide to feed' the right scene for Caliban, Ariel and Prospero.[20]

Il risultato di questi pensieri fu un allestimento dell'opera su di un palcoscenico girevole, che permetteva di rivelare la tridimensionalità dello spazio in tutti i suoi piani e le sue sfaccettature.

La scena novecentesca che accoglieva il dramma – più duttile, meno divisa da luce e buio, da bianco e nero e più diffusa di colori chiaroscurali – ha favorito la 'nuova vista' ha trasmutato in noi le immagini dell'opera.

Van Gogh made generations of travellers see Provence with new eyes, and the theory of happenings is that a spectator can be jolted eventually into a new sight so that he wakes to the life around him.[21]

Lo spettatore può essere scosso da una nuova vista finalmente, e divenire così conscio della vita che lo circonda – dice Brook – sintetizzando, si potrebbe dire, l'intento che ha guidato nel 1968 la sua realizzazione di *The Tempest*. La riscrittura scenica di Brook, si anima infatti di espressioni sceniche nuove, restituendo al nostro sguardo i tratti di un'ulteriore metamorfosi dell'opera. Tra le sue mani il dramma si trasforma appunto in una serie di immagini simboliche che inseguono – come vedremo – il manifestarsi della nuova 'vista'. Ed allora «Le immagini e i movimenti non saranno usati soltanto per il piacere esteriore degli occhi e delle orecchie, ma per quello più segreto e più profittevole dello spirito. Così lo spazio teatrale verrà utilizzato non soltanto nelle sue dimensioni e nel suo volume, ma se così si può dire *nel suo substrato*.»[22]

[20] R. Speaight, *op. cit.*, p. 206.
[21] P. Brook, *The Empty Space*, Harmondsworth, Penguin, 1968, p. 61.
[22] A. Artaud, *op. cit.*, p. 238.

Il doppio shakespeariano nella metamorfosi di P. Brook

> If you will practice being fictional for a while, you will inderstand that fictional characters are sometimes more real than people with bodies and heartbeats.
>
> (R. Bach)

Non una storia, né la storia di *The Tempest*, quella che Brook insieme con attori di diverse tradizioni teatrali propone nel '68. Sembrerebbe piuttosto il tentativo di catturare attraverso improvvisazioni, dialoghi ed esercitazioni la natura non univoca del testo shakespeariano tentando così di portare alla luce quel mondo delle cose sospeso tra la realtà e l'illusione, tra l'apparenza e l'inapparenza, tra il visibile e l'invisibile nascosto – come si è visto all'inizio – nella metafora del canto di Ariel (I, ii, 394-399). Brook infatti dice: «In any event to comprehend the visibility of the invisible is a life's work».[23] E riferendosi in particolare a *The Tempest*, Brook invita ad una esplorazione del dramma che sopravanzi appunto la superfice drammatica del testo:

But when we see how nothing in the play is what it seems, how it takes place on an island and not on an island, during a day and not during a day, with a tempest that sets off a series of events that are still within a tempest even when the storm is done, that the charming pastoral for children naturally encompasses rape, murder, conspiracy and violence; when we begin to unearth the themes that Shakespeare so carefully buried, we see that it is his complete final statement, and that it deals with the whole condition of man.[24]

Tutta questa elusività, questa eco di un movimento perenne tra ciò che è sull'isola e fuori di essa, nelle tre ore del dramma ed in quelle estranee ad esso, nella tempesta che di continuo rivive anche quando è cessata, tutta questa

[23] P. Brook, *op. cit.*, p. 63.

ambiguità, insomma, è nel dramma shakespeariano: ma è con Brook, nel '68, che appare svelata in tutta la sua nudità.

Il film che Ian Wilson ha tratto da questo incontro brookiano con *The Tempest* è infatti il riscontro immediato di un dramma che appare frammentato in una sequela di immagini che non vogliono raccontare una storia, ma piuttosto muoversi dentro e fuori di essa.[25]

> Se gettiamo per terra un cristallo, questo si frantuma, ma non in modo arbitrario; si spacca secondo le sue linee di sfaldatura in pezzi i cui contorni, benché invisibili, erano tuttavia determinati dalla struttura del cristallo.[26]

Così i personaggi dell'opera si ribellano ai loro stereotipi, si sottraggono a forme abusate, 'abbandonano i loro vecchi abiti' e si trasformano in simboli, in veicoli di idee, in metafore. Caliban, Ariel, Prospero, Miranda e Ferdinand perdono la loro consistenza corporea e lasciano affiorare il 'doppio' che portano in sè.

Ariel, lungamente imprigionato dalla tradizione in un'immagine puramente fisica superficiale – come si è già detto – si riappropria così, nella messa in scena brookiana, della sua essenza squisitamente immateriale e spirituale[27], divenendo il simbolo di un mondo astratto e soprannaturale. Brook sapeva, come egli stesso dice in un suo saggio, *Il pun-*

---

[24] ID., *op. cit.*, p. 106.

[25] Invitato da Jean Louis Barrault a lavorare, nell'estate del '68, con attori inglesi, francesi, americani, giapponesi egli pervenne infatti al lavoro sperimentale su *The Tempest*, alla Round House di Londra, Attraverso questo centro internazionale di lavoro e di ricerca teatrale, Brook tenta una nuova lettura del drama shakespeariano, utilizzando soltanto dei frammenti del testo originario. Allontanandosi nettamente dalle sue precedenti versioni dell'opera – quella del '57 e quella del '63 in collaborazione con Clifford Williams – Brook tenta così nel '68 una nuova strada per rappresentare questo dramma che ancor oggi gli appare come il più difficile di Shakespeare.

[26] S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Boringhieri, 1978 (1969), p. 466.

[27] *Prospero* - [...] thou wast a spirit too delicate
To act her earthly and ahhorred commands, [...]
(I, ii, 272-273)

to in movimento, che la messa in scena delle fate e quindi l'evocazione della loro evanescenza non poteva essere risolta con dei semplici accorgimenti estetici, come era avvenuto in passato. E allora si chiese quale immagine teatrale potesse far sì che un corpo umano fosse in grado di suggerire un essere incorporeo:

> Guardando alcuni acrobati cinesi insieme con la costumista Sally Jacobs, trovammo la chiave: un essere umano che per pura abilità, dimostri di poter superare i limiti naturali, diventa un riflesso dell'energia pura. E questo equivale a dire «fata». Nuove immagini poterono quindi cominciare a confluire nella ricca creatività di Sally. Questo è soltanto un esempio. La parola «fata», se vagliata dai nostri lobi cerebrali che conoscono cultura e storia, può produrre soltanto delle associazioni di morte, ma se ascoltiamo in un altro modo, molto in lontananza possiamo percepire valori viventi! Se riusciamo a toccarli, il carbone comincia a bruciare.[28]

Brook stava in fondo anche parlando di Ariel e lo faceva materializzando sulla carta pensieri che anni prima avevano già trovato nel suo Ariel un'espressione piena.

Muovendosi con ritmo lento e armonioso, circondandosi dei suoi stessi gesti minimi e appena accennati, producendo un certo tipo di suono, l'Ariel brookiano sembra infatti superare i limiti naturali e divenire un riflesso dell'energia pura, rendendo in tal modo presente e viva l'immaterialità del suo personaggio. Attraverso lo spazio vuoto della messa in scena brookiana[29], in cui tutto può accadere, riecheggia così il sen-

---

[28] P. Brook, *Il Punto in movimento* 1947-1988, Milano, Ubulibri, 1988, p. 91.

[29] Il processo di graduale liberazione della rappresentazione shakesperiana dalle oppressioni del passato si riflette infatti per Brook proprio nella sua ricerca di uno spazio scenico che fosse anch'esso depurato dal deposito della tradizione atta a garantire una scenografia dotata di tutti quegli elementi di cui si è parlato in precedenza. Brook si muove perciò verso la ricerca di uno 'spazio vuoto' ove tutto deve essere creato dall'evento teatrale in sé. Ad apertura del suo saggio del 1968 *The Empty Space*, egli infatti dirà: «I can take an empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged» (P. Brook, p. 11).

so di un mondo soprannaturale, di quel mondo magico e di quella realtà delle illusioni che si insinua nel suo canto di metamorfosi e che si contrappone al mondo delle bassezze terrene di cui Caliban è portavoce nella *Tempest* di Brook come in quella di Shakespeare.

Caliban, che nel testo shakespeariano figura come schiavo selvaggio e deforme, un pezzo di mota, un mucchio di immondizie, un diavolo, un tristo, una tartaruga, si rivela nella messa in scena di Brook in tutta la sua bestialità, diviene l'incarnazione stessa della materialità, il figlio della istintualità. E l'attore brookiano attraverso una danza di gesti violenti, una ginnastica di movimenti pesanti,[30] sembra voler esprimere tutto il carico istintuale che risiede nel suo personaggio e che è parte di ognuno di noi. Nel suo Caliban prendono forma quei motivi segreti, quelle aspirazioni recondite dell'uomo che una volta liberati possono assumere un'immagine mostruosa. La mostruosità di Caliban, che Prospero ripetutamente va richiamando nel corso del dramma, è infatti il frutto di una ribellione; è, in *The Tempest* di Brook, la liberazione manifesta di un crogiulo di eccitamenti ribollenti che appartengono alla viva pulsione di ciascuno. Il Caliban brookiano più che un personaggio, un'immagine fisica, sembra trasformarsi in un'immagine psichica, in quella parte oscura e inaccessibile della personalità umana che Freud, seguendo l'uso linguistico di Nietzsche, ha voluto chiamare Es.

> Attingendo alle pulsioni, l'Es si riempie di Energia, ma non possiede un'organizzazione, non esprime una volontà unitaria, ma solo lo sforzo di ottenere soddisfacimento per i propri bisogni pulsionali nell'osservanza del principio di piacere. Le leggi del pensiero logico non valgono per i processi dell'Es, soprattutto non vale il principio di contraddizione. Impulsi contrari sussistono uno accanto all'altro, senza annullarsi o diminuirsi a vicenda; tutt'al più, sotto la dominante costrizione economica di scaricare energia, convergono in formazioni di compromesso.[31]

[30] In *The Tempest* di Brook, la creazione di immagini e l'appropriazione delle atmosfere del dramma è infatti lasciata solo alla metafisica dei corpi degli attori che attraverso un continuo atletismo propongono ai sensi un diverso modo di percepire il dramma.

Tutti i muscoli, tutti i sensi e le membra dell'attore brookiano partecipano alla liberazione della potente carica di energia, dei vigorosi moti pulsionali che inseguono una logica propria facendo di Caliban un mostro. E la scenicità brookiana non trascura di presentarci la sua nascita, di mostrarci che la genesi del mostro ha origine da una corpulenta Sycorax assistita nel suo parto da un sollecito Prospero che si rivelerà essere il vero creatore del mostro. La vera madre/padre di Caliban, l'autore di quel groviglio di impulsi dell'animo che è Caliban, traspare infatti nell'usurpatore-giustiziere Prospero.

All'origine del male, alla radice della sua violenza su Miranda vi è altro male, altra 'ragionevole' violenza operata su di lui nell'avergli sottratto la sua isola:

> *Caliban* – This island mine by Sycorax my mother,
> Which thou tak'st from me.
>
> (I, ii, 332-333)

Pregno di quella violenza, Caliban vuole trasferirla a tutti sull'isola, vuole invadere il mondo della sua stessa carica 'passionale', vuol far gridare nel corpo degli altri il suo spasimo. Ed allora *The Tempest* di Brook propone il moltiplicarsi di quell'esplosione sessuale, attraverso una copulazione di massa mimica durante la quale si forma sulle impalcature mobili una piramide capovolta, con alla base il corpo di Prospero e alla sua sommità Caliban trionfante.[32] Tutto lo spazio scenico viene così riempito emotivamente, tutti partecipano al banchetto dei sensi che Caliban ha violentemente avviato.

[31] Freud, *op. cit.*, p. 480.

[32] Nell'ampio capannone della Round House, la scena spazio comune a tutti era infatti dotata di impalcature mobili sulle quali parte del pubblico sedeva, spinte qua e là dagli attori che vi si arrampicavano, volteggiando ed eseguendo complessi esercizi ginnici.

I corpi si appropriano del moto pulsionale che risiede nell'atto sessuale, obbediscono alla logica del piacere e celebrano così il trionfo dell'Es sul Super-io, il tripudio della vita pulsionale su quella morale e razionale. E il trionfo ultimo di Caliban su Prospero nella scenicità di Brook è il suggello di questa glorificazione. Si possono qui ricordare le parole di Marguerite Yourcenar:

> A volte, ho sognato di elaborare un sistema di conoscenza umano basato *sull'erotica*: una teoria del contatto, nella quale il mistero e la dignità altrui consisterebbero appunto nell'offrire al nostro *io* questo punto di riferimento d'un mondo diverso. In questa filosofia, la voluttà rappresenterebbe una forma più completa, ma anche più caratterizzata dai contatti con l'*Altro*, una tecnica in più messa al servizio della conoscenza del non *Io*.[33]

In questa chiave, Prospero, diviene anch'egli un'immagine del pensiero, si trasforma nella visione di Brook in una regione psichica, un territorio che si lascia esplorare solo in contrapposizione all'Es. Artaud aveva osservato:

> Il teatro che non si immobilizza nel linguaggio e nelle forme non soltanto distrugge le false ombre, ma apre la via ad un'altra nascita d'ombre, intorno alla quale si raccoglie l'autentico della vita.[34]

E il teatro di Brook lascia affiorare nella metamorfosi scenica la dimensione 'altra' del dramma, il 'doppio' shakespeariano, liberando così le ombre che si stagliano sul fondo dell'opera.

Il Prospero brookiano, avvolto dalla severità e dalla durezza che lo attraversano, nel testo shakespeariano, attiva dunque l'immagine della moralità, quel senso di inesorabile rigore che pure ci dilania. Come il «Super-io è per noi il rappresentante di tutte le restrizioni morali, l'avvocato dell'anelito alla perfezione»[35], così Prospero sull'isola della *Tempest* di Brook sembra divenire il simbolo di questa provincia psichica, il contrappeso alle preponderanti pulsioni che si

[33] M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Torino, Einaudi, 1981, p. 15.
[34] A. Artaud, *op. cit.*, p. 132.
[35] S. Freud, *op. cit.*, p. 474.

dipartono da Caliban o Es. E come nell'uomo si genera il caos quando sussiste «il conflitto tra le pretese della sua vita pulsionale e la resistenza che contro di esse si erge in lui»[36], così sull'isola lo scontro dei contrari Prospero-Caliban diviene il simbolo di questo caos. Ora, seguendo la suggestione della mitologia classica che vuole Eros nato dal Caos si potrebbe anche supporre che la rappresentazione dell'amore carnale, la manifestazione dell'Eros nella scenicità brookiana sia uno dei modi per dimostrare l'esistenza del caos in *The Tempest*.

R.A. Zimbardo ha sostenuto giustamente, in un suo articolo, che il tema di *The Tempest* non è la rigenerazione attraverso la sofferenza ma l'eterno conflitto tra l'ordine e il caos.[37] Ed allora va detto che se possiamo scorgere in Prospero, la personificazione dell'attività giudicatrice della coscienza, l'istanza che osserva e minaccia castighi – caratteri propri al Super-io – nondimeno possiamo individuare in ciò l'anelito all'ordine. Quel Prospero, che percorre tutto il dramma shakespeariano osservando e minacciando castighi ai ribelli, si costituisce perciò come il principio della restrizione morale, come il ondamente della sua logica dell'ordine.

La disobbedienza per Ariel, il suo rifiuto di conformarsi al 'sistema' di Prospero, può ad esempio voler dire il ritorno ad una passata prigionia che lo vedeva confinato nella spaccatura di un pino:

> *Prospero* – If thou more murmur'st, I will rend an oak,
> And peg thee in his knotty entrails, till
> Thou hast howled away twelve winters.
> (I, ii, 294-296)

Per Caliban invece, la ribellione si traduce in sofferenze, in torture fisiche, con cui Prospero lo controlla, tentando così di reprimere il dilagare 'immondo' della realtà di Caliban, l'estendersi di una sregolata 'mostruosità'.

[36] *Id.*, p. 465.
[37] Cfr. R. A. Zimbardo, «Form and Disorder in *The Tempest*», in *SQ*, XIV (1963), pp. 49-56.

Prospero – For this, be sure, tonight thou shalt have cramps,
Side-stitches that shall pen thy breath up. Urchins
Shall for that vast of night that they may work
All exercise on thee. Thou shalt be pinched
As thick as honey-comb, each pinch more stinging
Than bees that made 'em.
(I, ii, 224-229)

E seguendo ancora i suggerimenti freudiani bisogna dire che «Già il contenuto del delirio di essere osservati suggerisce che l'osservare è solo una preparazione al giudicare e al punire, e noi indoviniamo così che un'altra funzione di questa istanza deve essere ciò che noi chiamiamo la nostra coscienza morale»,[38] e io aggiungerei il nostro bisogno d'ordine.

Va da sé, allora, che non possiamo non scoprire anche in Caliban – 'thing of darkness' – prodotto delle tenebre, figlio dell'ignoto, dei recessi oscuri dello spirito, il profilo del caos, la personificazione del disordine. In *The Tempest* di Brook questo incontro/scontro dei contrari sembra ci sia anche dato attraverso la scenografia che pur nella sua essenzialità, non trascura di creare per Caliban e Sycorax, simboli di un mondo sotterraneo, uno spazio isolato dal resto, un sottofondo nella piattaforma su cui si muovono tutti gli altri, ove il mostro e la strega corrono a rifugiarsi quando sentono incombere su di loro la minaccia del castigo. Tale loro sistemazione nella cavità del palcoscenico, e quindi bassa, sotterranea, oscura e nascosta, diversa invece da quella alta, evidenziata e scoperta ove si agita Prospero, sembra non essere casuale, ma rivelare l'esigenza brookiana di portare alla luce anche scenograficamente un mondo di opposti, una realtà in cui tutto manifesta la sua ambiguità. La ripartizone scenica alto-basso e la rispettiva collocazione di Prospero e Caliban diviene perciò il simbolo dei mondi differenti che essi rappresentano, della diversità che le loro opposte esistenze stabilisce e che si traduce perciò nello scontro di tutto ciò che è 'basso', vile, privo di organicità e quindi di ordine, rispetto a

[38] S. FREUD, *op. cit.*, p. 467.

tutto ciò che è 'alto', morale, parte di un mondo regolato dal principio dell'ordine. Nella messa in scena di Brook, Caliban inoltre dimostra queste sue caratteristiche, questa sua caratterizzazione, ponendosi proprio a capo di una rivoluzione di massa che si contrappone al tentativo di Prospero di dominarlo, di trasformare anche attraverso l'uso del linguaggio la sua natura indomita.

Attraverso l'uso delle voci 'you'/'me', 'slave'/'master' che Prospero induce Caliban ad imparare, si palesa tra i due ancor più l'esistenza di un rapporto fondato sul contrasto, sull'opposizione di un io e di un tu, di uno schiavo e di un padrone: si stabiliscono i confini della ricercata supremazia di Prospero su Caliban; si rende manifesta la necessità di ristabilire anche attraverso l'uso del linguaggio il principio dell'ordine, la creazione di categorie, il bisogno di classificare e di distinguere attraverso un codice verbale un 'you' da un 'me', uno 'slave' da un 'master' suggerisce nel dramma di Brook, l'esigenza di Prospero di modificare la casualità, di trasformare, denominando, il caos in ordine.

Verso un traguardo

Che cosa può voler dire ricerca
della verità?
(Peter Brook)

Brook si muove perciò verso un discorso di metamorfosi, che si rivela proprio nel suo tentativo di svelare attraverso la presentazione dell'ambiguità dell'opera, l'intenzione stessa del dramma di ridurre i suoi opposti mondi ad una realtà unica. Nel suo procedere infatti, *The Tempest* di Brook ci mostra una tendenza, un progredire, verso uno stato d'ordine, verso il perseguimento ideale di una metamorfosi del caos in armonia.

Il testo shakespeariano affidava a Gonzalo il compito di rivelare il raggiungimento di questo ideale stato di metamorfosi, svelando attraverso le sue parole il mutamento che

hanno subito coloro che sono passati per quest'isola, la metamorfosi con cui ognuno di loro alla fine si è misurato:

Gonzalo – In one voyage
Did Claribel her husband find at Tunis,
And Ferdinand her brother found a wife
Where he himself was lost; Prospero his dukedom
In a poor isle, and all of us ourselves
When no man was his own.
(V, i, 211-215)

Nelle parole di Gonzalo affiora infatti la consapevolezza che ognuno dei naufraghi, attraverso questo viaggio, ha ritrovato quella parte di sé che aveva smarrito, ha appreso attraverso il faticoso cammino della conoscenza l'esistenza di altre verità. Essi, come è noto, hanno percorso il mondo dell'illusione (quello del teatro dell'arte di Prospero) scoprendo i diversi piani della realtà, per stabilire appunto un nuovo e più solido rapporto con il reale. Ciò che si credeva perso per sempre, grazie proprio al gioco delle illusioni, ritorna allora a vivere di una vita nuova. L'eco del canto di Ariel (I, ii, 394-399) risuona ora più vicino che mai. Quelle prospettive di metamorfosi anticipate nei suoi versi diventano ancora una volta una realtà: la realtà unica dei naufraghi. Ma sono pure il simbolo dell'avverarsi della fantasia di libertà di Ariel:

Prospero – My Ariel, chick,
[...] Then to the elements
Be free, and fare thou well.
(V, i, 319-321)

«Le tre ore dello spettacolo – come i giorni e le notti immaginarie nelle «foreste» delle commedie shakespeariane – sono il tempo delle metamorfosi. Concluse le metamorfosi, i personaggi immaginari del dramma, come gli spettatori, tornano nel mondo reale».[39] Il mondo delle illusioni allora, crolla portandosi via anche il sogno di onnipotenza di

[39] J. Kott, *Arcadia Amara*, Milano, Il Formichiere, 1978, p. 88.

Prospero. La rinuncia al potere della sua 'art' e l'abbandono dei suoi poteri magici sono infatti condizioni necessarie affinché si realizzi la sua metamorfosi, affinché rientri nella sua nuova condizione di essere mortale.

Prospero – Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have 's mine own,
Which is most faint. (Epilogue, 1-3)

E anche la messa in scena di Brook ci propone, come si è detto, delle immagini che sembrano segnare il punto di svolta del dramma. Quelle scene di violenza, odio, stupro, rivoluzione sessuale, che Brook ci aveva proposto, cedono infine il posto ad un'immagine ultima di armonia, uno stato finale di beatitudine e di perfezione morale in cui la lotta dei contrari, sembra improvvisamente risolversi in una danza che favorisce il mescolarsi e il confondersi delle entità. La celebrazione del matrimonio tra Ferdinand e Miranda diviene così il simbolo di una metamorfosi, l'attuazione di una realtà trasformata, che però accoglie dentro di sé il coesistere di forze contrarie – come mostra la sequenza dello scontro finale tra Prospero e Caliban – nella ricerca di un equilibrio e di un ordine che nella contemporanea visione di Brook sembra essere dato proprio dalla sua negazione.

LA MAESTÀ IMPERIALE DI ENRICO VIII

di
Fernando Ferrara

Fra i poeti inglesi del Rinascimento, Edmund Spenser contribuì in massima misura alla costruzione del 'mito Tudor', destinato a esaltare la regina Elisabetta e successivamente ereditato anche dagli Stuart che genealogicamente si riconducevano alle medesime origini mitiche; agli 'Elfin Emperors', i sovrani fatati discendenti di Brut e provenienti direttamente dal Giardino di Adone.

Nel decimo canto del secondo libro della *Faerie Queene*, Spenser racconta la storia degli ultimi discendenti della stirpe fatata: in Elficleos, Spenser rappresenta Enrico VII, iniziatore della stirpe dei Tudor:

> He left two sonnes, of whiche faire Elferon,
> The eldest Brother, did untimely dy:
> Whose emptie place the mightie Oberon
> Doubly supplide, in spousall, and dominion.
> (st. 75)

Nei due figli di Elficleos sono riconoscibili il primogenito di Enrico VII, Arthur, morto nel 1502, il cui titolo alla corona e la cui sposa, Caterina, ('spousall' e 'dominion') passarono al fratello, appunto, al principe Enrico quartogenito del re Enrico VII ma suo secondo figlio maschio che, nel mito spenseriano, viene chiamato Oberon. Di lui si dice:

> Great was his power, and glorie over all
> Which him before, that sacred seat did fill,
> That yet remains his wide memorial.
> (st. 76)

Oberon/Enrico è il più glorioso dei sovrani d'Inghilterra e il ricordo della sua magnificenza resta incancellabile.

Se, dunque, teniamo a mente la genealogia spenseriana dei 'sovrani fatati', possiamo ben dire che Shakespeare aveva già presentato sulla scena il grande re Tudor, Enrico VIII, fin dal 1595, quando aveva concepito e realizzato il suo *Midsummer Night's Dream*, ove Oberon ci narra la propria visione profetica in cui tratteggia il più eccelso ritratto idealizzato che penna o pennello abbiamo mai prodotto di Elisabetta, la fiera sovrana che indenne sfida il più acuto dardo di Cupido:

> ...a certain aim he took
> At a fair vestal, throned in the west,
> And loos'd his love-shaft smartly from his bow
> As it should pierce a hundred thousand hearts.
> . . . . . .
> And the imperial votress passed on,
> In maiden meditation, fancy free
> (II, 1, 157-164)

Quando, nel 1613, Shakespeare si dedica alla scrittura del *Henry VIII*, egli rievoca, in qualche misura, lo spirito fatato del *Midsummer Night's Dream*, e alla persona del grande re Tudor associa l'immagine di Elisabetta, sua figlia, appena nata ma già grande imperatrice nella visione profetica di Cranmer, così come nella fatata commedia della notte dell'equinozio d'estate, a Oberon aveva accostato «the imperial votress», l'immagine indimenticabile della 'regina vergine'.

Questa premessa non è pretestuosa; al contrario essa intende fornire l'occasione per tornare, da un punto di vista meno consueto, su un luogo comune degli studi shakesperiani i quali troppe volte hanno sottolineato il carattere romanzesco e leggendario di *Henry VIII* che a stento potrebbe annoverarsi fra le 'histories' e che meglio potrebbe vedersi come ultimo dei 'romances'. In altri termini, il ritratto del grande re Tudor somiglierebbe più all'immagine de re di Bohemia tratteggiata da Sidney nell'*Arcadia* (o dallo stesso Shakespeare nel *Winter's Tale*) o di Oberon, descritto da Spenser nella *Faerie Queene* che ai numerosi ritratti di re

inglesi che si susseguono, da John a Henry Richmond, nel teatro storico-politico di Shakespeare.

L'«Illustre storia della vita del re Enrico VIII» (per ripetere la dizione originale del titolo) è costruita strutturalmente come i primi 'chronicle plays' dello stesso Shakespeare, da una serie di 'ascese' e di 'cadute'. Infatti in *Henry VIII* assistiamo alla caduta di tre grandi: il Duca di Buckingham, il cardinale Wolsey e la regina Katharine, e all'ascesa di tre nuovi potenti: Anne Bullen, la nuova regina, l'arcivescovo di Canterbury, Thomas Cranmer e Thomas Cromwell, gran ciambellano del re. La metà di questi personaggi illustri finirono, nella realtà della vicenda storica, decapitati per ordine del re Enrico VIII: Edward Stafford, duca di Buckingham, (cui Shakespeare, accettando il suggerimento di Holinshed, maliziosamente affibia il cognome della madre Eleanor Bohun, discendente del plantageneto Thomas Woodstock) avrebbe potuto vantare il diritto alla corona e venne perciò eliminato in via preventiva dal re con la collaborazione del cardinale Wolsey, forzando la verità storica. Ann Bullen (madre di Elisabetta e glorificata per questo da Shakespeare ma successivamente colpevole di aver dato al re una seconda figlia femmina) fu accusata di adulterio plurimo e di incesto e per volontà del re lasciò la testa sul ceppo; Thomas Cromwell (che pure aveva attuato con grande determinazione la politica del sovrano contro i monasteri), caduto in disgrazia nel 1540, fu decapitato.

Il sottotitolo di *Henry VIII* è *All is True* e, com'è noto, il Prologo del dramma ribadisce insistentemente (excusatio non petita che genera tutto il nostro sospetto) che vi si tratta di «chosen truths» e che l'unica cura dell'autore (o degli autori) è stata, «to make that only true we now intend». Certo è che non tutto è vero nelle vicende dei personaggi del *Henry VIII*, più certo ancora che non è tutta la verità che ci viene mostrata; certissimo – infine – che Shakespeare ritaglia dalla vicenda storica gli episodi che gli consentono di non esibire in Enrico quella sprezzante ferocia che certamente egli ben vedeva, ma di mostrarcelo come mitica personificazione della Maestà imperiale.

Solo una delle innumerevoli teste mozzate dal re, quella del duca di Buckingham, cade nel corso della vicenda che viene collocata fra l'aprile del 1521 (di poco successivo al 'Field of the Cloth of Gold', riccordato nell'esordio del dramma tagliando fuori e addirittura dimenticando la battaglia di Flodden (1513) che sarebbe stata sgradevole memento per Giacomo I re d'Inghilterra e VI di Scozia) e il 10 settembre 1533, data del battesimo di Elisabetta I che viene rappresentato nell'ultima scena (escludendo però sia la decapitazione di Ann Bullen sia quella di Cromwell, sia tutti i problemi connessi con la Riforma anglicana, anch'essi poco graditi al sincretismo quasi ecumenico del re Stuart il quale aveva fatto della riunificazione anche religiosa del regno una delle sue bandiere).

Accadimenti che si collocano fino a oltre il 1540 vengono deliberatamente retrodatati e trascinati all'interno di quei confini cronologici che consentono di esorcizzare i fantasmi del re uxoricida e del re carnefice di martiri di varie fedi, non meno sanguinario di quella Maria, altra sua figlia, che come regina cattolica di un'Inghilterra da poco riformata dal padre seppe guadagnarsi il titolo appunto di 'bloody'. Resta così il possente alone della sovranità 'imperiale' (e cioè assoluta e indipendente) di Enrico; vera immagine esemplare per l'Inghilterra primo-seicentesca è il monarca Tudor, padre di quella Elisabetta che era stata divinizzata come Cinzia, come Astrea e come Gloriana dalle voci più alte che la cultura inglese aveva saputo generare.

Fatte le dovute esenzioni, Enrico aveva in sé una carica evocativa e una statura politica tali da permettere attraverso l'estensione della sua regalità intangibile e paganamente (rinascimentalmente) divina, la creazione di un mito della nuova sovranità degli Stuart che Giacomo I esigeva. Un nuovo mito era di fatto oramai indispensabile per puntellare un trono che non poteva contare né sul sostegno di una potente aristocrazia, né sull'appoggio economico dei ceti medi (che esprimevano il loro malumore in parlamento) né sul consenso del popolo (ancora legato al mito dei Tudor e alla grande Elisabetta nonché al tradizionale odio verso il nemico di sempre: la Scozia).

Già dai primi anni del regno di Giacomo, Shakespeare s'era mosso in questa direzione: «Il Dramma regale di Macbeth», come mostra il Lucas nel suo famoso studio, aveva rintracciato le radici della sovranità degli Stuart fino al mitico antenato, il «valoroso Banquo» (dalle vaticinanti sorelle fatali destinato a essere «genitore di regale progenie») che era vissuto nell'età mitica di Edoardo il Confessore e la cui stirpe, fregiata di «duplice globo e di triplice scettro» (IV, 1, 121), si riflette nello specchio magico evocato nello «Show of Eight Kings» in cui quasi certamente si intravedeva, nella rappresentazione tenuta a corte in luglio o nell'agosto del 1606 anche lo stesso Giacomo.

Ma *Macbeth* pure esaltando le tradizioni guerriere della stirpe degli Stuart non era servito a riconnettere Giacomo alle remote scaturigini del potere sacro dei re d'Inghilterra. In altra direzione si era mosso, quasi contemporaneamente un esperto del discorso d'occasione e delle feste politiche, Anthony Munday, messo all'opera dalla municipalità londinese in occasione dell'ingresso trionfale del nuovo sovrano nella città di Londra. Munday recuperò la più antica mitologia bardica e la più ovvia, risalendo fino ad Albione figlio di Nettuno e alla stirpe di giganti che aveva popolato l'isola per più di novecento anni, fino all'arrivo di Bruto, trecentosessantotto anni dopo la fondazione di Roma e centoundici prima della nascita di Cristo.

> E proprio nell'antica Scozia, in Albània, era nato, dal felice matrimonio di Margaret figlia maggiore di Enrico VII e da James IV, re di Scozia, un secondo Bruto (il nostro re Giacomo) il cui felice avvento riuniva l'Inghilterra, il Galles e la Scozia dal primo Bruto divisi e separati.

Così cantavano nel Pageant intitolato *The Triumphs of Time or Re-united Britannia*, le ninfe dei fiumi d'Inghilterra, di Galles e di Scozia celebrando il nuovo re con le parole di Anthony Munday, vecchia volpe dello show civile e politico; era il tardo mattino di martedì 25 ottobre del 1605.

Il nuovo mito Stuart, che si stava così formando, puntava in due direzioni; nelle due direzioni che sempre vengono intraprese ogniqualvolta si ricerchi il consenso

popolare: verso l'invenzione di una tradizione che connettesse la nuova dinastia al ceppo più antico e autentico dei precedenti sovrani e verso l'attribuzione alla dinastia stessa di una funzione identificatoria di un'unità politica e culturale nuova ma non meno valida (almeno potenzialmente) di quella preesistente. Queste due intenzioni avevano spinto Munday a invocare Giacomo come novello Bruto, riconducendolo quindi (ripetendo quanto Virgilio aveva a suo tempo ingegnosamente proposto per la gens Iulia che l'*Eneide* faceva discendere, tramite il grande esule troiano figlio di Venere) al ceppo archetipico della diaspora troiana poi, celebrato anche dai *romances* e dalle *historiae* medievali. Giacomo era dunque reincarnazione dell'eroe mitico e recuperava l'unità britannica dispersa nei tre regni di Locrine, re di Britany, e cioè d'Inghilterra, di Albanact, re di Albènia, e cioè di Scozia, e di Camber, re del Western Quart, e cioè del Galles, e riconsegnava a tutti i sudditi di Giacomo l'identità ancor più autentica di una protonazionalità che risaliva oltre il medioevo e che si riconduceva ai tempi leggendari della fine di Troia e dell'origine di Roma.

La trovata di Munday era ingegnosa ma troppo cerebrale e non dovette trovare né molto credito né grande seguito presso i londinesi e presso gli inglesi in genere. Emotivamente essi si sentivano ancora troppo legati alla sovranità Tudor che aveva preferito connettersi al mito arturiano. È per questa struttura del sentire che Shakespeare scrive l'epilogo del Henry VIII:

> So shall she [Elizabeth] leave her belssedness to one
> (When Heaven shall call her from this cloud of darkness)
> Who from the sacred ashes of her honour
> Shall star-like rise, as great in fame as she was,
> And so stand fix'd. Peace, plenty, love, truth, terror,
> That were the servants of this chosen infant,
> Shall then be his, and like a vine grow to him
> His honour and the greatness of his name
> Shall be, and make new nations. He shall flourish
> And like a mountain cedar, reach his branches
> To all the plains about him: our children's children
> Shall see this and bless heaven.
> (V, 4, 43-55)

L'erede della grande regina vergine, che dona al suo popolo «pace, abbondanza, amore» e che gli incuterà «timoroso rispetto» è Giacomo I i cui dominii, con i nuovi insediamenti coloniali, si estenderanno dovunque il sole risplenda; dall'unione dei suoi regni risorgerà l'antica nazione fondata da Brut: suo emblema (emblema della sua forza e della sua maestà imperiale) è il cedro del Libano, dall'alto tronco diritto, dalla vasta chioma che protegge le pianure circostanti.

La regalità imperiale di Giacomo I, sovrano sacro e assoluto, voluto da Dio e partecipe della natura della divinità, viene più volte asserita dal primo re Stuart nei suoi scritti e nei discorsi tenuti in Parlamento. Già dal suo primo discorso, del 1603, Giacomo esalta l'unione mistica con il suo stato e interpreta emotivamente la dottrina del doppio corpo attribuendosi le funzioni del marito, che è capo della famiglia; della testa, che dirige ogni azione del corpo; del pastore, che decide il destino del suo gregge:

> What God hath conjoined then, let no man separate. I am the Husband and the Whole Isle is my lawfull Wife; I am the Head and it is my body; I am the shepherd, and it is my flocke*.

Con piglio ancora più deciso e ponendo un'enfasi tutta particolare sulla divinità del sovrano assoluto, egli torna, nel parlamento del 1605, su tale concetto fondandolo sulle parole della Bibbia la quale chiama i re divini per essere luogotenenti di Dio e suoi vicereggenti in terra:

> ... since Kings are in the word of God it selfe called Gods, as being his Lieutenants and Viceregents on earth, and so adorned and furnished with some sparkles of Divinitie...
> (p. 281)

La nozione veramente fondamentale della qualità divina del sovrano assoluto viene ribadita da James in ogni suo discorso al parlamento. Nel 1609 egli la riafferma fondandosi non solo sulle sacre scritture ma anche sulle leggi della

* James the First, *The Political Works*, New York, Russell & Russell, 1965, p. 273. Tutte le successive citazioni sono tratte da questa stessa edizione.

politica e della filosofia e tornando sulle metafore del padre di famiglia e della testa che è 'capo' del microcosmo umano.

The State of Monarchie is the supremest thing upon earth: for Kings are not onely Gods lieutenants upon earth and sit upon Gods throne, but even by God himselfe they are called Gods. There be three principal similitudes that illustrates the state of Monarchie: one taken out of the word of God; and the two other out of the grounds of Policie and Philosophie. In the Scriptures Kings are called Gods, and so their power after a certain relation compared to the Divine power. Kings are also compared to Fathers of families: for a King is trewly *Parents patriae*, the politique father of his people. And lastly Kings are compared to the head of this Microcosm of the body of Man.

(p. 307)

Shakespeare, che già aveva recuperato, per la gloria del nuovo sovrano, la figura mitica di Banquo, remoto e leggendario iniziatore della dinastia Stuart, vuole ora esaltare, attraverso la torreggiante figura della maestà imperiale di Enrico VIII, il re scozzese che era salito sul trono d'Inghilterra per volere esplicito di Elisabetta la quale ne aveva confermato la discendenza dal comune progenitore Enrico VII da cui erano derivati sia Enrico VIII che Elisabetta e lo stesso Giacomo.

Enrico come figura di sovrano assoluto, partecipe della divinità e della sua inappellabile potenza, è per i suoi sudditi portatore di «peace, plenty, love, truth, terror», di pace e di abbondanza, come in varie occasioni si era proclamato Giacomo I:

... By the Peace in my Person, is now amitie kept where warre was before, which is no small blessing to a Christian Common-wealth; for by Peace abroad with their neighbours the Towns flourish, the Merchants become rich, the Trade doth encrease, and the people of all sorts of the Land enjoy free libertie to exercise themselves in their severall vocations without perill or disturbance.

(p. 270)

Questa è infatti l'aura benefica del re sacro: egli reca con sé la pace e quindi l'abbondanza per il fiorire dei traffici e delle opere umane; egli è legato ai suoi sudditi da un vincolo che impone al re l'amore («love») per il suo popolo e al

popolo l'ubbidienza; quell'ubbidienza che viene dal «terror» che è riverente soggezione, quasi sgomento rispetto che porta all'accettazione e alla sopportazione della volontà regale.

For the first, what I crave, I protest before God who knowes my heart and to you my people before whome it were a shame to lie, that I claime nothing but with acknowledgement of my Bond to you; that as yee owe me subjection and obedience so my soveraigntie obligeth me to yeeld to you love, government, and protection.

(p. 292)

Come re divino Enrico condivide con Giacomo il possesso della verità. «Truth», come si sa, significava anche, 'la vera religione' e va osservato che l'occhio di Enrico, nel dramma, sa scorgere oltre i dogmi e sa superare le strettoie ideologiche per riconoscere l'ideale continuità che lega l'antica chiesa (la cattolica) alla nuova (la riformata). E altrettale è la capacità di Giacomo I, re divino che non dimentica la Madre Chiesa, la chiesa di Roma, e non si propone di abbatterla ma di riscattarla dalle sue infermità contingenti in un'unione benefica:

I was never violent nor unreasonable in my professions: I acknowledge the Roman Church to be our Mother Church, although defiled with some infirmities and corruptions, as the Jewes were when they crucified Christ: And as I am none enemy to the life of a sick man, because I could have his bodie purged of all is humours; no more am I enemy to their Church, because I would have them reforme their errors, not wishing the downthrowing of the Temple, but that it might be purged and cleansed from corruption: otherwise how can they wish to enter if the house be not first made clean?

(p. 274)

Storia o leggenda, dramma poetico o allegoria, Henry VIII lascia sicuramente scorgere – nella figura inquieta, capricciosa, iraconda ma anche ricca di impeti, di slanci e di emozioni – la volontà di magnificare un modo di essere re che il grande Tudor aveva realizzato e che il primo Stuart sembrava voler tornare a proporre.

E, come si sa, un dato modo di essere re propone anche un modo coerente di essere suddito: questo modo, per il suddito del re divino, del sovrano sacro e assoluto, è caratterizzato dalla pazienza; che è accettazione e sopportazione, rico-

noscimento dell'onnipotenza e dell'infinita saggezza del redio e abbandono di sé nella corrente del suo volere: rinuncia alla propria volontà e ricerca della pace nella volontà di lui.

«Patience» diviene voce significativa ed esplicitamente tematica nella Bibbia quando si giunge alle Lettere di Paolo che, com'è noto, sono l'architesto biblico della dottrina politica fondata sulla teologia che, malgrado Machiavelli, resta il campo più ricco di enunciati dottrinari dell'età Tudor e Stuart. Contro un insieme di 11 ricorsi, in tutti gli altri libri della Bibbia nelle Lettere di Paolo 'patience' ricorre ben 14 volte culminando nel versetto:

> But thou, o man of God, flee these things [love of money, etc.]; and follow after righteousness, godliness, faith, love, *patience*, meekness.
>
> (*1 Timothy*, 6, 11)

Del resto se solo si osserva il testo di *Henry VIII*, si nota che 'patience' ricorre ben 12 volte (in media la voce ricorre 5 volte negli altri drammi di S.; ha quindi una frequenza relativa dello 0.051; di più di due volte maggiore della frequenza media (0.022) del macrotesto shakespeariano.

Nel lungo elenco delle Dramatis Personae del *Henry VIII*, l'ultimo personaggio che precede la folla dei generici è «Patience, Queen Catharine's woman».

Più che figura di moralità questa dama è figura di un emblema morale quale è, per esempio, il dipinto allegorico del Vasari (che oggi si conserva in Palazzo Pitti), realizzato nel 1554 dopo una pensosa consultazione con Michelangelo. La Pazienza fu adottata come emblema da Ercole II d'Este, duca di Ferrara, il quale, giovandosi dell'immagine vasariana, impresse tale figura simbolica su medaglie e monete coniate nello stesso anno 1554 per celebrare il suo massimo trionfo politico, la conservazione della pace*. Naturalmente in *Henry VIII* l'emblema della pazienza raffigura la pazienza del suddito mentre nel caso della figurazione allegorica scelta da Ercole II d'Este – di cui si conserva forse una flebile

* Cfr. R. WITTKOWER, *Allegory and the Migration of Symbols*, Boulder, Westview Press, 1977, p. 109.

traccia nel terzo atto del dramma – si tratta invece della pazienza del principe, della sua prudenza, della sua non frettolosa tempestività nell'afferrare la fortuna.

La volontà del sovrano deve essere accettata con assoluta remissività, quasi fosse la volontà divina, anzi proprio perché è tale, dai grandi di cui egli a torto o a ragione, provoca la caduta; la fine tragica che li precipita dai più alti fastigi del potere nella sventura o nella morte non è opera malvagia del re ma segno turbinoso e possente dell'afflato del suo potere: chi cade – se è vero e autentico e conscio suddito de re divino – cade benedicendo il sovrano e, rifugiandosi fra le braccia di Dama Pazienza, lo esalta mentre perisce.

Nell'imminenza della sua morte, la regina deposta, Catharine, ha una visione angelica, la visione del suo trionfo celeste, della sua beatificazione.

La sua dama, Patience, la commisera mentre torna in sé e prega per lei («Heaven comfort her!»; IV, 2, 100) mentre la regina ha un ultimo moto di fierezza e di orgoglio regale, di impazienza, a causa dell'invadenza di un messo che non le usa sufficiente riguardo. Durante le rade, dolenti parole che vengono scambiate con il cardinale Capucius e con Griffith, per due volte benedice il suo sovrano:

> *Kat.* How does his highness?
> *Cap.* Madam in good health.
> *Kat.* So may he ever do! and ever flourish,
> When I shall dwell with worms, and my poor name
> Banish'd the Kingdom! – Patience is that letter,
> I caus'd you write, yet sent away?
>
> (IV, 2, 123-128)

Pur nello strazio dell'agonia Katharine prega per il re suo sposo fedifrago e invoca l'aiuto di Pazienza. Poco dopo, giunta all'ultimo istante di vita, invoca Pazienza che l'assista nel momento finale:

> Remember me
> In all humility unto his highness.
> ... tell him, in death, I bless'd him. Nay Patience
> You must not leave me yet: I must to bed.
>
> (IV, 2, 161-167)

La regina abbandonata muore nelle braccia di questa allegorica dama esemplificando con il suo comportamento da beata in fin di vita quale debba essere la reazione finale di un grande colpito e rovesciato dall'abbagliante potenza del re divino.

E metaforicamente fra le braccia di pazienza finiscono la lor vicenda terrena gli altri due grandi di cui lo stesso potere divino provoca la caduta: Buckingham e Wolsey.

Il primo viene insidiato e aggredito dall'invidiosa malevolenza del Cardinale che vede in lui un pericoloso rivale e viene distrattamente travolto dall'ira del sovrano che il Cardinale ha saputo sapientemente sollevare contro l'avversario. Prima di salire al ceppo egli esalta – nel trionfo della sua pazienza – il regno di Enrico e invoca sul sovrano la benedizione divina:

> Commend me to his Grace;
> And if he speak of Buckingham, pray, tell him
> You met him half in heaven: my vows and prayers
> Shall cry for blessings on him...
> (II, 1, 88-101)

Non diverso è l'atteggiamento di Wolsey, altra grande vittima che – rovesciato dall'ascesa di Ann Bullen – cade, privato d'ogni bene e d'ogni potere, dal re vindice dei suoi tradimenti dovuti all'ambizione. Nella sua fine anch'egli abbraccia la Pazienza:

> The King has cured me,
> I humbly thank his Grace...
> (III, 2, 381-382)

E ancora:

> *Wol.* What news abroad?
> *Cro.* The heaviest and the worst
> Is your displeasure with the King.
> *Wol.* God bless him!
> (III, 2, 392)

Sembra addirittura superflua ma è tematicamente importante l'esortazione di Cromwell:

> *Cro.* Good sir, have patience.
> *Wol.* So I have. Farewell.
> (III, 2, 459-460)

Questi accenti del testo e le peculiarità sia della caratterizzazione che dell'interazione dei personaggi sembrano testimoniare una scelta drammaturgica che propone una nuova forma di teatro storico-politico palesemente esente da ogni volontà di rappresentazione naturalistica e da ogni ricerca di veritiera ricostruzione di puntuali vicende storiche.

È a questo punto che si innesta la vexata quaestio del prologo e del sottotitolo che pongono a prima vista inopinatamente in discussione il problema della verità in un dramma storico-politico:

> Such as give
> Their money out of hope they may believe
> May here find truth too.
> . . . . . .
> Only they
> That come to hear a merry bawdy play,
> A noise of targets, or to see a fellow
> In a long motley guarded with yellow
> will be deceived.
> (Prol., 7, 18)

Bisogna infatti riconoscere che *Henry VIII* rifiuta di essere un dramma storico-politico secondo la tradizione elisabettiana: in esso si cerca una verità che sembra avere a che fare più con la sintesi dottrinale, con la ricerca del vero, forse con la ricerca della verità della natura divina del sovrano assoluto che con le minuzie della veritiera rappresentazione di puntuali vicende.

Il re Enrico VIII è 'la Maestà imperiale' e solo alcune (poche) vicende e figure della sua biografia sono rappresentate e non per discutere il suo torbido e grandioso regno ma per dare concretezza spettacolare ai temi del dibattito sulla sovranità assoluta.

Per spiegare la natura e la dimensione caratteristica del *Henry VIII* bisogna rifarsi a tutta una serie di generi e di tipi

di spettacolo che s'era sviluppata nel Cinquecento, sotto il regno dei Tudor, come apparato dialettico, apologetico, celebrativo o eulogistico. Le moralità politiche avevano trovato una continuazione diretta e più legata alle tematiche del Commonwealth nelle forme allegoriche e astratte della civic morality in cui si sviluppa tanta parte del dibattito civile su religione e società e sull'etica pubblica nella prima parte del regno di Elisabetta. Dalle stesse moralità politiche si diramano anche le prime forme ambigue di teatro storico-politico che, pur continuando a trattare acronicamente il discorso dello Stato e della sovranità, vi inseriscono figure ed eventi della storia reale (cfr. *King Johan* ma soprattutto *The Troublesome Reign of King John*).

Le forme più legate al nostro testo sono comunque quelle celebrative organizzate dalla corte: *interludes* e forme derivate fino ai *masque*; da quelli preelisabettiani – di cui si conserva una citazione in *Henry VIII* (nel *masque* di Yorkplace in I, 3) – fino a quelli primo-giacomiani ben più elaborati e ai *pageant* coevi organizzati dalle municipalità o da nobili e artigiani in occasione delle visite della Corona, durante quelle ricognizioni del potere che all'epoca si dicevano *the King's Progresses*.

Un elemento costante caratterizza tutta questa congerie di spettacoli celebrativi e cortigianeschi: il sovrano viene chiamato in molti casi sulla scena a un dato momento dell'azione o fin dall'inizio della festa; egli vi si esibisce in propria persona essendo a un tempo un personaggio della finzione rappresentata e presenza reale del sommo potere. Al sovrano si rivolgono figure mitologiche e allegorie civili o morali; con costoro spesso il monarca interloquisce mentre partecipa come interprete di se stesso allo spettacolo e conserva nello stesso tempo la propria identità esterna alla finzione mimetica; tale è il caso di Enrico nel noto episodio del *masque* a Yorkplace (I, 3, 84-108). È proprio questa riflessione sui precedenti del *Henry VIII* nello spettacolo politico dell'epoca e sulle sue caratteristiche funzioni che ci aiuta a percepire la natura composita e complessa del nuovo tipo drammatico e la sua dimensione oramai dichiaratamente barocca, fatta di spettacolarità e di metateatralità, in cui i

confini fra arte dello spettacolo e spettacolarità della vita si compenetrano come quelli fra un linguaggio e l'altro dell'arte.

In tale dimensione egli era dunque a un tempo se stesso, nella prassi della sua funzione di sovranità, e segno o rappresentazione di sé inclusi nell'àmbito dello spettacolo. Signore della comunità e signore della festa. Egli adempiva in tal modo al duplice ruolo che la regalità s'era assunta nell'epoca che si pone fra Rinascimento e Barocco, nell'epoca della fondazione e del consolidamento degli stati nazionali europei: il re, come 'reggente' (*dux* o *governour*) guidava e governava il paese esercitando il potere e ordinando lo Stato (rinunciando oramai con sempre maggior consapevolezza all'estensione del suo potere ordinatorio sulla natura e sul cosmo); il re, come 'principe', simboleggiava lo Stato dando concreta manifestazione di esso attraverso l'ostensione di sé. Riassumendo su di sé questi due ruoli all'interno della pratica cerimoniale dello spettacolo il re non poneva mai se stesso in discussione né poteva prevedersi che le vicende dello spettacolo e le interazioni dei personaggi fossero in grado, anche in misura minima, di coinvolgerlo e modificarlo: se Onestà polemizzava contro Bramosia di ricchezze, in nessun modo tale polemica poteva essere riferita alla persona, pur presente, del sovrano; quest'ultimo avrebbe alla fine ricevuto il devoto tributo del primo e riscosso dal secondo il pentimento e tutti i segni della soggezione e del ravvedimento senza che mai l'integrità del re fosse stata posta in questione o scossa in alcun modo.

La figura di Enrico nel *Henry VIII* si colloca nell'àmbito dello spettacolo con queste medesime funzioni e si relaziona alle figure della vicenda come disincantato e intangibile partecipante e come simbolo inalterabile del potere. Il suo rapporto con le figure del dramma non è quello del protagonista che subisce e reagisce e che conseguentemente muta pensiero, umore e fortuna. Non è un re come i Riccardi e gli Enrichi delle altre *histories* di Shakespeare, somiglia semmai al Duca di *Measure for Measure* che progetta e controlla le vicende del dramma e poi premia o punisce con blanda e scettica giustizia, somiglia soprattutto a Prospero di *The*

Tempest che determina e muove l'agire dei personaggi per produrre un esito desiderabile di pace (il matrimonio che porta la pace) e uno spettacolo fastoso e festoso. Ma si può dire di più: Enrico VIII è solo superficialmente l'immagine del grande re Tudor. Egli è di fatto soprattutto la funzione regale; è la sovranità assoluta, quella *Imperial Majesty* che già più volte era comparsa sulle scene dell'Inghilterra riformata e che ora si ripropone nelle spoglie del grande re che aveva fondato il nuovo Stato e il concetto moderno di autorità regale che Giacomo doveva raccogliere. A tutti gli effetti Enrico VIII è Giacomo I, il sovrano assoluto e indiscusso, l'erede di una tradizione leggendaria, l'unificatore dei tre regni, colui che è destinato a comporre le controversie religiose e sociali e a fare del paese un nuovo Eden.

È la ratio dello spettacolo barocco, è la natura stessa della funzione della figura di Katharine e della regina in genere nel contesto di tale spettacolo che consentono ad Ann Bullen di ostentare rispetto e affettuosa sollecitudine per la regina da lei soppiantata e di essere a sua volta esaltata come modello di ogni virtù dai più svariati punti di vista.

«Beauty and honour in her are mingled...» (II, 3, 76), dice di lei l'ineffabile (è un po' ridondante) Lord Ciambellano; «...a gallant creature, and complete in mind and feature» (III, 2, 48-49), soggiunge l'insospettabile Duca di Suffolk; «she is an angel» (IV, 1, 44) insiste la voce corale del second Gentleman durante l'incoronazione e, contro gli enunciati malevoli di Gardiner («... a spleeny Lutheran», III, 2, 99), Sir Thomas Lovell osserva: «She is a good creature and sweet lady» (V, 1, 25). Certo Ann è la nuova regina che dà alla luce quel dono di Dio («blessing») che sarà la regina Elisabetta, ma non è solo questo: nello spettacolo della Maestà Imperiale è anche l'altra parte del corpo politico del re, della Gran Bretagna riformata degli anglicani e, perché no? anche dei puritani se avranno la bontà di non essere troppo intransigenti.

Le due dame non sono tra loro incompatibili e il re può fidare sulla fedeltà (e sulla pazienza) dell'una e dell'altra sposa; né scegliendo la seconda dimenticherà le virtù della prima. Un mito fondato sull'unione deve allargare le maglie

dell'intransigenza religiosa e andare ben oltre le gelosie confessionali: un re *deve* sposare tutte le fedi dei suoi sudditi, mostrare tolleranza chiedendo però a sua volta la 'patience' di ciascuno di loro. E che l'intenzione del re (Enrico e Giacomo) fosse l'unione è detto a chiare lettere dal personaggio che incarna la Maestà Imperiale:

> I have made ye one, Lords; one remain,
> So I grow stronger, you more honour gain.
> (V, 2, 214-215)

METROPOLI E NAZIONE NEI 'LORD MAYOR'S SHOWS'

di
Nella Morace

Fra gli spettacoli allestiti a spese e a cura della municipalità di Londra, in occasione di particolari occasioni[1], i più significativi e interessanti sono i *Lord Mayor's Shows* elaborati per celebrare la nomina annuale del sindaco della capitale[2] e fruiti da quanti si trovavano a Londra il 29 ottobre definito, nel diario di Samuel Pepys, il Lord Mayor's Day[3].

---

[1] Gli spettacoli civici erano allestiti in occasioni determinate quali: incoronazione di re, matrimoni di membri della casa reale, o su richiesta dei sovrani per solennizzare particolari eventi (cfr. John Stow, *Survey of London*, London, Dent, 1965, pp. 87-89 e lo studio di David Bergeron, *English Civic Pageantry 1558-1642*, London, E. Arnold, 1971, pp. 2-3).

[2] Solo al sindaco di Londra è concesso il cavalierato e il titolo di Lord. Benché tale distinzione fosse stata accordata nel 1381, da Riccardo II all'allora sindaco William Walworth e a tutti coloro che lo avrebbero seguito nella carica, l'appellativo di Lord Mayor divenne d'uso corrente solo dopo il 1414. Nel concedere questo titolo nobiliare, Riccardo II intendeva riconoscere e ricompensare la fedeltà del primo cittadino di Londra, che aveva catturato e messo a morte uno dei capi della rivolta contadina, sottolineando nel contempo il forte vincolo di lealtà che avrebbe dovuto sempre legare la massima autorità cittadina alla corona. Cfr. sia il testo del Lord Mayor's Show elaborato da Thomas Nelson e intitolato *The Device of the Pageant* (1590) sia l'anonimo dramma *The Life and Death of Jack Straw* (1593), splendida testimonianza del rapporto di potere che legava strettamente l'autorità della Corona a quella della Municipalità.

[3] Per l'esattezza la scelta del sindaco avveniva il 29 settembre, giorno in cui si onora l'arcangelo Michele, colui che con la sua spada fulgente scacciò Lucifero e gli angeli ribelli dal Paradiso; tale data voleva certamente sottolineare la funzione di difensore della pace e

La produzione di tali spettacoli, che avevano come palcoscenico naturale alcune strade della City, ebbe inizio verso il 1540 e si protrasse fino al 1708, ma la celebrazione della nomina del sindaco resta, a tutt'oggi, imponente e coreografica come si può constatare di persona.

Le origini di tale manifestazione risalgono al medioevo, quando Riccardo I concesse ai *citizens*[4] di Londra il privilegio di eleggere annualmente i propri governanti. Si doveva però rispettare una unica restrizione che consisteva nella presentazione del prescelto al sovrano o a un suo delegato per averne l'approvazione. La cerimonia, che includeva il rituale giuramento di fedeltà alla corona e la conseguente investitura, si svolgeva generalmente a Westminster e sanciva in modo definitivo la scelta operata dai liberi *citizens* di Londra[5].

Quasi a mimetizzare quello che a tutti gli effetti era sempre un atto di sottomissione della oligarchia cittadina, la presentazione del nuovo sindaco, deputato fra e dai membri delle corporazioni di Londra[6], avveniva fin dal lontano 1215

---

dell'autorità sovrana che il sindaco avrebbe dovuto assolvere durante l'anno in cui sarebbe stato in carica. A distanza di un mese e cioè il 29 ottobre, il sovrano dava la sua approvazione in Westminster con il relativo cerimoniale. Con l'introduzione del calendario gregoriano nel 1752, il Lord Mayor's Day fu spostato al 9 novembre e solo in anni recenti la cerimonia dell'investitura si svolge il primo sabato dopo questa data per evitare, in un giorno lavorativo, la paralisi della City.

4 Si mantiene il vocabolo inglese poiché l'uso moderno di 'cittadino' ha perso la valenza che il termine aveva fino al 1514, come si legge nel *OED*, s.v., al punto 1: «An inhabitant of a city or (often)a town; *esp.* a freeman of a city; a townsman».

5 Riccardo I aveva concesso tale autonomia ai *citizens* di Londra in cambio dell'aiuto finanziario datogli in occasione della sua spedizione in Terra Santa per partecipare alla Terza Crociata. L'autonomia di scelta venne confermata da Giovanni e dai sovrani che seguirono. Essa fu abrogata in casi eccezionali e solo in periodi di massimo attrito tra corona e municipalità come, per esempio, negli ultimi anni di regno di Carlo II Stuart.

6 Le corporazioni di arti e mestieri erano state istituite a Londra, come nelle altre città, nel momento in cui il sovrano aveva concesso uno Statuto che sanciva l'autonomia commerciale degli abitanti dietro

in forma solenne con un corteo a cavallo a cui partecipavano i notabili di tutte le gilde e gli amici e gli estimatori dell'eletto. Il corteo (*The Lord Mayor's riding*) muovendo dal Guildhall e attraversando la città si portava a Westminster da dove, dopo la cerimonia d'obbligo, riprendeva la sua marcia per far ritorno alla sede municipale, nelle cui ampie sale era allestito il sontuoso banchetto che la gilda, di cui era membro il neo eletto, offriva ai consiglieri comunali, ai confratelli di tutte le *Livery Companies* di Londra, ad alcuni membri dell'aristocrazia, ad alcuni letterati e agli ambasciatori di potenze straniere in visita alla corte inglese.

Il *Lord Mayor's riding*[7], nell'intenzione della municipalità, doveva avere la funzione di sottolineare l'autonomia di governo dei *citizens* londinesi[8] e la centralità politica della carica di sindaco[9] nei confronti sia della corte che dei propri

---

il pagamento di una somma stabilita. Londra ottenne il suo Statuto da Enrico I nel 1130; nel documento si legge: «Know that I have granted to my citizens of London that they shall hold Middlesex at farm for a composite payment of £ 300 annually, for themselves and their heirs from me and my heirs, with full power to the citizens to appoint as sheriff whomsoever they please of their own number, and as justice anyone or whomsoever they please of their own number to look after the pleas of my crown and the proceedings to which they give rise; no one else shall be justice over these men of London» (in *A Documentary History of England*, ed. by J.J. Bagley and P.B. Rowley, Harmondsworth, Penguin, 1966, p. 77).

7 Il corteo a cavallo che accompagnava il sindaco a Westminster non era molto diverso dai *King's* e *Queen's ridings*, i cortei che scortavano i sovrani nelle loro visite ufficiali fuori Londra. Composto da diverse centinaia di cavalieri in abiti sontuosi il corteo, dal 1378 e forse anche prima, passava fra due ali di popolo acclamante e ammirato ma allo stesso tempo intimidito dallo spettacolo imponente esibito, per l'occasione, dalla municipalità (cfr. F. Baker & P. Jackson, *London: 2000 Years of a City and Its People*, London, Cassell, 1974, p. 40).

8 L'autonomia di governo i *citizens* se l'erano conquistata comprandola un po' per volta dai vari sovrani. E poiché ci si basava sul principio che solo chi pagava poteva godere delle libertà acquistate, a godere dei privilegi era solo il ceto medio mercantile.

9 In J. Stow, *op. cit.*, p. 444 si legge: «They [the citizens] also obtained to have a mayor, to be their principal governor and lieutenant of the city, as of the King's Chamber».

concittadini, i quali affollavano le strade in cui il corteo transitava. Benché lo spettacolo di queste cavalcate fosse di per sé imponente e grandioso, si pensò di renderlo meno monotono introducendo, nel tragitto di ritorno, la presentazione di mimi nelle sembianze di personaggi storici, leggendari, mitologici e allegorici e allietando il cammino con canti e musica.

Si era compiuto così il primo passo verso l'affermazione di quella *pageantry* che caratterizzò, nei secoli a venire, i *Lord Mayor's Shows* i quali, introdotti nella seconda metà del sedicesimo secolo, ebbero il loro massimo splendore durante i regni dei primi Stuart, Giacomo I e suo figlio Carlo I, in concomitanza con la maggiore autorità che il sindaco si arrogò negli affari interni delle varie corporazioni di arti e mestieri[10], ma anche in coincidenza con i primi sintomi di dissenso fra municipalità e corona.

Mentre a corte si potevano ammirare spettacoli fastosi per ingegnosità e raffinatezza (le *masque* che vedevano impegnati artisti quali Ben Jonson e Inigo Jones), per le strade di Londra la gente comune poteva, almeno una volta l'anno, assistere a spettacoli altrettanto straordinari per la complessità degli allestimenti scenici, per la ricchezza dei costumi e per la qualità dei testi affidati il più delle volte a uomini di cultura che si erano già distinti come drammaturghi e che ideologicamente erano vicini al ceto mercantile[11].

---

10 L'autorità del Lord Mayor sulle gilde di Londra si era, dalla fine del Trecento in poi, sempre più accresciuta fino a raggiungere il suo acme durante il regno di Giacomo I Stuart. Il sindaco si era autoeletto capo incontestato di tutte le gilde per meglio svolgere il compito di vigilanza dell'ordine, che la crescita abnorme della città rendeva più arduo, nonché il ruolo di esattore della corona – assegnatogli dal sovrano – utilizzando le strutture delle stesse corporazioni.

11 La scelta di drammaturghi quali T. Dekker, T. Middleton, T. Heywood e J. Webster per citare i più noti, si può giustificare in base al fatto che la maggior parte di loro era legata per estrazione e formazione al ceto medio londinese. C'è da notare inoltre che la strenua lotta che la municipalità fece sempre al teatro non impedì l'affermazione e lo sviluppo dei *Lord Mayor's Shows*: – anche perché era un modo, spettacolare e politico insieme, di controbilanciare il potere della Corona.

Iniziata dunque come corteo a cavallo la manifestazione annuale del 29 ottobre subì ben presto delle trasformazioni pur mantenendo fissi alcuni degli elementi basilari quali la partenza della Processione dal Guildhall, l'accettazione della scelta da parte della corona, il giuramento di fedeltà e il banchetto nel palazzo della municipalità.

Una prima variante si ebbe nel Quattrocento quando il tragitto via terra, dalla sede della municipalità a Westminster e viceversa, venne sostituito parzialmente da un percorso che utilizzava la via fluviale. Dal Guildhall il corteo a cavallo guadagnava il molo di St. Paul dove chiatte, addobbate con ghirlande di fiori e nastri variopinti erano pronte ad aspettare i notabili delle dodici gilde della capitale; tutti indossavano le loro più sontuose vesti di broccato o di velluto e portavano al collo massicce catene d'oro, simbolo della posizione sociale conquistata. All'arrivo all'imbarcadero più vicino a Westminster il corteo era salutato da colpi di cannone a salve e da fuochi di artificio. Con questa variazione di percorso, voluta da Sir John Norman della corporazione dei Drapers per l'anno 1453[12], si sottolineava l'importanza che il Tamigi aveva assunto per lo sviluppo economico di Londra e dell'Inghilterra tutta, oltre che l'egemonia del ceto mercantile sulle sue acque, in quanto era compito delle corporazioni di provvedere alla sua manutenzione ordinaria e straordinaria. Il cerimoniale richiamava alla mente il rituale che legava i Dogi veneziani alle acque della Laguna senza però il simbolico sposalizio. Con la parata fluviale il *Lord Mayor*, pur rendendo omaggio al Tamigi, ne prendeva possesso come viene enfatizzato in molti dei *pageants* allestiti sull'imbarcadero o lungo il fiume[13].

---

12 J. Stow, *op. cit.*, p. 463: «This John Norman was the first mayor that was rowed to Westminster by water, for before that time they rode on horseback». Si offriva così ai londinesi e a tutti coloro che si trovavano nella capitale in quel giorno un doppio spettacolo.

13 In *Monuments of Honor*, scritto da J. Webster per Sir John Gore della corporazione dei Merchant Taylors nel 1624, la scena di apertura mostra Oceano e Teti che guardano ammirati lo spettacolo del corteo di chiatte che si avvicinava all'imbarcadero: Teti crede di essere a Venezia

La sostituzione dei mimi con i *pageants*[14] risale alla metà del Cinquecento, quasi in coincidenza con la soppressione di festività quali le *City Watches* denominate anche *Midsummer Watches*, feste popolari curate dalla municipalità per celebrare ricorrenze, per lo più religiose, che cadevano nei mesi estivi[15]. Riferimenti alle manifestazioni suddette sono costanti nelle cronache e nei diari antecedenti il 1545, anzi in alcuni casi sono riportate descrizioni piuttosto accurate dei *pageants* che rappresentavano episodi tratti dall'agiografia relativa ai santi patroni delle corporazioni. Dopo tale data delle *City Watches* non restano tracce, ciò è forse dovuto al fatto che la Riforma – che tendeva a cancellare ogni testimonianza di cattolicesimo – non permetteva la continuazione di manifestazioni idolatre anche se a patrocinarle erano alcune delle gilde più importanti[16].

---

nel giorno di San Marco, il 25 aprile, ma Oceano la smentisce affermando: «No Thetis, y'are mistaken.../That beautious seate is London, so much fam'd, / where any Navigable Sea is nam'd; / And in that bottome Eminent Marchants plac't, / As rich, and venturous as ever grac't / Venice or Europe»; (in J. Webster, *The Complete Works*, ed. by F. L. Lucas, London, Chatto & Windus, 1966, vol. III, p. 318).

14 Il termine *pageant*, che ha il doppio significato di scena recitata su un palco e di palcoscenico mobile, viene qui usato nell'accezione di scena allestita su un palco mobile o fisso.

15 Le *city watches* erano state istituite da Enrico III nel 1253 per prevenire l'accadimento di assassini e ruberie nelle vigilie dei giorni festivi. J. Stow parla di tale consuetudine in questi termini: «On the vigil of St. John the Baptist, and on St. Peter and Paul the Apostles, every man's door being shadowed with green birch, long fennel, ... had also lamps of glass alight at once, which made a goodly show, namely in New Fish street, Thames street, ect.». Queste erano denominate *standing watches*; più avanti Stow parla delle *marching watches* che attraversavano le strade principali della City ed erano composte quasi come il corteo che accompagnava il sindaco nel giorno della sua investitura: «The marching watch contained in number about two thousand men ... there were also divers pageants, morris dancers, constables ... the mayor himself well mounted also, the mayor's footmen» (cfr. J. Stow, *op. cit.*, pp. 93-94). Su questo aspetto si rinvia allo spendido volume di F. Laroque, *Shakespeare et la fête*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 60-62 in particolare.

16 Primi sintomi dell'intolleranza della Corona verso queste manifestazioni sono registrati anche da J. Stow (*op. cit.*, pp. 94-95): «This

L'elaborazione di *pageants*, strettamente legati alla festività del 29 ottobre, il Lord Mayor's Day, si ha però solo nella seconda metà del Cinquecento, come testimonia il diario di Henry Machyn, un sarto londinese[17]. Una delle descrizioni più dettagliate del diario è quella che si riferisce alla manifestazione del 1553, in onore di Sir Thomas White della corporazione dei *Merchant Taylors*. Tale resoconto fornisce notizie sulle varie fasi del cerimoniale, sui personaggi che componevano il corteo e sul *pageant*, che in quel caso era dedicato al patrono della gilda:

> First were two tall men bearing two great streamers of the Merchant Taylors' arms, then came one with a drum and a flute playing, and another with a great fife, all dressed in blue silk, and then came two great woodmen armed with two great clubs all in green with squibs burning, ... and then came sixteen trumpeters blowing, and then came men in blue gowns and caps and hose and blue silk sleeves... to the number of seventy, and then came a devil, and after that came the pageant of St John Baptist gorgeously with goodly speeches, and then came all the King's trumpeters... and then the crafts, and then the waits playing, and then my Lord Mayor's officers, and then my Lord Mayor and two good henchmen[18].

---

midsummer watch was thus accustomed yearly, time out of mind, until the year 1539 the 31st of Henry VIII, in which year, on the 8th of May a great muster was made by the Mile's end .... King Henry, then considering the great charges of the citizens for the furniture of this unusual muster, forbade the marching watch provided for at Midsummer for that year, which being once laid down, was not raised again till the year 1548, the 2nd of Edward VI, Sir John Gresham then being mayor, who caused the marching watch, both on the eve of St. John the Baptist and of St. Peter the Apostle, to be revived and set forth. ... Since this mayor's time, the like marching watch in this city hath not been used, though some attempts have been made...».

17 Il diario di Henry Machyn copre un periodo di tredici anni, dal 1550 al 1563, e descrive fra l'altro le manifestazioni tenute in onore di otto sindaci di Londra. Le descrizioni includono l'ordine tenuto dai vari partecipanti al corteo. Tale ordine rimase inalterato nel tempo come si può verificare nei libretti elaborati da J. Tatham, M. Taubman e E. Settle, city poets dal 1660 al 1708.

18 *The Diary of Henry Machyn Citizen and Merchant Taylor of London*, ed. by J. B. Nichols, London, 1848, p. 47. La presenza del *pageant* di Giovanni Battista non deve meravigliare perché si era nel regno di Maria Tudor, la cattolica.

I due *woodmen*, a volte denominati *greenmen* proprio per il colore degli abiti che indossavano, avevano l'incarico di sgombrare il cammino a colpi di clava, usata a mò di sfollagente, e facevano esplodere, fra le gambe degli spettatori più invadenti, dei petardi; ai trombettieri era delegato il compito di accompagnare con suoni marziali l'incedere del corteo; ai due henchmen era affidata la incolumità del sindaco.

Notizie più o meno dettagliate su spettacoli allestiti per celebrare l'elezione annuale del *Lord Mayor* sono reperibili negli scritti di contemporanei londinesi e anche stranieri[19] nonché nei libri mastri delle gilde che, di volta in volta, avevano l'onore e l'onere di curarne la produzione; solo dal 1585 in poi si hanno con completezza i testi dei discorsi, che con la mediazione di attori adulti o adolescenti, venivano indirizzati in forma diretta al protagonista della cerimonia, il neo eletto, e in forma indiretta agli astanti tutti, dall'aristocratico al più umile suddito.

Fu appunto nel 1585 che George Peele, oltre a curare l'allestimento della scena mobile, che doveva precedere il sindaco nel corteo, provvide a far stampare un centinaio di copie dei discorsi scritti per l'occasione e a farli distribuire fra i personaggi più importanti presenti alla cerimonia.

The Device of the Pageant Borne Before Wolstan Dixi, commissionato a George Peele dalla gilda degli *Skinners*, comprende poco più di centotrenta versi e poche righe di didascalie da cui si apprende che un personaggio montando un cavallo camuffato da lince[20] precedeva il *pageant* che rap-

[19] Oltre alle descrizioni di otto *pageants* forniteci da H. Machyn, si hanno notizie dei Lord Mayor's Shows per gli anni 1575 e 1584 da parte rispettivamente di William Smith, citizen di Londra, e di Von Wedel, un turista tedesco in visita nella capitale inglese proprio il 29 ottobre del 1584, che affidò le sue impressioni di viaggio a un diario reperibile nelle *Transactions of the Royal Historical Society*, 1895, IV (New Series), pp. 252-255.

[20] Non era raro in questi cortei avere la presenza di animali da soma camuffati da unicorni, cavalli marini, leoni o leopardi. Nel caso in esame abbiamo una 'lince' perché era l'emblema adottato dalla corporazione degli *Skinners*.

presentava una brughiera. Il compito del cavaliere, definito solo come "him that rid on a Lyzarne", è di esplicitare l'identità e le azioni dei personaggi che popolano la brughiera assolvendo così alla funzione di prologo:

> ..... I come
> A straunger straungely mounted as you see,
> Seated upon a lusty Luzerns back.
> And offer, to your Honour (good my Lord)
> This Emblem thus in shows significant. [21]

Da lui si apprende che il personaggio, il quale siede in posizione dominante è Londra, alla cui prosperità e rinomanza tutti contribuiscono, dal più alto magistrato al più umile contadino. Tamigi e Campagna vengono a renderle omaggio; la marina e l'esercito, simboleggiati da un marinaio e da un soldato, si dichiarano pronti a difenderla in ogni momento da qualsiasi assalto; mentre quattro ninfe cantano le lodi della capitale inglese, la gemma più bella della corona.

Fra gli elementi costanti nei discorsi elaborati per i *Lord Mayor's Shows* erano l'encomio alla corporazione che commissionava lo spettacolo e l'esortazione al nuovo eletto di governare con giustizia e avvedutezza, di servire con lealtà il sovrano vegliando per la pace e per la prosperità di Londra; nei discorsi di Peele non mancano reiterate lodi alla bellezza, alla potenza e alla saggezza di Elisabetta I, "renowned through the world,/ Stall'd and annointed by the highest Power,/ The God of Kings that with his holy hand,/Hath long defended her and her England"[22]. Della 'gracious Queen', Londra e tutti gli altri personaggi a cominciare dal prologo, tessono il panegirico utilizzando il ben noto cliché adulatorio e cortigiano che soleva identificare la sovrana con Gloriana, la regina delle fate spenseriana; con Cinzia,la vergine amata dall'Endimione del Lyly e raffigurata nel

[21] G. Peele, *The Life and Minor Works*, ed. by D. H. Horne, New Haven, Yale U. P., 1952, vol. I, p. 209.

[22] *Idem*, pp. 214-219.

Cynthia's Revels di Ben Jonson; con Astrea, la dea della giustizia, o con la vergine divina Eliza a cui Paride donò il pomo d'oro, in *The Arraignment of Paris* dello stesso George Peele.

Fin dall'inizio della loro produzione, nei *Lord Mayor's Shows* erano presenti quattro dei fattori costitutivi di ogni spettacolo teatrale: gli attori, i dialoghi, il palcoscenico e il pubblico. Il pageant di Peele segnò, per questa forma di spettacolo popolare, un indiscutibile passo avanti nel suo processo di avvicinamento alla pratica teatrale. Sia il coinvolgimento, nella stesura dei testi, di autori con una provata e valida esperienza drammatica, sia il tema che di volta in volta legava insieme le scene presentate dai pageants e sia l'azione che le animava consentono di considerare i *Lord Mayor's Shows* come veri e propri drammi il cui protagonista era in assoluto il sindaco di turno.

Lo sforzo degli elaboratori che seguirono George Peele era teso a creare quell'unità tematica e strutturale che, collegando le singole scene, avrebbe permesso agli spettatori e ai lettori di apprezzare lo spettacolo nella sua interezza. A questo sforzo va anche collegata la prassi di dare titoli specifici ai testi prima denotati solo con la generica formula di 'Device of the Pageant'. E fu ancora G. Peele a inaugurare tale consuetudine nel 1591 con *Descensus Astraeae* subito seguito da A. Munday, T. Dekker, J. Webster e da altri autori, chiamati dalle corporazioni a esaltare la cerimonia di investitura di un loro membro, fino alla estinzione del genere voluta dallo stesso ceto mercantile per eliminare una spesa annua che con il passar del tempo aveva raggiunto cifre piuttosto elevate[23].

Uno dei *Lord Mayor's Shows* più legato al particolare momento storico in cui fu prodotto è quello scritto da

[23] Dai libri mastri delle corporazioni risulta che le somme per gli allestimenti dei *Lord Mayor's Shows* erano andate progressivamente aumentando. Dalle 317 sterline sborsate dai *Merchant Taylors* nel 1568 per lo spettacolo commissionato a Richard Mulcaster si era passati nel 1612 a 978 sterline e a 1300 sterline nel 1613; la cifra era destinata a salire inesorabilmente.

Anthony Munday nel 1605, per celebrare l'elezione di Sir Leonard Holiday della corporazione dei *Merchant Taylors*; significativamente il titolo era *The Triumphes of Re-United Britannia*.

La consuetudine – che a causa di una tragica e lunga epidemia di peste aveva subìto una interruzione di diversi anni – veniva ripresa in una Londra che aveva visto salire sul trono inglese un sovrano scozzese, il cui ingresso nella capitale era stato festeggiato dalla municipalità il 15 marzo del 1604, con archi di trionfo collocati nei punti strategici del percorso stabilito e con discorsi elaborati da tre drammaturghi di spicco: Ben Jonson, Thomas Dekker e Thomas Middleton[24].

Anthony Munday – riprendendo il parallelo Giacomo/Brut accennato da Dekker nel discorso del personaggio 'Circospezione' presente nell'arco di trionfo' "Nova Felix Arabia" – inizia il suo libretto ricordando la storia mitica che voleva Brut, pronipote di Enea, fondatore di Troia-Nova (antico nome della capitale inglese) e primo re di Britannia.

Sviluppando il tema storico – tema spesso utilizzato in tali composizioni perché servisse al sovrano o al Sindaco come *exemplum* da emulare –, l'autore invita i suoi concittadini ad accettare come legittimo sovrano Giacomo di Scozia, pronipote di Enrico VII Tudor, ed erede designato da Elisabetta I, loro amata e venerata sovrana:

> Our latest Phoenix whose dead cinders shines,
> In Angel's spheres, she, like a mother milde,
> Yeelding to Nature, did her right resigne

[24] Benché la morte di Elisabetta I e la proclamazione di Giacomo Stuart a sovrano di Inghilterra con il titolo di Giacomo I fossero avvenute nel luglio del 1603, il nuovo monarca fece il suo ingresso a Londra solo il 15 marzo del 1604 (cfr. D. Bergeron, *op. cit.*, p. 71). Per accogliere degnamente il sovrano, la municipalità non badò a spese e fece allestire sette archi di trionfo che costarono complessivamente 4.100 sterline. Gli archi facevano bella mostra di sé in Fenchurch, in Gracious Street, nei pressi della Royal Exchange, in Soperlane End in Cheapside, accanto alla Little Conduit sempre in Cheapside, in Fleet Street e Temple Bar.

To times true heyre, her God-Son and lov'de childe,
When giddy expectation was beguilde:
And Scotland yeelded out of Teudors race,
A true born bud, to sit in Teudors place.[25]

Oltre alle lodi tributate al nuovo sovrano sul cui capo saranno nuovamente unite le corone di Scozia e Inghilterra, ricostituendo così il regno dell'antica Britannia, non manca il ricordo della sovrana defunta e l'encomio della corporazione che aveva commissionato lo spettacolo. Quella dei *Merchant Taylors* era una corporazione che si era dimostrata, fin dalla sua costituzione, sempre fedele e leale nei confronti della corona da cui aveva ricevuto in cambio onori e vantaggi attraverso i secoli. A testimonianza di ciò, il terzo *pageant* è formato da un carro regale guidato da Fama e su cui fanno bella mostra le insegne dei sette sovrani inglesi che più di tutti avevano contribuito a rendere la gilda una delle più potenti e rispettate[26].

Sul carro però vi è un ottavo posto non contrassegnato da alcuna insegna e Fama nel suo discorso non manca di farlo notare e si chiede di chi possa essere, visto che nel libro su cui annota i nomi di tutti coloro che hanno contribuito a rendere potente e famosa la corporazione dei Merchant Taylors compaiono i nomi di solo sette sovrani inglesi. La risposta che riceve è: "...seven Kings have borne free brethrens name,/Of this Society, and may not time

[25] A. Munday, *The Triumphes of Re-United Britannia*, London, W. Jaggard, 1605.

[26] *Ibidem*, «Fame that attende on Britaines Monarchy, / Thus reunited to one State again, / Ushers this Chariot of true dignity, / Wherein seaven Kings that did in England raigne, / These Royall Vertues in their shields containe, / Expressing what great grace each Majesty, / Gave to the Merchant Taylors Company». Gli stemmi sulla carrozza erano quelli di Edoardo III (che aveva permesso la costituzione della gilda), di Riccardo II (che aveva concesso la scelta autonoma della loro livrea e del loro santo patrono Giovanni Battista), Enrico IV, Enrico V e Enrico VI (che li avevano onorati diventando membri della loro corporazione) e di Edoardo IV e Enrico VII (che avevano dato loro l'esclusiva di commerciare con l'estero).

bestow/an eight, when Heaven shall so appoint the same?" Era questo un chiaro invito a Giacomo I di mostrare la sua benevolenza e la sua liberalità alla gilda onde poter occupare di diritto il posto che Munday gli aveva dedicato.

The Triumphes of Re-United Britannia, come detto, è il primo *Lord Mayor's Show* in cui appaiono evidenti accenni alla particolare contingenza storica. In esso infatti oltre agli elementi tradizionali del genere – adulazione verso il sovrano, encomio della gilda fra i cui membri era stato scelto il nuovo sindaco, consigli ed esortazioni all'eletto – troviamo la preoccupazione del *citizen* Anthony Munday per la stabilità e la prosperità del regno che non potevano esistere se non in un clima di rispetto e di armonia fra corona e municipalità.

Bisogna ammettere che i timori di Munday non erano del tutto ingiustificati poiché a distanza di solo pochi giorni, e precisamente il 4 novembre del 1605, fu sventato l'attentato del Gunpowder Plot contro il sovrano e il suo parlamento, chiaro segnale che non tutti gli inglesi accettavano di buon grado uno Stuart sul trono d'Inghilterra. Fra le molte misure precauzionali prese, visto il clima di mal contenuta ribellione, ci fu la sospensione delle manifestazioni per l'insediamento del sindaco di Londra. Il divieto durò tre anni e solo nel 1609 il sovrano ritenne opportuno far riprendere la consuetudine.

Con il ritorno alla tradizione, ha inizio anche la rivalità fra due letterati del periodo, Anthony Munday e Thomas Middleton, drammaturgo già affermato e conosciuto nella Londra giacomiana. Entrambi *citizen* ed entrambi affiliati alla gilda dei *Drapers*, si contesero i favori della municipalità senza esclusione di colpi fino al 1626[27]. Nella lotta non ci

[27] T. Middleton non tralasciò mai di manifestare la scarsa considerazione in cui teneva il rivale che, nella lettera prefatoria di *The Triumphs of Truth* (1613), definisce «impudent common writer». La corporazione dei *Grocers* in un primo momento aveva affidato a A. Munday l'incarico di provvedere allo spettacolo per quell'anno, ma in seguito, non essendo rimasta soddisfatta del suo lavoro si era rivolta a Middleton che non mancò di pubblicizzare l'accaduto sul frontespizio del libretto: «Directed, written, and redeem'd into form, from the

furono né vinti né vincitori, poiché entrambi riuscirono ad aggiudicarsi l'ambìto compito sette volte[28].

La produzione dei due rivali si distingue per la diversità di approccio: mentre Munday fin dal titolo metteva in risalto la storia[29] e l'arte della gilda che gli aveva commissionato lo spettacolo, Middleton esaltava i valori, tipicamente borghesi, della municipalità tutta[30].

Ma la storia come maestra di vita, o la mitologia classica, o valori come l'onestà, la laboriosità non erano gli unici elementi fondamentali a dar corpo ai *Lord Mayor's Shows*. Molta rilevanza avevano anche le personificazioni di vizi, quali Invidia ed Errore, o di virtù, quali Giustizia e Verità, personaggi tipici delle moralità, nonché entità quali Tempo, Fama, Morte ricalcanti la iconografia degli Emblemi che mediante l'immagine e la parte descrittiva le definivano in modo inequivocabile[31].

Ignorance of some former times, and their common writer ...» (cfr. T. Middleton, *The Works*, ed. by A.M. Bullen, New York, AMS P., 1964, vol. VII, p. 229).

28 I *Lord Mayor's Shows* prodotti dal 1609 al 1626 hanno la firma o di A. Munday o di T. Middleton a eccezione dei tre affidati rispettivamente a T. Dekker nel 1612, a J. Squire nel 1620 e a J. Webster nel 1624. Nel 1623 i due autori scrissero un *pageant* ciascuno: A. Munday, *The Triumphes of the Golden Fleece*, T. Middleton, *The Triumphs of Integrity*.

29 A. Munday non si limitò a utilizzare la leggenda, come nel caso di *The Triumphes of Re-United Britannia*, egli ricorse anche alla storia della municipalità utilizzando come *exempla* figure di sindaci che si erano particolarmente distinti quali Henry Fitz Alwin Liefstane (goldsmith) e William Walworth (fishmonger). A proposito di quest'ultimo personaggio, già utilizzato da T. Nelson nel suo *pageant* del 1590, si veda l'interessante e particolarmente valida analisi svolta da L. Di Michele, *La scena dei potenti*, Napoli, IU0, 1988, pp. 111-114.

30 A esemplificazione di ciò ecco i titoli di alcune delle loro opere: A. Munday, *Campbell; or, the Ironmongers Faire Field* (1609), *Chrusothriambos; or, The Triumphes of Golde* (1611), *Chrysanaleia; or, The Golden Fishing* (1616); T. Middleton, *The Triumphs of Truth* (1613), *The Triumphs of Honor and Industry* (1617), *The Triumphs of Health and Prosperity* (1626).

31 A dimostrazione di quanto pesantemente la letteratura emblematica influenzò la caratterizzazione di alcuni personaggi si riporta

Un'altra presenza ricorrente nei *pageants* in esame era Londra denominata anche Troia Nova. La sua apparizione come personaggio si trova nel testo di G. Peele per le celebrazioni del 1585. In esso Londra si autopresenta: "New Troye I hight whom Lud my Lord Surnam'd/London the glory of the western side:"[32] e prosegue cantando le lodi della impareggiabile sovrana che, con la sua politica saggia e avveduta, aveva contribuito a renderla ricca e rinomata nel mondo intero[33].

Londra, come Troia Nova, è presente anche nel testo di A. Munday per il 1605: qui essa invita i fiumi Tamigi, Humber e Severn a dare il benvenuto al nuovo sovrano con canti e ovazioni:

> In *Canzons*, Jigges and marry Round-delay
> That from the *North* brought you this blessed day
> And in one tuneful harmony Let's sing,
> Welcome *King James*, welcome bright *Britaines King*.[34]

La caratterizzazione di Londra ci è offerta in dettaglio da T. Middleton in *The Triumphs of Truth*. Nella didascalia del primo *pageant* si apprende che "a grave feminine shape... representing London" va incontro al sindaco all'uscita dal Guildhall; segue poi una descrizione dettagliata dell'abbigliamento e del comportamento del personaggio:

---

l'esempio di Invidia rappresentata come una donna smunta, tormentata e discinta, dalla cui bocca escono serpenti attorcigliati, individuati nei versetti quali 'poyson'd thoughtes'; è una donna 'pale and full of yeares che pur di arrecare danno agli altri 'doth worke her owne unrest'. La descrizione che ne fa T. Dekker nel suo *pageant* per il 1612 non è molto dissimile: «Envy her selfe being attired like a *Fury*, her haire full of Snakes, her countenance pallid, meagre and leane, her body naked, in her hand a knot of snakes, crawling and writhen about her arme» (cfr. T. Dekker, *The Dramatic Works*, ed. by F. Bowers, Cambridge, C.U.P., 1958, vol. III, p. 238).

32 G. Peele, *The Life and Minor Works*, cit. p. 211.

33 Riferimenti alla necessità di mantenere il paese in pace per aumentarne la ricchezza e il benessere si trovano anche nei *pageants* successivi.

34 A. Munday, *The Triumphes of Re-United Britannia*, cit., p. 15.

...attired like a reverend mother, a long white hair naturally flowing on either side of her; on her head a model of steeples and turrets; her habit crimson silk, near to the honourable garment of the city; her left hand holding a key of gold: who after a comely grace, equally mixed with comfort and reverence, sends from her lips this motherly salutation[35].

Londra come dama anziana e dignitosa, con il capo cinto da una corona su cui in miniatura splendono i monumenti più noti della città, si ritrova anche in altri *pageants*. È imponente nella figura, ma pronta ad accettare con materna sollecitudine la guida del nuovo sindaco, suo figliuolo prediletto, per tutto l'anno della sua carica; e a lui riverente e materna affida le chiavi della città[36].

Anche se con l'andar del tempo il personaggio di Londra non fu più presente nei testi, la città ebbe sempre un posto rilevante nelle manifestazioni per onorare il primo cittadino. L'importanza di Londra, già messo in evidenza da T. Dekker nei titoli dei *Lord Mayor's Shows* a lui affidati[37], fu ribadita con monotonia dagli autori successivi a cominciare da T. Heywood che dal 1631 al 1639 ebbe l'incarico di elaborare i testi per la manifestazione annuale[38]. Titoli come *Londons Ius Honorarium* (1631), *Londini Emporia; or, London's Mercatura* (1633), *Londini Speculum; or, London's Mirror* (1637) non fanno che ribadire la rilevanza che la città aveva in tutto il regno e non soltanto perché ne era la capitale, ma soprattutto per le libertà di cui godevano i suoi *citizens* che,

35 T. Middleton, *The Works*, cit., p. 236.

36 Altre descrizioni di Londra si trovano anche in J. Webster, *Monuments of Honor* (1624): «In the highest seate a Person representing Troynovant or the City, inthroned, in rich Habilaments»; e in T. Dekker, *Brittannia's Honor* (1628): «A Person in a rich Romane Antique Habit, with an ornament of Steeples, Towers, and Turrets on her head».

37 T. Dekker, *Troia-Nova Triumphans*, *Brittannia's Honor* e nel 1629 *London's Temple*.

38 La consuetudine di dare l'incarico a Heywood fu interrotta solo nel 1634 anno in cui J. Taylor scrisse *The Triumphs of Fame and Honour* ma fin dall'anno successivo Heywood riprese il suo compito di autore prediletto della municipalità avendo ridotto di dieci sterline il preventivo delle spese per l'allestimento dei suoi *pageants*.

grazie anche alla sua felice posizione geografica, avevano potuto incrementare con il loro commercio il suo potere e la sua ricchezza. Il ribadire l'imponenza e l'entità di Londra contribuiva a esaltare il ruolo di colui che l'avrebbe amministrata nei successivi dodici mesi.

Insistere su tali argomenti nell'epoca in cui scriveva T. Heywood era oltremodo importante poiché si era in uno dei periodi più critici del rapporto corona/municipalità: nel 1634 i mercati si erano rifiutati di pagare le tasse imposte dal sovrano Carlo I senza il consenso del parlamento. La precarietà di tale rapporto è evidente nel *Lord Mayor's Show* commissionato dai *Drapers* nel 1638, *Londini Porta Pietatis; or, London's Gate to Piety* in cui le città sorelle London e Westminster sono poste a raffronto, l'una come nutrice di "grave magistrates" e l'altra come la tomba di "great monarchs"! E a giustifica dell'accostamento Londra/ Westminster continua:

These I rather concatenate, because as in the one, the right honourable the lord maior receiveth his honour, so in the other he takes his oath; yet London may be presumed to be the elder, and more excellent in birth, meanes, and issue; in the first for her antiquity, in the second for her ability, in the third, for her numerous progeny;[39].

Il clima politico sempre più rovente consigliò la sospensione della manifestazione, sospensione che proseguì, salvo rare eccezioni, fino al 1655, due anni dopo la nomina di Oliver Cromwell a Lord Protector[40].

Delle celebrazioni annuali nel periodo di interregno non si hanno i testi, ma certamente l'investitura che era ricevuta in Westminster, dalle mani di Cromwell, era accompagnata dallo spettacolo imponente e coreografico che, sul fiume e sulla terra ferma, offriva il corteo degli affiliati alle dodici *Livery Companies* di Londra.

La pubblicazione dei testi riprese solo nel 1655 per pro-

39 T. Heywood, *Dramatic Works*, London, 1874, Vol. V, p. 259 e ss.

40 La guerra civile durò dal 1641 al 1653 anno in cui fu proclamata la repubblica e nominato Oliver Cromwell Lord Protector.

seguire regolarmente fino al 1664, ultimo anno di relativa tranquillità per l'Inghilterra e soprattutto per Londra[41].

Autore incontrastato dei *Lord Mayor's Shows* dal 1657 al 1664 fu John Tatham che aveva sostituito T. Heywood nella carica di portavoce della municipalità[42]. Con la ripresa della consuetudine riprende anche la serie dei *London's Triumphs*, serie interrotta solo in occasioni molto particolari quali la restaurazione del regime monarchico o la restituzione, da parte di Giacomo II nel 1688 poco prima della sua deposizione, delle libertà cittadine sospese da Carlo II nel 1681[43].

Nei suoi *pageants*, J. Tatham celebra la città e il sindaco di nuova nomina continuando la serie dei *Triumphs of London* iniziata da T. Heywood; unica eccezione è rappresentata dal pageant *The Royal Oak* scritto per il 1660 a pochi mesi dal ritorno di Carlo II Stuart sul trono inglese. La quercia, simbolo della stabilità, e l'aggettivo *royal* servivano a reiterare il concetto che solo un regime monarchico poteva garantire quel clima di equilibrio e continuità necessario alla classe mercantile per svolgere profiquamente i propri traffici. In questa occasione Tatham oltre alle lettere prefatorie,

---

41 L'anno seguente Londra fu funestata da una tragica epidemia di peste e quasi interamente distrutta da un colossale incendio, nonché terrorizzata dalla minaccia di un'invasione da parte dei Paesi Bassi la cui flotta era giunta indisturbata fino alla foce del Tamigi.

42 Lo avevano preceduto Edmund Gayton nel 1655 con *Charity Triumphant* e John Bulteel nel 1656 con *London's Triumph*. Nel suo *pageant* Gayton, che aveva avuto l'onore di scrivere per i *Mercers* il testo per la ripresa della manifestazione, dopo quindici anni di sospensione, nella lettera dedicatoria consiglia alla municipalità di non rinunziare alla consuetudine, poiché «take away the fasces, and the consuls are no more feared, but scorn'd», esplicitando così quale fosse in effetti il fine ultimo dello sfarzo e dell'imponenza della cerimonia per l'investitura del Lord Mayor.

43 J. Evelyn annota per il 29 ottobre 1686: «Was a Triumphant Shew of the Lord Major, both by Land and Water with much solemnity when yet his power was so deminish'd, by the losse of their former charter» (cfr. J. Evelyn, *The Diary*, ed. by E.S. Beer, London, O.U.P., 1959, p. 855). L'insistere nel mantenere la manifestazione con lo stesso sfarzo era certamente un modo, da parte della municipalità, di far dimenticare ai londinesi la perdita delle loro libertà secolari.

indirizzate al nuovo sindaco e alla corporazione dei *Merchant Taylors*, dedica una lettera al Lettore; è questa un'assoluta novità rispetto alla consuetudine, e in essa si sottolinea l'eccezionalità del momento storico che lo ha indotto a elaborare un non "ordinary triumph"[44].

I riferimenti alla restaurazione della monarchia sono numerosi: nel frontespizio si sottolinea la data di rappresentazione, il 29 ottobre 1660, dodicesimo anno di regno di Carlo II, cancellando così gli anni che l'erede al trono e legittimo sovrano dopo la morte del padre, aveva trascorso in esilio in Francia; Oceano, nel primo *pageant*, rende omaggio al re e al sindaco e auspica che "trade may now increase and be evolv'd within the Arms of Peace"[45]. Il concetto che monarchia volesse dire pace e quindi prosperità è insito in tutte le scene e nella quarta Tempo afferma: "he for every sore and malady had brought you home a *Sovereign* remedy": in tal modo riaffiora la funzione arcaica del sovrano come re taumaturgo.

A John Tatham si deve anche la descrizione dettagliata di tutte le fasi del cerimoniale che accompagnava l'investitura del sindaco, dall'ordine in cui si disponevano le corporazioni nel corteo[46] alla conclusione dei festeggiamenti, a tarda sera, sottolineata da salve di mortai e fuochi d'artificio.

Con J. Tatham la carica di *city poet* divenne ufficiale; la municipalità, come la corona, poteva vantare un suo portavoce autorizzato; ma la eliminazione della concorrenza, che aveva tanto spronato gli autori degli anni dei regni dei primi Stuart, e il compenso fisso annuale provocarono l'inaridimento della vena poetica riscontrabile sia nella brevità dei

---

44 L'avvenimento è commentato da Evelyn con queste parole: «My Lord Majors shew stop'd me in cheape-side: one of the pageants represented a great wood, with the royal Oake, & historie of his Majesties miraculous escape at Bosco-Bell» (*Idem*, p. 412).

45 J. Tatham *The Royal Oak*, London, R.B., 1660.

46 Paragonando tale descrizione a quella fornita da H. Machyn nel suo diario si può notare che la collocazione dei partecipanti nel corteo era rimasta inalterata.

discorsi che nella elaborazione della struttura portante dei *pageants*, il tema, i personaggi e la scenografia.

Lo spettacolo del corteo sul fiume era stato molto spesso ammirato dai sovrani e dalla loro corte dai balconi di Whitehall, ma con il ritorno degli Stuart sul trono inglese non era raro che gli stessi sovrani partecipassero al banchetto offerto nel Guildhall dal Lord Mayor, banchetto che era sempre sontuoso e prelibato[47].

John Evelyn nel suo diario, in data 28 ottobre 1662, ci informa che la presenza dei sovrani era prevista per il giorno successivo, ma che voci di possibili disordini consigliavano la loro non partecipazione allo spettacolo e al banchetto anche se ciò impediva alla giovane sovrana di assistere a uno spettacolo per lei del tutto nuovo. Il consiglio dové essere accolto se J. Evelyn annota:

> 29 was L. Major's shew with a number of sumptuous pageantry, Speaches & Verses: I was standing in a house in Cheape-side against the place prepared for their majesties, the Prince & heir of Denmark was there, but not our King[48].

Alla ripresa della manifestazione nel 1671, dopo anni di austerità dovuta alle particolari contingenze di cui si è accennato, l'incarico di elaborare il testo per l'occasione fu affidato a Thomas Jordan, drammaturgo e scrittore di masque, che aveva ricevuto la carica di *city poet* alla morte di J. Tatham. Gli spettacoli elaborati da Jordan erano molto spesso onorati dalla presenza del sovrano, l'autore non si distaccò dallo schema ideato dai suoi predecessori dedicando i trionfi a Londra e solo raramente alla gilda che li aveva commissionati.

Le celebrazioni rispettarono la cadenza annuale, anche quando Carlo II, sospendendo la Carta delle libertà cittadine, si arrogò il diritto di scegliere un sindaco di suo gradimento, ma l'entusiasmo per la manifestazione era di molto diminuito specialmente da parte della classe mercantile che si vedeva defraudata di un privilegio acquisito nei secoli.

La riconquista dell'autonomia venne salutata da Matthew Taubman, *city poet* dal 1685, con un panegirico dedicato a Sir John Chapman, della corporazione dei *Mercers*, sindaco eletto per il 1688:

> To you our Thanks, as well as Praise, is due
> In Whom's Restor'd our *Lives* and Freedoms too.
> What the loud *Tumults* lost in hot Debate,
> Is Re-invested in its former *State*.
> Your *Patience* has their *Fury* overcome,
> The Captive *Ark* is brought in Triumph home;
> The *Charter* is Return'd with cheerful Cries
> Our *Rights*, our *Custom*, and *Immunities*[49].

Come si può notare, non si fa alcun riferimento al fatto che era stato Giacomo II – forse in un estremo tentativo di riconciliazione per salvare il trono – a ripristinare la Carta dei diritti concessa ai *citizens* di Londra da Giovanni Senza Terra. Nel panegirico, che insieme alla descrizione della processione e una canzone in onore del sovrano costituisce il testo di *London Anniversary Festival*, titolo del 'Lord Mayor's Show' per il 1688, dà tutto il merito della riconquistata autonomia al nuovo eletto che con la sua lealtà, in tempi in cui "to be *Loyal* was esteem'd a Crime" aveva riconquistato in una sola volta ciò che i suoi predecessori "by *Parcels* scarse in Ages gain'd"[50].

Blandi riconoscimenti alla generosità del sovrano sono contenuti nella canzone scritta e cantata per intrattenere

---

47 Per il banchetto venivano spese somme piuttosto rilevanti per l'epoca se le notizie forniteci da Pepys e Evelyn nei loro diari sono esatte. S. Pepys, *The Diary*, ed. by M. Bright, London, Dent, 1953, p. 447: «29th October 1663 ... the dinner, it seems, is made by the Mayor and two Sheriffs for the time being, the Lord Mayor paying one half, and the Sheriffs the other. And the whole, Proby says, is reckoned to come to about 7 or 800 pounds at most». «Si veda anche J. Evelyn, *The Diary*, cit., p. 467: «29 October 1664-I dined at *Guildhall*: the feast said to cost 1000 pounds».

48 J. Evelyn, *The Diary*, cit., p. 446.

49 M. Taubman, *London Anniversary Festival*, London, J. Fleming, 1688.

50 *Ibidem*.

Giacomo II al termine del Banchetto in Guildhall a cui aveva partecipato insieme alla sua corte.

L'anno dopo fu lo stesso Taubman a scrivere il testo per la nomina di Sir Thomas Pilkington della corporazione degli *Skinners*. Il titolo della composizione, *London's Great Jubilee*, sottolineava la speranza di un reale miglioramento nei rapporti corona/classe mercantile come logica conseguenza del cambiamento avvenuto al vertice. Infatti sul trono sedevano Guglielmo e Maria di Orange, sovrani la cui politica illuminata era conosciuta dagli Inglesi. Inoltre il sindaco eletto, che sotto Giacomo II aveva subìto l'onta della prigionia per gravi divergenze politiche, era visto come novello Daniele uscito incolume dalla fossa dei leoni, e pronto a servire il sovrano e i concittadini con lealtà.

La produzione di *Lord Mayor's Shows* si avviava stancamente alla sua estinzione. Elkanah Settle, che aveva ereditato la carica di *city poet* alla morte di Matthew Taubman, chiude la lista degli elaboratori di tali spettacoli.

Nei suoi testi si trovano sia alcune delle innovazioni introdotte dai suoi contemporanei, sia alcuni elementi tradizionali della *pageantry* dei primi decenni del Seicento. Il trionfo era dedicato a Londra, ma il testo era preceduto dalle lettere prefatorie al sindaco e alla corporazione che gli aveva commissionato il *pageant*, nonché dalla descrizione dettagliata di come si sarebbe svolta la cerimonia dall'inizio alla fine. Seguivano poi la descrizione della struttura dei *pageants* e dei personaggi che li avrebbero animati e quindi il discorso che uno dei personaggi avrebbe dovuto pronunciare. La differenza più significativa era proprio nella qualità dei discorsi che erano molto brevi e mancavano di quell'unità tematica che concorreva a modellare la struttura drammatica dei *pageants* di Middleton, Dekker e Webster.

E. Settle, che prima di diventare il poeta ufficiale della municipalità, era stato un drammaturgo rivale di Dryden, trasfuse nei suoi elaborati principalmente la sua cultura classica; personaggi prevalenti erano divinità quali Minerva, Nettuno, Teti, Mercurio, Marte: le virtù teologali Fede, Speranza e Carità: i valori tipici del ceto medio Laboriosità, Zelo, Pazienza, Temperanza, Costanza e Verità.

Le Corporazioni però, pur avendo un poeta ufficiale a cui poter, con minima spesa, commissionare un libretto per celebrare la nomina di un proprio membro a sindaco, cominciavano a ritenere superflua la spesa piuttosto elevata dell'allestimento degli spettacoli. Dai documenti della gilda dei *Merchant Taylors* risulta che nel 1696 Sir Edward Clarke volle che la sua nomina si celebrasse solo con il corteo, tale esempio fu seguito negli anni successivi da altri.

La volontà di limitare e, in alcuni casi, cancellare le spese per l'allestimento degli spettacoli nell'ambito delle celebrazioni per la nomina del *Lord Mayor* era un chiaro segno del declino e dell'avvicinarsi della definitiva estinzione di una tradizione oramai secolare.

Di ciò si deve essere reso conto E. Settle se in quello che si rivelò essere il suo ultimo libretto commissionatogli dalla corporazione dei Goldsmiths in onore di Sir Charles Duncombe, eletto sindaco nel 1708, scrive nella lettera prefatoria alla gilda:

> I am once more called, I might almost say, called only by the Worthy Goldsmiths to pay my *Duty* to this Honourable City on the present Triumphant Occasion... now almost dropt into Oblivion[51].

La fatalità volle che *The Triumphs of London* del 1708 non fosse mai rappresentata per il lutto della corte per la morte del Principe di Danimarca e da quell'anno in poi l'investitura del Sindaco fu celebrata solo da un imponente corteo animato, a volte, da vecchi *pageants*, che avevano fatto parte di spettacoli commissionati dalla gilda in altre occasioni.

La classe mercantile, rappresentata dalle dodici *Livery Companies* di Londra, che nel Cinquecento aveva ritenuto utile – per costruire e imporre la propria immagine di indipendenza e di potere – sfruttare l'evento annuale dell'investitura per celebrarsi con sfarzo e magnificenza, avendo oramai raggiunto una solida e incontrastata posizione egemoni-

---

51 E. Settle, *The Triumphs of London*, London, A. Baldwin, 1708.

ca, riteneva più saggio e conveniente limitare al massimo le spese velletarie.

Il tragitto dal Guildhall a Westminster e viceversa non fu percorso più dal sindaco a cavallo, ma su di una carrozza di gala costruita per l'occasione e che ripetutamente restaurata e tecnicamente modernizzata si può tuttora ammirare[52].

I pannelli della carrozza furono decorati con molte delle personificazioni presenti nei *pageants* ideati per i *Lord Mayor's Shows*; Fede, Speranza e Carità, Giustizia e Fama, Verità e Pace fanno corona a Londra che, assisa su di un trono, accoglie nel suo grembo i doni di Ricchezza e Abbondanza. Ovviamente non mancano le raffigurazioni dei simboli del potere municipale, la spada, la mazza e le chiavi della città che la stessa Londra affida al sindaco, sottolineando così che per l'anno a venire la custodia e l'amministrazione della città più ricca e rinomata di Inghilterra sono affidate all'onestà e alla saggezza del nuovo eletto.

Il messaggio che la municipalità soleva trasmettere attraverso i personaggi e i discorsi dei *pageants*, anche se semplificato, rimaneva inalterato, ciò che andava definitivamente perduto con l'adozione del nuovo cerimoniale era la possibilità di evidenziare, in modo più o meno esplicito, quale fosse la congiuntura nei rapporti politici ed economici fra il governo centrale e la municipalità. Anche se a tutt'oggi, nel primo sabato dopo il 9 novembre, il Lord Mayor attraversa Londra nella storica carrozza fra ali di popolo festante e curioso, la celebrazione ha definitivamente perduto la connotazione di evento straordinario, dimostrativo dell'indipendenza e dell'autonomia della municipalità di Londra nei confronti della corona.

---

52 L'adozione di una carrozza per compiere il tragitto dal Guildhall a Westminster risale al 1712, ma la carrozza era presa a nolo; fu solo dal 1757 che il sindaco si reca a Westminster nella carrozza di gala commissionata alla ditta Berry di Londra. Per decorare i pannelli si chiese la maestria di un noto artista e decoratore dell'epoca, membro fondatore della Royal Academy, che aveva il privilegio di decorare le carrozze di Giorgio III di Hannover.

LA SFIDA DI ZARATHUSTRA. IL POSTMODERNO E LA CULTURA DI MASSA

di
Maria Grazia Piedilato

L'immagine depauperata della cultura odierna si riflette inesorabilmente in una massa sempre più slegata dall'apprendimento critico: manipolabile, pigra e silenziosa. Tanto pessimismo si esercita ben oltre il collaudato stereotipo della 'cultura di massa', coinvolgendo quell'eterogeneo gruppo di spinte culturali, mass-mediali e di costume che un po' sbrigativamente va sotto il nome di postmodernismo. E non a caso. Perchè, come sottolinea A. Huyssen:

> Pop in the broadest sense was the context in which a notion of the postmodern first took shape, and from the beginning until today, the most significant trends within postmodernism have challenged modernism's relentless hostility to mass culture (Huyssen 1986, p. 188).

Le uniche forme di resistenza al clima di piaggeria generalizzata e di subalternità ideologica che sembra accompagnare la condizione postmoderna, soprattutto in questa sua manifestazione, sarebbero rappresentate dal rigore della cultura scientifica e da quella che T. Adorno, astioso ed intransigente leader della Scuola di Francoforte, chiamava 'arte critica'. È critica l'arte ad alto contenuto mimetico, che porta a riflettere sul reale ed affida alla ragione la sua speranza di redenzione. Stoicamente capace di rifiutare il richiamo della divulgazione commerciale. Sarebbero loro (la scienza dalle procedure impeccabili e l'arte, pensosa e diligente ricercatrice dell'effetto 'hi-fi') a denunciare il feroce sgretolarsi della memoria, del senso della storia e delle differenze che ci minaccerebbe in questo sconsolato Novecento. Come se il divenire umano non

dovesse più esistere e fossimo condannati ad assomigliare per sempre a come siamo adesso.

Che questo sia un tema dominante dell'esperienza postmoderna, D. Hebdige, il saggista inglese che ripetutamente si è occupato dell'argomento, ne è persuaso; ed in un controverso articolo intitolato *The bottom line on Planet One*, non ha esitazioni nel ribadire che, per i cultori del postmoderno, '... the Now replaces History' (Hebdige 1985, p. 48). Il punto è (e da qui idealmente vorremmo partire) che proprio come siamo adesso ci ha convinti come non mai delle contraddizioni del come siamo sempre stati. Siamo al centro di quel controverso capitolo della tradizione filosofica recente che in Italia è stato ampiamente sviluppato da G. Vattimo come 'pensiero debole'.

Una premessa. Può sembrare inconsueto e un po' fuori luogo accostarsi al mondo della cultura di massa, perfettamente calato nell'evo postmoderno, forti di un vocabolario filosofico-estetico. Ma non è proprio riduttivo liquidare i cambiamenti e le tensioni contemporanee scagliandosi quasi esclusivamente contro l'invasione merceologica?

L'alienazione dell'uomo, scomodamente al centro dell'asfittico panorama oggettuale della società dei consumi, ci sembra quasi un tema pretestuoso. Di ben altro si discute. Postmodernismo, modernità, cultura di massa o arte critica, se vogliamo, sono solo etichette, ma dietro di loro è possibile risalire a due scuole di pensiero che hanno contribuito a vivacizzare oltre misura il dibattito culturale e sociale nell'ultimo scorcio di secolo.

L'arte che Adorno esalta, la scienza come gli scienziati la pensano, vogliono essere appassionati atti di fiducia nella ragione e nei suoi prodotti. Viceversa questa fiducia, un po' meditata, un po' superstiziosa, il postmodernismo desidera scoraggiare proponendosi di disegnare, sulla scia di questo ridimensionamento, nuovi, elastici confini 'estetici'.

I contributi accademici a quest'impresa di ripensamento non scarseggiano. È del 1985 un'opera in questo senso abbastanza chiarificatrice, scritta da un autore di formazione statunitense. A. Megill pubblica a Los Angeles *Prophets of Extremity*, analisi in generale ed in dettaglio del pensiero di

Nietzsche, Heidegger, Foucault e Derrida. Questo stesso articolo è stato ispirato nella sua struttura e nella sua organizzazione dal testo di Megill a cui va pure ricondotto il tentativo, rischioso, di allargare l'esegesi di quattro autori controversi e 'difficili' alle istanze della 'popular culture'.

Non è difficile, seguendo le opzioni e le chiose di Megill, capire qual è la regione comune in cui Nietzsche, Heidegger Foucault e Derrida si muovono: un modo di intendere la filosofia come dialogo con la tradizione che spinge sempre oltre gli incerti orizzonti in cui ci troviamo a vivere, esclude qualsiasi punto di vista assoluto e mette al bando l'antica pretesa di svelare una volta per tutte come stiano veramente le cose.

Nietzsche: la crisi della ragione

'That God is dead' – afferma provocatorio il Nietzsche tradotto da Megill, introducendoci in una terra di nessuno molto problematica in cui il mondo ridotto a mezzi di causa-effetto è posto pesantemente in discussione. Nietzsche fu il primo ad ipotizzare in maniera articolata che ciò che regge questo mondo non è una qualche struttura metafisica misteriosa, un legame razionale fondato in termini di 'ragioni', ma la volontà. Il mondo tecnico-scientifico è un mondo di rigore e di nessi calcolati che non rispecchia nessun ordine profondo, nessuna verità (come vuole la modernità), ma è tutto posto dal volere dell'uomo per rendere possibile la sua sopravvivenza. È la confessione disarmata e disarmante di una infondatezza necessaria: la scienza diventa il nostro destino storico per mancanza di apprezzabili alternative. È l'unico modo che abbiamo a disposizione e che noi stessi ci siamo dati per scendere a patti con il mondo. E questo è il nesso di Nietzsche con la razionalizzazione tecnico-scientifica. Il pericolo consiste nel dimenticare che ciò che si dà come ordine, oggettività, stabilità è solo apparenza.

By turning vivid metaphors into pale, cold concepts man attains the 'invincible faith that this sun, this window, this table is a truth in itself and through this faith, he is able to live with some repose, cer-

tainty, consequences' ... But it (conceptual thought) has also a negative side, for people forget that the structure of concepts is entirely man-made (Megill 1985, p. 52).

Le principali obiezioni alla critica della ragione di cui Nietzsche fu l'irruento anticipatore, vengono proprio dalla scienza i cui strepitosi risultati sembrerebbero dimostrare, in barba a Nietzsche ed ai suoi successori, che sì la ragione paga in termini di progresso e di efficienza. Che obiettività e verità non sono convenzioni. Ma sarà poi così? Nonostante le prestigiose conquiste scientifiche siano sotto gli occhi di tutti, è ancora lecito dubitare.

C'è chi, come Remo Bodei, in continuità ideale e cronologica con i quattro visitati da Megill, si fa interprete di questa voglia di dubbio ad ogni costo. In una miscellanea di saggi che dalla crisi della ragione prende il titolo, Bodei offre un elenco, approssimato per difetto, di possibili motivi di sconcerto e di cautela.

C'è crisi nel senso che non si riesce a risolvere una matassa di tragici problemi (fame, rischio di esaurimento delle risorse energetiche e di alcune fondamentali materie prime, malattie finora incurabili, inflazione, disoccupazione, incremento demografico esponenziale, inquinamento, violenza, sfruttamento, oppressione ecc.) ... C'è crisi per ingorgo, per sovrabbondanza di scoperte, di metodi, di tecniche, di prospettive, per la moltiplicazione e le rapide metamorfosi dei saperi... C'è crisi perché nuovi ceti e nuovi popoli... imparano a parlare e a pensare autonomamente, ad affrontare questioni più complesse in un turbinio di discorsi. C'è crisi nel senso che la razionalità esistente non ha ancora trovato i modi di passare dalle sue configurazioni elitarie a una dimensione più larga e si pone con sempre maggiore urgenza il problema di una crescita di massa della razionalità... C'è crisi perché scompaiono e si modificano celermente le tradizioni locali, i più riconoscibili legami con i gruppi di appartenenza (modi di pensare e di vestire, cibo, credenze e solennità collettive ecc.) (Bodei, Gargani 1979, pp. 333-334).

Con buon anticipo Nietzsche ha fissato lo sguardo in questo stallo, raccontando lo spettro della conoscenza scientifica con un profondo senso di estraneità e di allarme. Perché l'idea di progresso e razionalità, dilatandosi e diffondendosi, ha finito per dar luogo ad una cultura terribilmente

utopistica, o, piuttosto, ad una serie di riflessi condizionati che ci spingono, di fronte a qualsiasi fatto spiacevole, a prendere pinza e cacciavite e a cercare subito il 'guasto'. E allora via, di rimedio in rimedio, di causa in causa, di responsabilità in responsabilità, sempre più a monte. In cima a questo monte sventola la bandiera (patetico-fantascientifica) di chi pretende di vivere 'in garanzia'. La morte (che toccherà ad Heidegger di rivalutare sistematicamente), la malattia o altro di imprevisto, di sgradevole, di poco soddisfacente, diventano una disfunzione, un'avaria, una sorta di difetto di fabbricazione cui la casa produttrice sarebbe tenuta, per legge, a provvedere. Se almeno dietro un simile atteggiamento s'intravedesse un'allucinata e temeraria visione d'immortalità! Ed invece niente. È tutto burocratico; non trova affatto gli accenti disperati ed intensi che Nietzsche rivendica, lui che la nostra 'debolezza' (perché il problema in fin dei conti è questo) l'ha sempre guardata in faccia.

Mettendo da parte le ovvietà (il progresso, si sa, è importante e 'la scoperta dell'energia nucleare, l'avvento del computer, i viaggi interplanetari sono... decisivi per il destino dell'umanità' (Paolo Rossi) proviamo, come ha fatto Nietzsche, ad incontrare la razionalità e la scienza nello stimolante ed ambiguo incrocio del paradosso. Come si fa a sostenere seriamente che l'aver raggiunto la luna a scisso l'atomo basteranno per uscire dall'impasse in cui ci troviamo?

Ci viene piuttosto il sospetto che procedere razionalmente nell'impresa conoscitiva significa nien'altro che predisporre una strategia di risposte a determinate attese. Ma le attese variano da epoca a epoca, da società a società, da persona a persona addirittura. Questo si tratta, invece, di portare alla luce: che nessuna teoria, di per sé, è più valida di altre, perché ciò che decide di ciascuna e ne sta alla base è qualcosa come uno 'stile' di ricerca. E questa è anche la dimensione della scienza. Della scienza come arte, dunque. Della scienza come una delle tante forme che ci permettono di stabilire un contatto con un universo in costante trasformazione. Dovrebbe essere sufficiente questa dinamicità ad indurre la scienza ad una maggiore circospezione nei confronti delle

proprie verità e dei propri successi. Al contrario l'impressione più forte trasmessa dall'elenco di Bodei (soprattutto quando guarda al protagonismo di nuovi ceti e di nuove etnie) è quella di una complessità a fronte della quale il progresso scientifico e non si è rivelato di una sorprendente parzialità ed unilateralità. Il mondo piatto, sicuro, ben oliato che vogliono gli scienziati, i progressisti, gli utopisti, i burocrati faceva paura a Nietzsche. Intuiva che dietro questa radiosa immagine del mondo vi era il sacrificio di molti, troppi, costretti a pagare di tasca propria.

L'emancipazione dell'uomo non passa quindi attraverso il recupero di una qualche solidità, di un ordine rigoroso, ma piuttosto nel prendere congedo da tutto ciò. Certo con questa mossa la critica dell'esistente sembra non avere appigli, deve in qualche modo farsi ispirare dall'"attualità' (tutt'altra cosa rispetto alla miope volontà di vivere in un presente senza fine che D. Hebdige rimprovera ai postmoderni), da ciò che accade, preso ed interpretato rischiosamente e 'responsabilmente' come l'appello di una chance, come l'offrirsi di una possibilità la cui preferibilità è argomentabile solo in riferimento alla sua 'persuasività', come la chiama G. Vattimo, messa alla prova nel rapporto con gli altri, nella negoziazione sociale.

Qualcosa del genere aveva inteso dire anche Nietzsche, che alla fine del suo spregiudicato procedere dovette pur porsi la domanda: 'Ma allora dove comincia il falso se non esiste un criterio oggettivo di verità?'. A lui che sosteneva che 'the essence of a thing is only an opinion about the thing' (Megill 1985, p. 86), non resta che suggerire un profilo umano del tutto singolare che vincola alle proprie misure il gioco dell'immaginazione e della ragione critica.

> ...thus Nietzsche tells us that truth is essentially the creation of the language we employ: 'that which henceforth is to be truth is now fixed, that is, a uniformly valid and binding designation of things is invented and the legislation of language gives also the first laws of truth; ...here for the first time originates the contrast between truth and lie' (Megill 1985, p. 54).

All'euforia della parola Nietzsche affida se stesso e la sua

filosofia. In un sottile intreccio di vitalità e di disperazione spezza la linea di demarcazione fra il possibile e l'impossibile avviando una storia della libertà umana sempre fallimentare ma sempre capace di ricominciare, attraverso una guerriglia quotidiana in cui la 'parola' affascinante ed incantatrice può operare una revisione dei rapporti umani, capovolgere le cronologie, far scivolare il passato nel presente.

È il momento di passaggio all'estetica. Ed è un momento di impegno estremo. L'accettazione espansiva dello stato di accidentalità, necessità e precarietà che è proprio dell'uomo a cui, attraverso la 'parola', Nietzsche garantisce l'opportunità dell'agire storico rifiutando la mortificazione di un'occulta predestinazione, di una metafisica che non smette mai di rinviare ad una verità intrinseca, ad un percorso obbligato e faziosamente risolutivo.

Mentre generalmente si tende a contrapporre epistemologia ed ermeneutica, in quanto discipline che si ispirano, rispettivamente, alla scienza ed alla religione e all'arte, Nietzsche arriva a scambiarne i ruoli. E se da una parte attribuisce alla scienza un'anima artistica, dall'altra mostra come le opere d'arte, allo stesso modo dei miti religiosi, producano immagini del mondo non meno persuasive di quelle scientifiche, con una funzione ben precisa.

> In Nietzsche's words, Zarathustra is 'the first language for a new series of experiences' (Megill 1985, p. 98).

È proprio con Zarathustra che Nietzsche approda al suo mito più duraturo e ricapitolativo della sua fragorosa parabola filosofica, quello dell'eterno ritorno, che, nelle sue intenzioni, ci aiuterà a confrontarci con il nichilismo, con lo scetticismo in mala fede che la scienza vuole trasmetterci.

L'eterno ritorno non rappresenta altro che l'invito a trovare nel mondo e per il mondo un'opportunità. È quel richiamo alla quotidianità ed all'esperienza di un uomo che si definisce solo in correlazione a se stesso. Il contatto con l'esterno diventa a questo punto questione di ascolto, di ricerca della sintonia, di modulazione linguistica.

Un certo andirivieni sul pentagramma della lingua con-

sente anche ad Heidegger, Foucault e Derrida di costruire i loro percorsi.

Megill, onesto e implacabile, li registra, in un crescendo che vede Heidegger impegnato sul versante ontologico, Foucault su quello politico e Derrida impegnato a difendere la verità critica e negativa dei suoi compagni di ventura.

Heidegger: il ritorno al passato

Parlando della filosofia di Nietzsche, di Heidegger, si ha l'impressione di poter evocare il respiro di un'intera epoca. Possiamo davvero paragonare genitivi così importanti con un 'cultura di massa' che sembra coprire a stento la latitudine di un pianerottolo, vista la supposta povertà di contenuti? È possibile, e noi non ci stiamo allontanando affatto dal nostro assunto, vale a dire l'intreccio postmodernismo-cultura di massa come espressione di 'civiltà' e non di volgarità culturale.

Con chiaroveggenza Heidegger si avvicinò alla nebulosa umana, ad una 'massa' che egli si assunse il compito di scomporre in individualità 'tragiche'. Non a caso la sua filosofia narra la storia di un temperamento assolutamente concentrato che al problema dell'essere dedicò tutte le sue risorse. Come Nietzsche rifiutò di battere sentieri che avessero la pretesa di accedere ad un 'ontos on', ad un'essenza irriducibile che magari rispondesse alla domanda da un milione di dollari: 'Che cosa significa (moralmente, esteticamente ecc.) 'esserci' (Dasein)?'

Con la mossa di chi non si fa incantare dalle opinioni dei più, Heidegger si lascia andare ad una grande avventura speculativa (?), affermando che l'essere non *è* (non è dato immediatamente percepibile e certo) ma piuttosto si trasmette, si mette in strada e, di volta in volta, 'accade'. È la trasmissione a rendere possibile la nostra esperienza del mondo; ma come si colloca questa trasmissione rispetto alla storia che con Heidegger torna a far capolino nel nostro sforzo di comprensione del postmoderno? Audacemente Heidegger sintetizza tutto in una parola: 'pietas'. La pietas è

l'attenzione 'dovuta alle tracce di ciò che ha vissuto' (Vattimo & Rovatti 1988, p. 22).

È un continuo rinvio alla finitezza ed alla caducità dell'essere, ed è un sentimento duttile e storicamente orientato; capace di estendersi fino a comprendere contesti e tradizioni diversi fra loro. Capace di attualizzarsi impedendo a se stesso di trasformarsi nel puro ripercorrimento parassitario di ciò che è già stato. Al contrario nella mobilità della pietas, ottenuta, questo sì va sempre sottolineato, sul terreno della proposta e del confronto sociale, 'consiste poi il divenire della verità...: è di questo che si occupa l'ermeneutica che in Heidegger è diventata sinonimo stesso di filosofia'. ('Vattimo & Rovatti 1988, p. 25)

Non si può negare che l'immagine voluta da Nietzsche ed Heidegger di una filosofia che chiede in prestito alle circostanze gli oggetti e gli strumenti della propria analisi, sia estremamente seducente. E tuttavia non tanto quanto quella, di marca tutta heideggeriana, di un uomo che è sempre il superstite di se stesso, un sopravvissuto mediato dalla memoria e sollecitato dalla contemporaneità che resta il testimone di una tragedia vitale ed esiziale insieme, poiché appare chiaro che, per Heidegger, l'accadere dell'essere discende in linea diretta dall'anticipazione decisa della morte. Quest'uomo è prima di tutto una persona privata e non il prototipo di una dubbia moltitudine. Non concede nulla a fin troppo facili connotazioni di 'massa'. Riesce invece a farsi pienamente carico della *Unheimlichkeit* di un disagio che, Heidegger insegna, non è condizione epocale, anche se contingenti sono le modalità attraverso cui si manifesta, ma espressione della sua intrinseca debolezza; da affrontare con coraggio ed inventiva, o, come dice Heidegger, da 'declinare'. Un'operazione complessa e delicata che anche questa volta è affidata al linguaggio. Il legame con l'estetica si è lentamente ricostruito ed il richiamo che esercita è altrettanto forte che in Nietzsche.

As Heidegger puts it in *Questions concerning Technology*: 'In Greece, at the outset of the destining of the west... art was simply called techne. It was pious, promos, that is, yielding to the holding-sway and the safekeeping of truth.'

The Greeks kept themselves open to the experience of art. Heidegger envisages a return to this openness (Megill 1985, pp. 143-144).

È a questo punto che Megill avanza la sua proposta interpretativa,

One views this as a return to techne— in the Greek sense, where every product of human fabrication is lovingly crafted by its maker, and where this crafting makes possible the revealing of Being. (Megill 1985, p. 145)

Quest'artigianalità consente ad Heidegger di elaborare i prolegomeni di un'estetica della produzione che punta tutto su di una forma ricca di tensioni innovative, commemorative ed emotive fedele all'immagine dell'essere come informazione in cammino.

...it is 'through the work of art and only through the work' that what is portrayed in the work 'arrives at its appearances' (Megill 1985, p. 158).

Non manca un approccio tutto italiano all'impostazione heideggeriana e serve a chiarirci meglio quali furono le sue spinte ideali. Nella sua *Estetica. Teoria della formatività* L. Pareyson ripercorre esemplarmente le tappe che hanno portato Nietzsche ed Heidegger ad individuare nel processo conoscitivo un'azione interpretativa che dilata grandemente la portata del momento 'artistico' e formativo.

La conoscenza umana in generale ha un carattere interpretativo... L'interpretazione è una conoscenza in cui l'oggetto si rivela nella misura in cui il soggetto si esprime... L'interpretazione riesce a cogliere le cose solo in quanto ne figura, e quindi ne produce e ne forma l'immagine... il che fa sì che l'interpretazione possa essere adeguazione soltanto come congenialità, scoperta soltanto come affinità, visione soltanto come sintonizzazione, in un processo concreto in cui forma interpretata e persona interpretante concrescono mantenendo ognuna l'indipendenza del proprio sviluppo.

L'interpretazione infatti è un 'incontro' in cui la persona interpretante non rinuncia a se stessa nemmeno nel più impersonale sforzo di fedeltà, il quale anzi consiste nel dispiegare un abilissimo sforzo di inventiva originalità, e la forma interpretata continua a vivere di vita

propria, non lasciandosi esaurire da nessuna interpretazione, ma piuttosto tutte suscitandole, alimentandole e favorendole (Pareyson 1988, pp. 179-189).

Per Nietzsche era sempre grazie al momento interpretativo che venivano poste in atto quelle costanti la cui funzione è quella di assicurare all'uomo dei margini di sopravvivenza. Questa è la scienza. Ma si inserisce in un affresco più ampio, pieno di connessioni e di intrecci, che la avvicina e possibilmente la confonde con l'arte. Perché lo scienziato come l'artista deve fare i conti con gli elementi materiali, saggiandoli, rispondendo alle sollecitazioni che da essi provengono e finalmente trovando quella forma che oscuramente lo guidava fin dall'inizio; ma è anche vero che questa specie di lotta vede l'uomo, artista, scienziato, o altro che sia, innanzitutto impegnato con se stesso, nel senso che è in gioco, né più né meno, la sua vita tutta intera concentrata in quell'attimo e fattasi modo di formare, fattasi 'stile'.

Il carattere fondamentale dell'esperienza ermeneutica diventa allora la sua linguisticità perché il linguaggio è, più di ogni altra cosa, dimensione dell'interpretazione, una possibilità di verità mai circoscrivibile ma sempre aperta. L'eterno ritorno di nicciana memoria.

Foucault: l'impegno 'politico'

E siamo arrivati ad un altro nodo essenziale della trattazione di Megill: il principio di autorità. Che è poi un passaggio obbligato per avvicinarci a Michel Foucault.

Per Foucault non è stato interesse ozioso e passeggero chiedersi in maniera radicale: 'Chi stabilisce, ed in base a quali argomenti, cosa è giusto e cosa non lo è? Cosa è normale e cosa no?'

Nel tentativo di darsi una risposta Foucault irrompe con zelo 'neurologico' nello spazio che Megill assegna ai 'prophets of extremity', dando corso alla sua avventura iconoclasta occupandosi di stati umani spesso misconosciuti e fraintesi, possibilmente eccentrici come la follia. Spingendo

la sua indagine oltre i limiti imposti dalla patologia e dal luogo comune, giunge a proclamare che la barriera eretta fra pazzia e ragione, fra normalità e anormalità è più teorica che reale. Anzi insinua che distinzioni così severe fanno capo ad una conoscenza lottizzata e frutto di potere 'rather than power the product of knowledge, (and) if everything is a lie designed to aid the continuing struggle against the extant order, it simply does not matter who, objectively, is struggling against whom... there is no genuine discourse... capable of conveing the 'truth', of showing 'the thing itself' (Megill 1985, p. 250).

A tutta prima sembrerebbe il manifesto di una improbabile ideologia della devianza e del caricaturale. Ed invece, nemmeno per idea. Seguendo un percorso rigorosamente traverso la non-ragione diventa nel suo caso il reagente di ogni stabilità e di ogni assoluta certezza; e Foucault ne approfitta per ricondurre tutto al piacere del problematico. Schivando l'arroganza degli esperti e di regole diventate troppo vincolanti ed astratte Foucault vuole che la sua diagnosi politica e sociale si cali nel gesto quotidiano e nel dettaglio semplice. Perché bisogna proprio dirlo, in lui, come pure negli altri 'prophets of extremity', non c'è niente di inerte. Tutto è un domandare ed un rispondere sul filo dell 'inquietudine. Non si sono limitati ad assorbire il loro tempo e la loro storia come un sottofondo tutto di un pezzo. Ogni volta che si sono messi in ascolto hanno sempre avvertito una biografia, un destino individuale ricco di tensione sociale. Qualcosa insomma lontano anni-luce dalla omogeneità e dalla prevedibilità di una 'cultura di massa' che per loro resta improponibile e dolorosamente in contrasto con il multiforme e l'aleatorio che hanno scorto immancabilmente nella vita e negli uomini.

Come già era accaduto per Heidegger anche per Foucault basta una parola, 'discorso', per spiegare molto, moltissimo della sua disposizione alla filosofia e al presente. Innanzitutto anche il suo discorso non è soltanto un sistema di segni e di referenti che favorisce la comunicazione interpersonale; ma la formazione stessa degli oggetti di cui parla. Questo equivale a dire, a ridosso di Nietzsche, che non ci

sono fatti ma solo interpretazioni. E serve altresì ad inaugurare la grande maniera della retorica postmoderna. Retorica diventa la concezione stessa della verità, risultato di procedure di volta in volta date; frutto di interpretazione 'non perché attraverso il processo interpretativo si giunga ad un coglimento diretto del vero, ma perché è solo nel processo interpretativo, inteso innanzitutto come... formulazione, che la verità si costituisce' (Vattimo e Rovatti 1988, p. 26).

Nel fondo di questa retorica si avverte l'amore per il gioco parlamentare, per i diritti dalle immense minoranze che tutti credono di poter indagare e spiegare, per la quota di elusività ed ambiguità di una condizione umana frammentata e rapsodica.

Da qui la volontà di Foucault di raccontare anche qualcos'altro: del ruolo dell'artista in una società complessa, contraddittoria ed in incessante mutamento. Il vantaggio di una ridefinizione discorsiva della realtà appare allora evidente,

> ...for discourse is finally a matter of words, and words are the peculiar concern of intellectuals. Hence, the political importance that Foucault attributes to Nietzsche. If politics is finally a matter of discourse, then intellectuals become our true politicians (Megill 1985, p. 240).

L'arte si prospetta cioè come una zona franca impegnata in un difficile ruolo di mediazione fra istanze soggettive e necessità collettive che comporta scelte di assoluto rilievo e prima fra tutte il tentativo di rappresentare il mondo (cosa che abbiamo sempre fatto) senza perderlo, un timore che, dopo la lettura del listino quasi surreale di Bodei, sembra più che giustificato.

> Foucault thus opts for a peculiar brand of permanent revolution, permanent because it seeks to realize no image of an ideal society (Megill 1985, p. 198).

Derrida: il labirinto

Derrida è perfettamente d'accordo al riguardo. Come ebbe a dire in un saggio scritto su Lévinas,

L'interrogazione deve essere conservata. Come interrogazione (Ferrari, Vattimo & Rovatti 1988, p. 131).

Per quanto il termine postmodernismo sia malleabile e polivalente, è a partire da questo punto che occorre trattarlo; strumento di interrogazione critica con alle spalle il sostrato complesso e ricco di umori da cui Megill ha estratto Nietzsche, Heidegger, Foucault e Derrida. Sarà proprio quest'ultimo a tirare le somme. Nel tentativo di rendere conto della posizione del suo ultimo filosofo Megill parla di 'deconstruction'. Tutte le forme di sapere che la tradizione gli mette a disposizione sono utilizzate da Derrida per smontare la stessa tradizione e predisporre l'uomo all'irruzione di tutto quanto è irriducibile ad uno schema.

A dirla così Derrida fa la parte del teppista capitato per caso nei sommessi ed ordinati giardini della filosofia. E sembrerebbe anche peccare di ingenuità. Il che non è. Anche lui, non meno degli altri tre, si rende perfettamente conto del valore condizionante del linguaggio che usiamo e delle convenzioni che ci reggono. Astutamente la sua decostruzione vale allora, soprattutto come esercizio etnologico che nelle sospensioni e negli intervalli fra le contraddizioni insolubili (perché non c'è alcun senso autentico a cui appellarsi) si serve dell'ironia e del gioco per strappare all'esistenza ore di festa, di felicità e di verità. Il messaggio più prezioso di Derrida consiste in questa parodia che non dimentica di essere anche autoparodia, in questo scetticismo verso l'enfasi, in questa riluttanza ad imporre semplicisticamente la propfia visione del mondo che si avverte con soverchio fastidio in una cultura superficiale e boriosa.

E bisognava aspettare Derrida anche perché il pensiero che lo accomuna a Nietzsche, Heidegger e Foucault potesse proporsi attraverso un modello, per quanto insolito: il labirinto.

Derrida writes in *Ellipse*: '... that the labyrinth... is an abyss; we plunge into the horizontality of a pure surface, which itself represents itself from detour to detour' (Megill 1985, p. 319).

Il labirinto è una rete, in cui ogni punto può essere connesso con qualsiasi altro punto; ed il processo di connessione è anche processo continuo di correzione e revisione delle connessioni.

Il pensiero del labirinto è debole in quanto congetturale e contestuale, ma è ragionevole perché consente un controllo intersoggettivo, non sfocia né nella rinuncia né nel solipsismo. È ragionevole perché non aspira alla globalità (Eco, Vattimo & Rovatti 1988, p. 79).

È questo lo spazio che Freud riconosceva come spazio della verità storica, lo spazio dei linguaggi che lavoriamo ed incidiamo.

Ed è cosa ben diversa dalla Storia di stampo hegeliano: un processo in cui anche l'accidentalità è la via attraverso la quale il sapere assoluto si afferma.

Ancora oggi non si può far di meglio per annacquare lo sforzo di Nietzsche, Heidegger, Foucault e Derrida che servirsi di questo addomesticato umanesimo storicistico, privo di vera fede e di vera religione (come tuonerebbe Nietzsche) ma genericamente fiducioso nell'uomo e nel corso della Storia.

Di sicuro, sull'altro versante, il labirinto di Derrida ha due meriti di tutto rispetto. È fedele alle inclinazioni dei suoi ispiratori e riesce a staccarsi dall'astrattezza della proposta teorica per ricordarci qualcosa di più prossimo e immediato: il tessuto sociale metropolitano.

Fra le pieghe della storia

...the metropolis is a psychological as well as a physical reality, a cultural as well as an economic environment. The city exists as a series of doubles: it has official and hidden culture, it is a real place and a site of the imagination. We discover that urban reality is not singular but multiple, that inside the city there is always another city.

The city is also a dirty sign, contaminated by different culture, different forces, different desires, different needs that accumulate in the metropolitan body. And there is no guarantee that thay are commensurable: there exist a surplus of meaning (Chambers 1986, pp. 183-185).

Siamo ritornati un po' faticosamente al nostro esordio: postmoderno e cultura di massa meritano davvero tutto il biasimo che gli viene tributato? Stigmatizzarli come esempio di omologazione e di appiattimento non lascia intravedere una visione piuttosto artica dell'economia esistenziale?

> The vivid languages of the cinema, television, pop music and magazines are translated into personalized styles, manners, tastes and pleasures. The signs are inhabited, appropriated, domesticated... the contemporary urban vernacular, the daily and tactile acceptance of existing images, languages and syntax is not an act of resignation but a realization of the possible, an affirmation of your right to inhabit the present (Chambers 1986, p. 185).

Quest'interpretazione tanto meno tetra e preoccupata non si muove all'interno della Storia, ma nelle sue pieghe. Ritroviamo il patrimonio di un'umanità intensa che non ammette valutazioni perentorie. È vero: il conformismo è un pericolo esistente, ma accanto ad esso c'è una più innocua volontà di adeguazione, di momento in momento concordata, che è credo nella dinamica sociale e soprattutto ricerca di nuove forme di solidarietà. L'industria culturale, a dispetto delle sue nefandezze supposte e non, ha moltiplicato i punti di contatto. La città, spessa di fermenti e di segni, è riuscita a catalizzare questa nuova rete grazie al confronto di esperienze che è caratteristico del crogiolo metropolitano. E, proprio la realtà cittadina, multipla ed in equilibrio precario, invita a cogliere una lezione politica: la 'gente' non può essere più a lungo considerata qualcosa da educare ed eventualmente da censurare. Tutti i valori del postmodernismo derivano da questa fondamentale scelta di campo.

BIBLIOGRAFIA:

CHAMBERS, I. (1986) *Popular culture. The metropolitan experience*, London: Methuen.

GARGANI, A. (a cura di) (1979) *La crisi della ragione*, Torino: Einaudi.

HEBDIGE, D. (1985) 'The bottom line on Planet One', in *Anglistica - AION*, XXVIII, 3, pp. 1-34.

HUYSSEN, A. (1986) *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, London: Macmillan.

MEGILL, A. (1985) *Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Los Angeles: University of California Press.

PAREYSON, L. (1988) *Estetica*, Milano: Bompiani.

ROSSI, P. intervistato da Bono per *Panorama* n. 1179 del 20 novembre 1988.

VATTIMO, G. & P.A. ROVATTI, (a cura di) (1983) *Il pensiero debole*, Milano: Feltrinelli.

recensioni

D. CAIRNS e S. RICHARDS, *Writing Ireland: colonialism, nationalism and culture*, Manchester, Manchester University Press, 1988, ix + 178 pp.

«Ireland can no longer be contained within the frontiers of an island» osserva Richard Kearney all'inizio di *Across the Frontiers* (1988), un lavoro che solleva rilevanti quesiti sul futuro della società irlandese. È un'enunciazione forte che rinvia ad un dibattito cruciale sull'identità nazionale irlandese, del quale si fanno carico da anni intellettuali, artisti e politici.

In cosa consiste l'identità nazionale in Irlanda, in una società le cui relazioni socio-economiche e culturali si estendono ben oltre i confini dello stato-nazione? Interrogarsi sul futuro della nazione non implica, necessariamente, procedere a ritroso? E investigare le dinamiche attraverso le quali l'identità si è andata costituendo? Ed ancora, è legittimo parlare di un'identità, trascurando le differenze di classe o di genere?

Writing Ireland è un volume che si inserisce opportunamente nel dibattito, rappresentando una lunga riflessione sulla cultura, la letteratura e l'identità nazionale in Irlanda e sulle sue relazioni storiche con l'Inghilterra. Osservano gli autori:

> Our beginning lies with the reality of the historic relationship of Ireland with England; a relationship of the colonized and the colonizer. In this study our foremost concern is with the ways in which the making and re-making of the identities of colonized and colonizer have been inflected by this relationship... (p. 1).

Il lavoro intende illustrare la costituzione del soggetto coloniale – l'Irlanda – reinterpretando alcuni testi che appaiono centrali nella relazione tra colonizzato colonizzatori. Le produzioni letterarie sono considerate inseparabili dalle condizioni storiche della loro produzione e ricezione nella società, pertanto contribuiscono alla formazione del discorso politico, si inseriscono pienamente nell'arena politica.

Gli autori muovono, inizialmente, dal momento originario in cui si instaura la relazione coloniale tra Inghilterra e Irlanda, l'età elisabettiana. Le opere di Shakespeare e Spenser sono decodificate come parte di quelle produzioni culturali che, nel XVI secolo, contribuiscono a edificare la supremazia inglese, costruendola mediante l'alterità e l'inferiorità degli altri popoli, tra cui gli irlandesi.

Sulla scorta dei concetti fondamentali del pensiero politico di Gramsci e della riflessione foucaultiana sul discorso, Cairns e Richards si rivolgono all'analisi degli eventi ottocenteschi, focalizzando il ruolo

assunto dagli intellettuali, dai politici e dalla gerarchia ecclesiastica cattolica nella dialettica socio-culturale tra inglesi, anglo-irlandesi e irlandesi. Introducendo il concetto elaborato da Memmi del «colonizzatore che rifiuta» viene esplicitata l'identificazione con la cultura irlandese da parte di un'élite coloniale: l'Ascendancy protestante.

Il secolo XIX segna profondi mutamenti strutturali e culturali in Irlanda. La lotta politica ha come referente la nazione irlandese, la sua definizione attraverso l'appropriazione del passato irlandese. La seconda metà del secolo è contrassegnata dal discorso del «Celticism» così come va modellandosi attraverso gli scritti di Matthew Arnold – in ciò gli autori mutuano le lucide analisi di Edward Said relative all'Oriente e alla sua relazione con l'Occidente. Nell'estetica del «Celticism» il rapporto tra Teutoni e Celti, in altre parole tra inglesi e irlandesi, è basato su di una condizione di inferiorità, che in definitiva è una opposizione di genere in linea con i principi etici vittoriani.

La ri-lettura del Revival Celtico è cruciale per una interpretazione degli eventi politici irlandesi del XX secolo. I lavori di Yeat e Lady Gregory, il tenace lavoro di giornalisti, polemisti, di politici e poeti come Connolly e Pearse articolano la lotta culturale per la leadership del popolo-nazione irlandese. Le opere di Synge, di Joyce, di O'Casey nella loro tensione letteraria sono parte dei costi sociali, psichici, culturali e delle contraddizioni della lotta di decolonizzazione. La visione idilliaca dell'Irlanda rurale, propugnata da de Valera risulterà vincente e sancirà il primato – nel nuovo stato – nella campagna e dei valori neogaelici, marginalizzando gli anglo-irlandesi e la classe lavoratrice. Le tensioni tra le differenti concezioni della identità nazionale e l'irrigidimento dell'identità collettiva della società post-coloniale saranno registrati dalle opere di Beckett, di O'Faolain e di O'Brian.

Il lavoro approda definitivamente agli anni Ottanta, dominati dai timori di autori come Heaney, Deane e Kearney e di quanti intendono riformulare la categoria di identità nazionale, proponendo un'identità in permanente (ri)-costruzione. Una posizione che è stata veicolata attraverso la pubblicazione della rivista letteraria *The Crane Bag*, voce di quella «quinta provincia», centro dell'isola e terreno neutrale che, seguendo le antiche storie, e assicurare la risoluzione di tutte le opposizioni. Luogo metaforico di incontro di quanti intendono riflettere sullo stato dell'Irlanda e che rappresenta, nel non marginale impatto simbolico, una sfida culturale alla retorica nazionalista delle «quattro province» i «four green fields» da ricostituire con la «riconquista» delle sei contee nord irlandesi.

Deane ha osservato come Inghilterra e Irlanda siano ancora in relazione di dipendenza poichè: «[...] the idea of what is British continues to govern the idea of what is Irish [...]». Proponendo il superamento di una «Irishness» intesa come identità provinciale rispetto alla metropoli Inghilterra, ma elaborata sull'essere «Irish», Deane si pronuncia per una revisione critica della propria storia nazionale.

È quanto il volume di Cairns e Richards contribuisce a realizzare, mediante una ricognizione che trascende le divisioni disciplinari e che fornisce un utile strumento per lo studio della società irlandese.

Ciro De Rosa

J. Collick, *Shakespeare, Cinema and Society*, Manchester, Manchester University Press, 1989, 208 pp.

L'acceso dibattito sul problema del rapporto tra le opere shakespeariane e le loro letture ed interpretazioni (teatrali o cinematografiche) continua ad arricchirsi di nuovi e stimolanti spunti di discussione e di ricerca. Da quando Charles Lamb denunciava l'incapacità del teatro a ricreare la sublime poesia delle opere shakespeariane, è passato molto tempo, eppure tale complicata questione vede ancor'oggi schierati, da una parte, i critici più ortodossi che affermano la necessità di rispettare pedissequamente, nelle varie letture delle opere shakespeariane, 'le verità e i valori' codificati dalla tradizione, dall'altra, i critici favorevoli ad una riappropriazione e ad un riadattamento del testo, da parte del regista, nel rispetto delle condizioni storiche, culturali, politiche ed economiche del proprio tempo.

Nell'ambito di questo dibattito si colloca a buon diritto il saggio di John Collick, ultima pubblicazione all'interno della collana *Cultural Politics*, che aveva già fornito un interessante contributo alla critica shakespeariana con il volume curato da Graham Holderness, *The Shakespearian Myth* (recensito in *AION-Anglistica*, XXXI, 3, 1988). L'indagine portata avanti da Collick si concentra su uno specifico aspetto del problema; nel suo saggio, l'autore prende in esame le posizioni della critica cinematografica, ripercorrendo storicamente le tappe significative che hanno portato alla formulazione dei criteri in base ai quali giudicare un film shakespeariano.

Nell'introduzione l'autore sottolinea, non senza qualche sfumatura polemica, che anche la critica cinematografica shakespeariana è stata influenzata fino a tempi recenti dalla critica letteraria ortodossa; l'idea romantica che il genio isolato del poeta fosse la fonte della vera arte, sviluppatasi poi nelle teorie dei New Critics, ha contribuito a determinare la concezione di un passivo consumo del testo e delle verità che esso ingloba come la maniera giusta di avvicinarsi a Shakespeare e, implicitamente, come il metodo ideale di tradurre i suoi drammi in film. Di conseguenza, un film viene apprezzato e riconosciuto valido se in grado di articolare le verità inconfutabili del testo; al contrario, i film che non rafforzano la supremazia della poesia o i valori che si suppone contengano i drammi, vengono ignorati. Come afferma lo stesso autore:

Orthodox Shakespeare film criticism operates within a very narrow area; it concentrates on those movies that support traditional assump-

tions about the nature of literature, and in doing so, it selectively edits out those elements that appear disrupting and changelling [...] It suggests that Shakespeare's works are universal, transcending historical and cultural differences, yet it often cannot analyse non English films without rigorously suppressing or re-appropriating them (pp. 8-9).

Infatti, anche nella valutazione di un film di produzione straniera viene usato lo stesso metro di giudizio, senza tener conto delle ovvie differenze culturali che hanno portato ad una modificazione del testo shakespeariano a vantaggio di una migliore comprensione per gli spettatori appartenenti a culture diverse. Al regista, dunque, di qualunque nazionalità sia, a qualunque momento storico appartenga, è chiesto semplicemente di comprendere valori e verità contenuti nei drammi e uniformare la sua produzione a tali 'idealizzate percezioni'. L'autore fa subito notare come un tale tipo di approccio sia senz'altro inammissibile, in quanto non solo trascura l'evoluzione storica, ma non potrebbe prendere in considerazione nemmeno la folta produzione di film shakespeariani muti, dal momento che la mancanza della colonna sonora rende impossibile la riproduzione fedele del testo.

La ben definita posizione dell'analisi di John Collick si manifesta, con autorevolezza, nella precisa affermazione del suo intento: sfidare i punti di vista della critica ortodossa e rivalutare in maniera radicale il genere cinematografico shakespeariano, contestualizzando i film all'interno dei momenti storici e sociali che li hanno generati.

The best way to challenge the assumptions of this approach [orthodox analysis], and to analyse the ideology that it reinforces, is to reincorporate each film into its historical moment. This entails breaking each movie down into its cultural components and contextualising them within a specific ideology (p. 9).

A conforto di tale assunto, Collick fa riferimento, in maniera programmatica, a critici autorevoli come Catherine Belsey, Graham Holderness, Noel Burch e Michael Chanan, i cui tentativi di rompere con l'analisi formalista shakespeariana e di identificare la fonte storica e culturale di un testo o di un film hanno determinato sviluppi radicali nel campo dell'analisi letteraria e culturale negli ultimi dieci anni. Metodologicamente, infatti, l'autore non fa mistero del suo tentativo di applicare ai film shakespeariani lo stesso tipo di approccio usato in testi critici riguardanti la natura politica della riproduzione shakespeariana nel campo culturale, quali *Political Shakespeare*, (curato da Sinfield e Dollimore) and *Alternative Shakespeares* (curato da Drakakis) (p. 9).

Data la grande quantità di materiale storico, il saggio si concentra su alcuni esempi specifici, rintracciando nei singoli film o gruppi di film i differenti discorsi e le molteplici immagini e strutture usati nella loro creazione.

La prima parte del libro prende in esame la produzione cinematografica che va dai primi film muti shakespeariani al *Henry V* (1944) di

Lawrence Olivier. Con un'innegabile abilità di sintesi e linearità, Collick ripercorre i momenti salienti della preistoria del cinema shakespeariano, partendo dalle principali aree di influenza che lo hanno generato, come il teatro melodrammatico, il Romanticismo, l'arte narrativa e le produzioni shakespeariane spettacolari del tardo teatro vittoriano. L'autore, tramite un'indagine di tipo storico-sociologico, individua le principali istanze che caratterizzano l'"uso' di Shakespeare in questo periodo: il desiderio di dare un ruolo specifico alla letteratura, alla cultura e alla figura dell'intellettuale in contrapposizione alle condizioni alienanti dell'Industrialesimo; la volontà di creare un idioma filmico nazionale che avesse, nel persistere dell'elemento teatrale spettacolare, un carattere unico e distintivo da opporre, per ragioni economiche, alle produzioni americane.

Nella seconda parte, dopo un rapido *excursus* storico attraverso le teorie di importanti registi come Adolphe Appia, Hubert Von Herkomer, Gordon Craig, George Melies, Collick considera le nuove istanze espressioniste e simboliste che intervengono nella produzione cinematografica e vede nel film della Warner Brothers', *A Midsummer Night's Dream* (1935), un punto nodale nella relazione tra la produzione shakespeariana e lo sviluppo storico ed economico della 'new stagecraft', e un sistema di riferimento per produzioni successive, come l'*Othello* (1955) di Orson Wells e *The Tempest* (1979) di Derek Jarman.

What is interesting about this particular film is that it was produced in circumstances that led it to reveal an ambiguous tension between the self-defined needs of aesthetic intellectualism and the ideology of entertainment controlled by business (p. 81).

La seconda metà del libro indaga il significato che l'appropriazione dei drammi shakespeariani acquista in ambiti culturali non britannici, cercando di rintracciare le motivazioni che spingono registi stranieri come Kozintsev o Kurosawa a dirigere film shakespeariani.

Why should a Japanese or Russian director make a film of a Shakespeare play in the first place? What significance do the plays of a sixteenth-century British playwright have for an audience in Tokyo or Moscow and what are the political reasons for the reproduction of a Shakespeare mythology outside England? (p. 192)

Per rispondere a tali interrogativi, Collick prende in esame negli ultimi due capitoli del libro le produzioni cinematografiche *Hamlet* (1963) e *Korol Ler* (1969) di Kozintsev and *Kumonosu jo* (1957) e *Ran* (1985) di Kurosawa. L'attenta analisi delle istanze sociali e storiche che fanno da sfondo all'appropriazione di Shakespeare in Russia e in Giappone e gli interessanti particolari sulle singole produzioni che l'autore fornisce rendono questi capitoli ricchi di spunti stimolanti, anche se non sempre convincenti. L'originalità delle argomentazioni e delle esemplificazioni, infatti, non trova un adeguato corrispettivo nelle riflessioni finali dell'autore. A mano a mano che Collick si avvicina alla

conclusione, il suo discorso sembra non reggere le promesse iniziali, ma si colora, in maniera non trascurabile, di qualche tono scontato. Mi riferisco, ad esempio, al momento in cui si parla dell'appropriazione di Shakespeare da parte di culture altre, che l'autore considera non tanto prova dell'universalità dei drammi shakespeariani, quanto frutto delle trasformazioni economiche, sociali e politiche che portarono gli intellettuali russi o giapponesi a vedere riflessi il proprio senso di alienazione e la propria incapacità di adattarsi ai vorticosi eventi politici del loro tempo, nell'isolamento dell'"eroe' shakespeariano, nella sublimazione dell'"uomo tragico', solo in un clima di corruzione politica o morale e di ambizione militaristica della società capitalista.

What we are dealing with is the appropriation of Shakespeare by alienated intellectuals attempting to come to terms with the disrupting effects of the rapid expansion of capital. Shakespeare in Russia, Japan and England has been adopted as writer emblematic of a certain group of people whose relationship to the means of production becomes, at best, problematic with the development of an industrial economy (p. 192).

Con tali considerazioni, tuttavia, non si vuole qui certo mettere in dubbio l'innegabile portata culturale di questo studio, che, nel suo complesso, risulta senz'altro interessante. La disinvoltura mostrata dall'autore nel trattare un argomento, per certi versi, 'scottante' e il contributo che la sua sfida alla critica ortodossa ha fornito all'intero campo degli studi sul cinema rendono quest'opera degna di nota. Il saggio di John Collick è, inoltre, corredato di un'utile bibliografia.

Antonietta Iandiorio

S. GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations - The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988, 205 pp.

(The) complex circulation between the social dimension of an aesthetic strategy and the aesthetic dimension of a social strategy is difficult to grasp because the strategy in question has an extraordinarily long and tangled history, one whose aesthetic roots go back at least as far as Aristotle's *Poetics* (p. 147).

La critica letteraria, soprattutto nel campo degli studi rinascimentali, oggi non desidera più scrivere lunghe storie di 'strategie totalizzanti', ma tener fede a degli intrigi, scoprire delle novità, interrogarsi sul senso negato della storia e della letteratura. Nel panorama attuale, la voce che meglio esprime questa novità è quella di S. Greenblatt, nella sua importante raccolta di saggi del 1988. Libro complesso e affascinante, segna fin dalle pagine di apertura un'impostazione sui generis: l'autore vi afferma infatti che lo spirito critico altro non è che un 'dialogo con i morti' fatto essenzialmente di 'simulazioni' – tra queste, necessario è scartare quelle legate alla critica tradizionale, ad esempio i 'master discourses' di centralità, essenza e completezza, di 'autore totale', di 'società totalizzante' o di 'testo in sé', e, al contrario, utilizzare uno sguardo posto nella marginalità, alla ricerca di qualcosa che sia un 'barlume' e non un'illuminazione, in un progetto frammentario ma compensatorio:

I hope to offer a compensatory satisfaction: insight into the half-hidden cultural transactions through which great works of art are empowered (p. 4).

'Transazioni culturali', 'opere d'arte' e 'potere' – i tre termini organizzano un lavoro dalle traiettorie diversificate; inizialmente, per Greenblatt, è una proposta di riconsiderare la 'poetica della cultura' rinascimentale, avvicinandola tramite lo studio della 'produzione collettiva di piacere letterario', spazio materiale di due oggetti d'analisi: la formazione di 'pratiche culturali distinte', ad esempio l'arte e le contingenti pratiche sociali, e le 'relazioni' che si instaurano tra di esse. L'attenzione si volge così ai meccanismi di formazione delle credenze e delle esperienze sociali e successivamente verso i modi in cui queste vengono mosse da un mezzo all'altro, concentrate in forma estetica manegevole, e offerte al consumo. Una volta diventate espressioni artistiche, è quindi intenzione di Greenblatt studiare come esse assumono forza, in base a quella particolare energia, dalle origini retoriche e dal significato sociale e storico, che, definita nei suoi effetti «repeatable forms of pleasure and interest, with the capacity to arouse disquiet, pain, fear» (p. 6), è sempre oggetto di negoziazioni, vero interesse del critico americano: «I want to understand the negotiations through which works of art obtain and amplify such powerful energy» (p. 7).

I modi per soddisfare questa volontà conoscitiva sono molteplici: cercando la genesi delle negoziazioni di energia sociale, Greenblatt scopre che sono, già all'origine, formate da un continuo e complesso processo di prestiti e incanti tra pratiche diverse – «a subtle, elusive set of exchanges, a network of trades and trade-offs, a jostling of competing representations, a negotiation between joint-stock companies» (p. 7); osservando la dinamica di interrelazione tra tali pratiche, al critico viene in mente la riflessione dello specchio, non nella semplice specularità mimetica ma nella materialità di uno 'scambio rappresentazionale' (Greenblatt ricorda Hamlet nell'espressione «to hold as 'twere the mirror up to nature» ma interpreta poi la parola *pressure*, che continua la citazione, come 'impression, as with a seal or signet ring' (p. 8)); studiando inoltre la qualità intrinseca di tale scambio, egli osserva che è sempre plurale, storicamente determinato e negoziabile, annoverato sotto le rubriche di 'appropriazione, compera, acquisizione simbolica, metaforica, sineddotica o metonimica'; in ogni caso sempre soggetto a

principi generativi che vanno rintracciati nei luoghi di esposizione appropriati: per Greenblatt, il teatro rinascimentale e le opere shakespeariane.

Le motivazioni della scelta del critico vengono esposte con chiarezza: il teatro, ed in particolare quello rinascimentale, è utile allo studio della circolazione di energia in quanto luogo dell'istituzionalizzazione storica di una pratica demarcata da 'valore', da 'uso ideologico' e da una libertà interna che gli dona un'amplissima licenza di condurre le sue negoziazioni e scambi con le istituzioni esterne; le opere shakespeariane, a loro volta, sono essenziali perché, ad esempio, si rapportano in intima e vivente relazione con una pratica commerciale emergente; inoltre, al loro interno, sono a volte intese a rafforzare il potere dell'istituzione di cui sono espressione; altre volte fungono da dirette mediatrici tra il teatro stesso e gli elementi della società da cui esso si è differenziato; spesso sono legate all'improvvisazione; ancora più spesso sono sovversive e violatrici delle proprie convenzioni; sempre comunque appaiono legate a delle scelte e delle strategie specifiche, influenzata dalle storie ricevute o dalle aspettative generiche stabilite da opere shakespeariane precedenti.

Queste scelte e le loro negoziazioni vengono analizzate da Greenblatt in quattro saggi diversi:

> I offer ... four chapters that may be read as separate essays... Each chapter focuses on a different one of the major genres in which Shakespeare worked: in the histories, a theatrical acquisition of charisma through the subversion of charisma; in the comedies, an acquisition of sexual excitement through the staging of transvestite friction; in the tragedies, an acquisition of religious power through the evacuation of a religious ritual; in the romances, an acquisition of salutary anxiety through the exhausts of a threatening plenitude (p. 20).

Nello sviluppo dei quattro capitoli, le strategie di approccio differiscono ma sono tutte seducenti; le sezioni, sempre divise in sottocapitoli che danno spazi diversi ai testi shakespeariani e alle cronache di avvenimenti sociali, presentano una prosa articolatissima, una serie di commenti divertiti dati sempre in piccole parentesi (vedi, ad esempio, p. 59; p. 103; p. 135), un vastissimo apparato di note che spaziano da cronache del tempo e dalla letteratura critica classica shakespeariana a riferimenti a M. Foucault (in particolare, al concetto di 'dynamic circulation') o a Leiris, ed indicazioni critiche di amplissima risonanza con accenni al decostruzionismo, alla psicoanalisi (vedi C.L. Barber «The Family in Shakespeare's Development: Tragedy and Sacredness', in M. Schwartz and C. Kahn (eds.), *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*), all'antropologia e al marxismo ricomposto (vedi P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*).

In particolare, le analisi partono sempre dei momenti di crisi specifiche del periodo Tudor: «the period's prolonged crises of doctrine and church governance, of the social function of religious belief» (p. 24); «individual identity in the early modern period served less as a final goal than as a way station on the road to a firm and decisive identification with normative structures» (p. 76); «the intense and sustained struggle in late sixteenth – and early seventeenth-century England to redefine the central values of society» (p. 95); «Renaissance England had a subtle conception of the relation between anxiety and the fashioning of the individual subject» (p. 138); esse poi si fissano su elementi specifici quali l'ateismo, il prodigo, l'esorcismo e l'ansia salutare, e quindi illustrano diverse negoziazioni: i percorsi 'dialettici' tra eterodossia e sovversione o tra normale e aberrante; ancora, gli scambi non-mediati e le mediazioni ideologiche-estetiche tra le istituzioni del sociale e del teatro.

I primi due capitoli si rassomigliano maggiormente; in 'Invisible Bullets', Greenblatt mette in negoziazione *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* del matematico, scienziato e antropologo Thomas Harriot e i drammi storici di Shakespeare, «plays that meditate on the consolidation of state power» (p. 40). Il primo testo è importante perché, ispirato ai principi politici di Machiavelli e spesso accusato di ateismo (Greenblatt studia questo fenomeno in apertura del saggio), in realtà mostra l'autore intento a definire una visione più avanzata dell'eterodossia al potere, quella per cui le strategie di conferma del potere stesso passano necessariamente attraverso una produzione ed un controllo sulle sue forze opposte e ribelli. Harriot mostra infatti che, a contatto con gli indigeni della Virginia, è possibile 'mettere alla prova' (*testing*) concetti e principi sull'origine e sulla natura della cultura e del credo europeo, ancora 'registrare' (*recording*) le voci e le interpretazioni aliene per appropriarsene in glossari culturali e, tramite questi, infine costruire delle strategie analitiche (*explaining*) che devono manifestare: «the self-validating, totalizing character of Renaissance political theology – its ability to account for almost every occurrence» (p. 38). Shakespeare, nel campo teatrale della 'visibilità' e nella contemporanietà del discorso sul potere regale, si appropria del modello di Harriot, negoziandolo nei suoi tre momenti fondamentali rispettivamente in *I Henry IV, 2 Henry IV e Henry V*. Sono queste opere che, pur se definite problematiche, in realtà tendono a magnificare la loro eterodossia proprio laddove offrono al pubblico non soltanto le spiegazioni del carattere corrotto del re o le registrazioni delle voci dell'altro (con un riferimento a Falstaff e alla cultura dei *rogues* trattata nel pamphlet *A Caveat for Common Cursitor* di Harman), ma soprattutto quando, nell'ultima opera, mettono in scena dei dubbi radicali sull'autorità regale. Queste perplessità, accompagnate da una pratica di rivitalizzazione del potere ammaliante del teatro, richiedono al pubblico di creare di per sé l'illusione di un re ideale, proprio nelle mancanze e nei vuoti che questi presenta sul palcoscenico.

Una logica simile è in opera nel capitolo seguente: 'Fiction and Friction'. Qui Greenbaltt è incuriosito dal movimento di 'deflections', di

deviazioni o di squilibri rappresentati nello sviluppo della chiusura normativa della commedia shakespeariana:

I propose that we... search out the off-center weight implanted in it, analyze why it follows the curve of gender. To do so we must historicize Shakespearean sexual nature, restoring it to its relation of negotiation and exchange with other discourses of the body (p. 72).

Il testo che integra la visione tradizionale delle commedie è *On Hermaphrodites, Childbirth, and the Medical Treatment of Mothers and Children* di Jacques Duval, trattato che segna una esemplificazione delle teorie mediche da Galeno a Paré, mettendo in evidenza l'importante teoria neoplatonica sulla formazione, sulla rappresentazione e sull'incorporazione del genere sessuale:

...a universal natural paradox: on the one hand, a single individual is in reality double, since all bodies contain in both male and female elements; on the the other hand, there are not two radically different sexual structures but only one – outward and visible in the man, inverted and hidden in the woman (p. 77).

La 'friction' del titolo del saggio si riferisce proprio alla lotta tra la duplicità e l'univocità espressa in questa teoria, una lotta che si esprime nella rappresentazione dell'ermafrodita e nel travestitismo – così frequenti nella riflessione rinascimentale sul 'normativo' –, e soprattutto nell'idea del 'calore erotico' che, mostrando l'emergenza della struttura genitale del pene anche nella donna, finisce per sancire di diritto la predominanza del maschile sul femminile (vedi pp. 85-86). In base ad un codice comune o a un sistema di tropi e similitudini che agiscono come condizioni della rappresentazione stessa, Shakespeare utilizza nelle commedie (l'analisi di Greenblatt si concentra prevalentemente su *Twelfth Night*) proprio gli stessi principi di Duval, laddove inscena spesso degli ermafroditi, trasformando però la 'friction' in 'fiction', l'ingegnioso scambio erotico che è al cuore dell'esperienza degli amanti, ed il calore erotico in 'verbal wit'. In particolare, il drammaturgo rappresenta la negoziazione più forte con il mondo medico del suo tempo quando ristabilisce il proprio 'normativo' non tanto nella chiusa felice delle commedie ma nella loro pratica dei 'cross-dressing':

The final tranvestism serves to secure theatrically the dual account of gender: on the one hand, we have plays that insist on the chafing between the two sexes and the double nature of individuals; on the other hand, we have a theater that reveals, in the presence of the man's (or boy's) body beneath the woman's clothes, a different sexual reality. The open secret of identity – that within differentiated individuals is a single structure, identifiably male – is presented literally in the all-male cast (p. 93).

Se i primi due saggi sono stati esemplificativi di modelli 'generici' di scambio, il saggio intitolato 'Shakespeare and the Exorcists', nella

relazione tra *A Declaration of Egregious Popish Impostures* di Harsnett e *King Lear*: «enables us to glimpse with unusual clarity and precision the istitutional negotiation and exchange of social energy» (p. 94). Nel campo del sacro, l'energia studiata da Greenblatt è qui quella espressa dalla Chiesa di Inghilterra nel suo desiderio storico di imporsi sulle pratiche carismatiche cattoliche e puritane di esorcismo, rompendo l'*uncanny* tra strano e familiare che esse utilizzavano, coll'intenzione non soltanto di marginalizzare il fenomeno ma di distruggere il motivo stesso che le sorreggeva, l'illusione che i fenomeni avevano sulla mente dei partecipanti alle sedute (vedi la trattazione di *The Discovery of Witchcraft* di Reginald Scot). Il principio veniva perfettamente espresso da Harsnett il quale, nel suo testo, tendeva a trasformare il soprannaturale, legato alla pratica di esorcismo, in strategia umana e a rendere il fenomeno conscio della propria teatralità. *King Lear* prende sul serio l'idea di Harsnett, addirittura: «Shakespeare in *King Lear* stages not only exorcism, but Harsnett *on* exorcism» (p. 116). Nella reiterazione attenta e puntuale, l'opera mostra però 'a deeper and unexpressed istitutional exchange' (p. 120): tramite la marginalizzazione di Edgar e la scena di Dover – esempi lampanti della fine stessa del demoniaco e del soprannaturale – non avviene una chiarificazione, come avrebbe voluto Harsnett, ma «a deeper uncertainty, a loss of mooring» (p. 122), e cioè il silenzio della fine della tragedia, il suo triste 'svuotamento' (che ricorda l'effetto di 'alienazione' di Brecht o la 'distanziazione' di Althusser e di Macherey) della speranza redentiva. In realtà, questo non è affatto momento nichilista del teatro ma rappresenta un ultimo appello dialettico:

Shakespeare's theater empties out the center that it represents and in its cruelty – Edmund, Goneril, Regan, Cornwall, Gloucester, Cordelia, Lear: all dead as earth – paradoxically creates in us the intimation of a fullness that we can savour only in the convinction of its irremediable loss:

we that are young
Shall never see so much, nor live so long (p. 128).

L'ultimo capitolo è una ripresa ed una intensificazione di questo svuotamento produttivo: l'interesse del critico è qui sull''ansia salutare' che, nel periodo Tudor, le istituzioni governanti sviluppano e fomentano tramite strategie discorsive e comportamentali per incorporarla, tramite il perdono, in gratitudine, obbedienza e amore verso il potere stesso. Dopo un excursus in un sermone del grande martire protestante Hugh Latimer, i due testi studiati da Greenblatt sono il resoconto di William Strachey, segretario della Virginia Company, di una tempesta che colpì la flotta inflese diretta verso Jamestown e che si concluse con l'imposizione della legge marziale in un'isola incantata delle Bermude, e *The Tempest*, opera conclusiva del canone shakespeariano. Questo testo utilizza il resoconto di Strachey come sua fonte diretta, rappresentandolo però all'interno della pratica della 'magia' quale agente di

legittimazione del teatro, 'the romance equivalent of martial law' (p. 156). Essa crea l'ansia salutare in tutti i personaggi dell'opera – Miranda, i nemici di Prospero e Prospero stesso – ma, nella scena finale, realizza un caso teatrale dove l'ansia perde l'effetto di redenzione e inscena addirittura un rifiuto di confessare la colpa. L'oggetto è però ugualmente perdonato, poiché il dramma realizza la messa in scena della richiesta teatrale per eccellenza, la formazione conclusiva del pubblico quale agente e liberatore dell'ansia dello stesso drammaturgo Shakespeare: «a startling display of the circulation of social energy, from the performer onstage to the crowd of spectators» (p. 157).

Il saggio così si conclude; c'è soltanto ancora una breve aggiunta, interessata ad entrare nei particolari finali dell'opera:

> ...in the high cost Prospero has paid for his absorption in his secret studies, in Ariel's grumblings about his 'pains' and 'toil', and in the sudden vanishing – 'to a strange, hollow, and confused noise' – of the masque that had figured forth plenitude and in Prospero's richly anxious meditation on the 'baseless fabric' of his own glorious vision (p. 160).

Il costo, per Greenblatt, si lega alla fine del teatro stesso e indica un lascito alla sua erede storica, l'istituzione della letteratura del secolo successivo: la realtà del 'libro', ultimo 'comfort in adversity' (p. 163). È un'ultima negoziazione critica che in realtà ha un indice puntato verso l'oggetto stesso della nostra lettura, il testo intitolato *Shakespearean Negotiations*, comforto utilissimo negli odierni tempi avversi allo studio della storia, non tanto per le trame di senso che decide di analizzare quanto per l'esemplificazione diretta del proprio metodo: nel suo libro, Greenblatt mostra infatti la propria energia critica che circola nella negoziazione per eccellenza, quella tra sé e il suo lettore. Il libro si negozia instancabilmente con l'altro da sé, intrigando, sfidando e attirando il lettore nelle proprie magnificazioni, nei propri svuotamenti o passaggi istituzionali. Così facendo, esso si rende l'esempio più brillante della corrente critica del 'New Historicism' – il superamento della nozione di testo «as the central, stable locus of theatrical meaning. There are textual traces – a bewildering mass of them – but it is impossible to take the 'text itself' as the perfect, unsubstitutable, freestanding container of all of its meanings» (p. 3) –, e magistralmente concretizza 'the emotion of multitude' che Yeats adoperava per spiegare la quintessenza del teatro di Shakespeare (il poetà è citato da Greenblatt a p. 41), e il piacere 'fluido' – proprio come le 'negoziazioni' del titolo – del proprio racconto finzionale e critico.

Silvana Carotenuto

riassunti

W. BALZANO, *Voce e scrittura allo specchio in* How It Is *di Samuel Beckett*, XXXII, 2, pp. 7-30.

The secret power of Samuel Beckett's *How It Is* resides in the enigmatic space of repetition. Voice and writing, repetition and difference are involved in a never-ending process which de/constructs the im/possible frame of the text, where a voice, quoting someone else, tells the way it has been written down.

Through a mythological parallel carried to extremes, the oral dimension and the written one are shown as coincident. Echo and Narcissus – here personifications of voice and self-reflecting writing respectively – meeting beyond the myth, reproduce abysmal mirroring effects in the background of a Lacanian distinction between signifier and signified and embody the metanarrative desire of a work like this, which *is*, at the same time, voice and writing.

C. DE ROSA, P. GIORDANO, L. RAGOZZINO, M. G. ROSSI, *L'Irlanda al di là del mito*, XXXII, 2, pp. 105-134.

This article explores some aspects of *Irishness* through historical, socio-anthropological and literary approaches, and attempts to investigate the sense of Irish national identity as structured in opposition to *Britishness* and *Englishness*. It does not pretend to offer definitive solutions, but reflects an attempt to introduce a debate on Irish culture by interrogating the lived sense of Irishness, and investigating its contradictions and ambiguities.

M. P. GRANATO, *Musica e Masque in* A Midsummer Night's Dream, XXXII, 2, pp. 31-53.

This study shows the importance of music in Shakespearian theatre and particularly in *A Midsummer Night's Dream*. A description and commentary of the scenes which contain musical elements in *A Midsummer Night's Dream* follow a short description of the manifold dramatic functions which both instrumental and vocal music has in Shakespearian plays. After discussing a brief history of the English court theatre between the sixteenth and the seventeenth centuries, illu-

strating the differences between the Jacobean and Elizabethan masque, article points out the elements (music, in particular) that the latter shares with *A Midsummer Night's Dream*.

C. LANDOLFI e M. T. SANNITI DI BAJA, *Funzione testuale dell'articolo definito* the, XXXII, 2, pp. 55-102.

The article analyses the mechanisms by which the definite article operates at the levels of cohesion and coherence and which make a text a «text». Great emphasis is placed on the role played by the pragmatic component of interaction whereby in order to fulfil the communicative purpose in a given situation, the speaker resorts to a set of rules which he knows, or assumes his hearer will recognize. These rules, shared by participants in the specific context, can either follow or deliberately ignore the structural rules of the language.

F. FERRARA, *La maestà imperiale di Enrico VIII*, XXXII, 3, pp. 31-48.

Shakespeare's Henry VIII, whom Spenser had portrayed as Oberon in his *Fairy Queen*, blends the features of the Holy Emperor and of the King of Fairies. He is a mythical figure reminiscent of the Tudor and Stuart regal myths and of the ideas of James I on the absolute authority of kings; he therefore cannot be meted by realistic standards.

Henry unites the old religion (Katharine) and the new (Anne Bullen); his anger causes the destruction of both good and bad and his favour causes the exhaltation of faithful subjects. Those who fall must bear their fate with 'Patience' (who appears as a character in whose arms the deposed Queen finds refuge at the moment of her death), and never forget to praise their God-like sovereign.

N. MORACE, *Metropoli e nazione nei* 'Lord Mayor's Shows', XXXII, 3, pp. 49-72.

By analyzing texts presented on the occasion of the installation of the Mayor of London, the article traces the history of an important attendant sub-genre, 'The Lord Mayor's Show'.

The article identifies the general features of this type of entertainment as well as variations introduced by individual authors, and shows the strict interrelationship between the historical-political situations of the various epochs and the structure and themes of the dramas chosen to celebrate the city of London and the British nation.

M. G. PIEDILATO, *La sfida di Zarathustra. Il postmoderno e la cultura di massa*, XXXII, 3, pp. 75-92.

The questioning of the values traditionally connected with a rational world-view and scientific thought has recently found its epithome in the so-called mass-culture.

A. Megill, an exponent of that Anglosaxon world regarded as the main inspiration for mass-culture, has developed this theme by applying a rigorous philosophical framework to the kaleidoscopic universe of modern popular culture and suggests a new, critical approach to the interpretation of the present, its symbols and its myths.

O. GUITTO, The Farther Adventures of Robinson Crusoe *di Daniel Defoe: descrizione delle strutture formali*, XXXII, 1, pp. 101-123.

The article is a study of the narrative structures and language of Defoe's *Farther Adventures of Robinson Crusoe* (1719), a less successful continuation of his earlier best-seller, *The Adventures of Robinson Crusoe* (1719). It analyzes this minor product of eigtheenth-century fiction as a text which reveals an author surprizingly endowed with a discriminating sense of language and an extraordinary mastery of rhetoric, and deeply engaged in experimenting with new approaches to the structural and stylistic problems of the narrative discourse.

M. C. GALIZIA, *Il futuro prossimo di John Brunner e la fantascienza della 'New Wave' britannica*, XXXII, 1, pp. 67-99.

An analysis of Brunner's 'non-novels' from *Stand on Zanzibar* (1969) to *The Jagged Orbit* (1970) and *The Sheep Look up* (1974) in relation to the British 'new wave' science fiction of the Sixties, the American mainstream literature of the earlier part of the twentieth century, and other contemporary artistic forms and languages is attempted in this article. In particular, Dos Passos's narrative techniques and fierce criticism of American society (as developed in *Manhattan Transfer* and *Midcentury*, above all) are seen as central for the formation of Brunner's idea of science fiction.

C. M. LAUDANDO, *L'avventura 'eccentrica' di Yorick nel* Tristram Shandy, XXXII, 1, pp. 125-150.

Tristram Shandy is examined as a novel which – like much contemporary, postmodern fiction – reflects on itself, disrupts its narrative texture and deconstructs its entire narrative structure, thus allowing the readers to take part in the whole process of producing a novel, and to

become conscious of the many deconstructive roles Yorick plays according to the scriptural nature of the text.

L. FASCIA, *Nuovi itinerari del sapere rinascimentale:* Richard II *e* A Treatise of Melancholie, XXXII, 1, pp. 47-66.

Psychological treatises during the Renaissance represent man as a complex of conflicting purposes and inexplicable actions. Timothy Bright's *Treatise of Melancholie* (1586) throws a light upon the common disease of melancholy, stressing the variability and the inconsistency of the conduct of the melancholic man.

Textual comparisons reveal that Shakespeare makes use of Bright's theories not only in describing the madness of a king that springs from his interior conflicts, but also in presenting a political situation in which the 'body' of England and the very notion of kingship are decaying. Richard's distressed mind displays throughout the play the «living fear» of a distorted rationality.

F. DE GIOVANNI, *E. M. Forster e la fine del mito greco*, XXXII, 1, pp. 7-45.

In the early years of his literary career, Forster was deeply influenced by Greek mythology, as some short stories, written in the first decade of the century, attest. In one of them, «Other Kingdom», a modern version of the old story of Apollo and Daphne, he asserts his faith in the endless value of myth, which is slowly declining owing to the widespread concepts of 'utility' and 'progress'.

The Longest Journey, however, suggests a shift in his attitude to classical mythology: some parts of this autobiographical novel reveal the reasons which led the author to the awareness of the inadequacy of myth. Myth, in fact, cannot be a solution to the problem of the present time. This shift marks the beginning of a new phase of Forster's literary and human search.

R. AGOSTINO, The Tempest: *Itinerari di metamorfosi*, XXXII, 3, pp. 7-30.

The article approaches Shakespeare's last work, *The Tempest*, exploring the concept of metamorphosis which seems to be the play's central idea. On the one hand, the article focuses on a textual analysis, while on the other, it takes into account the performances which suggest the play's metamorphosis over the years. Brook's performance of *The Tempest* in 1968 is considered a privileged example of this approach.

INDICE DELL'ANNATA 1989
XXXII, 1, 2, 3

ARTICOLI E SAGGI

RECENSIONI

Rag. FRANCESCO GALLO
Via Mezzocannone, 39 - Tel. (081) 552.76.36
NAPOLI (80134)

Tipolitografia Laurenziana - Napoli - Febbraio 1992