

LEGA

Via E. I
Tel./

ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara

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

XXXV, 1

1992

INDICE

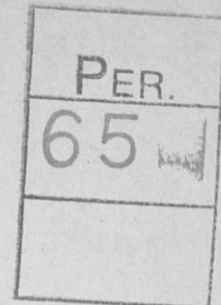
ARTICOLI E SAGGI

- Fernando Ferrara, *La battaglia delle poetiche* pag. 7
 Rossella Ciocca, *Rito, sogno, gioco in A Midsummer Night's Dream* » 27
 Livia Fascia, *Giardini shakespeariani* » 49

RECENSIONI

- A. Cranny-Francis, *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction* (E. Rao) » 73
 G.M. Hopkins, *Dalle foglie della Sibilla, poesie e prose, 1863-1888* (F. Ferrara) » 77
 D. Mann, *The Elizabethan Player. Contemporary Stage Representation* (F. Minetti) » 80
 V. Traub, *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama* e S. Zimmerman (a cura di), *Erotic Politics. Desire on the Renaissance Stage* (L. Di Michele) » 86

65 1



Dipartimento di Studi letterari e linguistici dell'Occidente.

ANNALI

AION

anglistica

anglistica

LEGA

Via E. I
Tel./

PER
65



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXV, 1

anglistica

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 53766

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente,

NAPOLI 1992

articoli e saggi

Un insieme di combinazioni, di contrattempi e di rinvii ha fatto sì che in questo fascicolo di Anglistica si raccogliessero, accanto a un mio studio shakespeariano, gli articoli di Rossella Ciocca su "Rito, sogno e gioco in M.N.D." e quello di Livia Fascia intitolato "Giardini shakespeariani". La coincidenza ha riunito in un medesimo numero di Anglistica lavori che hanno un'intricata genesi che può, alla fine, ricondursi a una medesima matrice e che - soprattutto - testimoniano una comunanza di interessi e di strumenti che discende da una lunga dimestichezza di lavoro svolto fianco a fianco e di impegno intellettuale comune, fatto di continui confronti ora espliciti (un costante, remunerativo dibattito), ora impliciti, contenuti in un'occhiata, in una battuta scherzosa, in un gesto di assenso o di diniego.

Tre studiosi, appartenenti a tre diverse e successive generazioni e legati da un forte vincolo che non è solo intellettuale, si trovano così fianco a fianco sulla pagina a esemplificare in modo ottimale la voce 'scuola' che viene usata spesso e non sempre appropriatamente nella nostra accademia. Lo studio sulle poetiche discusse

in L.L.L. è il risultato delle riflessioni suggerite da un corso, tenuto anni fa, sulle commedie giovanili di Shakespeare, corso durante il quale sia Rossella Ciocca che Livia Fascia tennero seminari nei quali fu avviata la riflessione sugli argomenti degli studi da loro presentati in queste pagine.

Rossella Ciocca, che nel frattempo si era associata presso la nostra scuola di anglistica, ha riutilizzato alcuni momenti di quelle lontane riflessioni in un suo corso monografico tenuto l'anno passato e in parte riutilizzato in questo suo studio su M.N.D., primo lavoro da lei pubblicato dopo l'associazione; Livia Fascia, ora al secondo anno del suo corso di dottorato, sviluppa in queste pagine un piccolo lembo di un vasto discorso, svolto da allora con me a più riprese e ancora in fieri; un discorso che a suo tempo verrà svolto completamente e che si propone di esplorare tutta la portata di una 'grande metafora' che certo non è solo shakespeariana.

La storia della genesi dei tre scritti illustra non solo le loro peculiarità ma anche e soprattutto la natura di un vincolo che sa sconfiggere le discontinuità del tempo e le solitudini della ricerca.

F. Ferrara

LA BATTAGLIA DELLE POETICHE

di
Fernando Ferrara
(Napoli)

Fin dai tempi di *Kynge Johan* (ca. 1540) e di *Respublica* (1553) il palcoscenico fu usato — nell'Inghilterra riformata — per dibattere problemi e per guadagnare consensi. Grindall, durante il periodo in cui fu arcivescovo di York e poi di Canterbury, dette luogo a una non casuale fioritura di drammi morali di ispirazione religiosa, civile e politica (tutti dominati dall'ideologia puritana) che rappresentano una pagina singolare e complessivamente assai poco nota del teatro elisabettiano¹.

Con la caduta di Grindall, e già durante gli anni della sua disgrazia, il canale del teatro si chiuse, almeno temporaneamente, per i puritani i quali non esitarono, da quel momento, a sviluppare una campagna contro la depravazione e la dissolutezza degli spettacoli teatrali londinesi, tendente alla loro abolizione². Il primo e il più conosciuto di questi polemisti è, com'è noto, Stephen Gosson che in *The School of Abuse* (1579) e negli altri suoi libelli, spinto forse dalla municipalità londinese³, utilizzò il repertorio antiteatrale

¹ Degli anni '70 e primi '80 sono autori come Ulpian Fulwel, Thomas Lupton e Robert Wilson; a quest'ultimo è dovuto il testo più interessante: *The Three Lords and Three Ladies of London*.

² Cfr. E.N.S. Thompson, *The Controversy between the Puritans and the Stage*, New York, Yale. U.P., 1903, passim. P. Collinson, *The Elizabethan Puritan Movement*, London, Methuen, 1967, p. 208: «... as if to convince the queen that the spirit of Calvinism was irrepressible, the puritan press... broadened its attack and began to assert the distinctive social morality with which puritanism has been associated ever since».

³ «There is some evidence to suggest that he was paid for writing the *School* by the Lord Mayor and Aldermen.» C.S. Lewis, *English Literature in the XVI Century...*, Oxford, Clarendon, 1954, p. 395.

dei Padri della Chiesa e le argomentazioni di Platone contro i poeti, inventori di menzogne, per attaccare attori e drammaturghi come corruttori della società contaminati dalla depravazione degli italiani papisti e per aggredire i poeti come diretti eredi delle storture mentali degli oziosi abati, compilatori di torbide fantasie erotiche, di poesie e di *romances* travianti e vani.

Con questi stessi argomenti, più o meno, Stubbes, Munday e gli altri libellisti fautori del puritanesimo cercarono di demolire la drammaturgia londinese e la poesia degli elisabettiani. Non mancarono certo le risposte, anche eccellenti, di cui esemplare è la *Defence of Poesie* (scritta ca. 1583), di Sir Philip Sidney, che contrappone all'intransigenza puritana il discernimento e la competenza dell'uomo di mondo e del poeta sopraffino⁴.

Il celebre trattatello di Sidney, che circolava aristocraticamente in manoscritto, venne pubblicato postumo nel 1595 in due edizioni: come *Defence of Poesie* e come *Apologie for Poetrie*. Tale pubblicazione fu preceduta e accompagnata dalla messa in scena di *Love's Labour's Lost* che, per certi aspetti, contiene la completa enunciazione di una poetica della poesia amorosa e che sembra scritto in polemica con *The Shadow of Night* (1594) di George Chapman. Egualmente polemico nei riguardi di Chapman è *The Terrors of the Night* (1594) di Thomas Nashe. Nel 1595 furono pubblicate altre tre operette in cui Chapman prolungava il dibattito sulla natura della vera poesia: *A Coronet for His Mistress Philosophie*, *The Amorous Zodiac* e *Ovid's Banquet of Sense*.

Shakespeare — spalleggiato da Nashe che era appena reduce dalla polemica antipuritana contro Martin Marprelate — aveva da poco pubblicato i suoi poemetti erotici dedicati al Conte di Southampton; per bocca di Berowne egli

⁴ Si noti come si esprime Henry Olney, stampatore della *Apologie* nella sua nota 'To the Reader': «The Stormie Winter (deere Children of the Muses) which hath so long held backe the glorious Sunshine of divine Poesie, is heere... no onley chased from our fame-inviting Clyme, but utterly for ever banisht...» (*An Apologie for Poetry*, in *Elizabethan Critical Essays*, ed. by E.D. Jones, Oxford, Clarendon, 1904, I, p. 149).

riprende alcuni principi della poetica di Sidney — nei quali la poesia viene anteposta alla storia, al sapere scientifico e alla filosofia morale — ed enuncia le dottrine di una poetica serena e solare che contrappone a quelle cupe, ardue e notturne di Chapman il quale sostiene invece una poesia ermetica e rigorosa fondata sul sapere scientifico e filosofico e perciò capace di sfuggire alle tentazioni dell'erotismo.

Nelle sue operette del 1594 e '95 Chapman si fa portavoce della cosiddetta 'School of Night', un'esoterica associazione di aristocratici, letterati e scienziati che operavano congiuntamente al fine di stabilire i canoni di una nuova cultura. Nella dedica, a Matthew Roydon, della *Shadow of Night* Chapman evoca i nomi dei nobili patroni della School:

But I stay this spleen when I remember, my good Matthew, how joyfully oftentimes you reported unto me that most ingenious Darby, deep searching Northumberland, and skill-embracing heir of Hunsdon had most profitably entertained learning in themselves, to the vital warmth of freezing science, and to the admirable lustre of their true nobility⁵.

Una serie di luttuosi accadimenti aveva in quegli anni destabilizzato il gruppo dirigente della fazione progressista dell'aristocrazia di corte che il Conte di Leicester aveva raccolto intorno a sé negli anni settanta e ottanta⁶.

Nel 1586 l'eroica morte di Sir Philip Sidney gli aveva sottratto il suo 'emblema'⁷ più luminoso e illustre; nel 1588, la morte del fondatore del gruppo, il Conte di Leicester, aveva eliminato la figura del leader, il più capace e rappresentativo nella funzione politica.

Figlio di quel Henry Dudley, Duca di Northumberland, che aveva molto rischiato e tutto perduto tentando di mettere sul trono Lady Jane Grey, Robert Dudley, Conte di Leicester, aveva sviluppato una lungimirante azione politica rac-

⁵ G. Chapman, *The Shadow of Night*, in *The Works*, ed. by A.C. Swinburne, London, Chatto & Windus, 1875, p. 3.

⁶ Il classico sull'argomento è E. Rosenberg, *Leicester, Patron of Letters*, N. York, Columbia U.P., 1955.

⁷ Cfr. P.A. Kennan, *Sidney defending Poetry*, Bari, Adriatica, 1990, pp. 13-32.

cogliendo intorno a sé tutti i più notevoli uomini di lettere e di scienza dell'epoca sua con il fine di affidargli il compimento di un progetto di vasto respiro che comprendeva l'unione con i Paesi Bassi e il conseguimento di quella supremazia navale e mercantile che avrebbe consentito la colonizzazione dell'America Settentrionale e, in ultima istanza, l'abbattimento del potere spagnolo e del Cattolicesimo⁸.

Nel 1590 la morte di Sir Francis Walsingham, Cancelliere del Privy Council, Segretario di Stato e organizzatore del migliore servizio segreto dell'epoca, aveva recato un altro duro colpo al gruppo.

Il più diretto erede del Conte di Leicester sembrava essere Robert Devereux, Conte di Essex, che aveva ereditato la spada di Sidney e si era distinto politicamente, militarmente e come patrono di intellettuali (Shakespeare lo aveva scelto come suo protettore insieme al suo braccio destro, il Conte di Southampton)⁹.

Schierato contro Essex era Sir Walter Raleigh che faceva bensì parte del gruppo di Leicester ma che, dopo la morte dei due capi più prestigiosi, non poteva certo tollerare il primato dell'inviso rivale. La 'School of Night' era probabilmente nata su incitamento di Raleigh e aveva raccolto scienziati e letterati originariamente legati a Leicester che preferirono schierarsi con il Maestro della 'School of Atheism', con il Conte Mago Sir Henry Percy di Northumberland, con il dotto Ferdinando Stanley, conte di Derby, e con il colto erede di Hunsdon, quel George Carey che si era distinto come diplomatico e come soldato e che si preparava a succedere al primo Barone di Hunsdon, Henry Carey¹⁰.

Fu quasi certamente questa spaccatura che scatenò violente polemiche fra le due correnti che s'erano formate: ne scaturirono satire spesso spinte come *Willobie His Avis*

⁸ Cfr. C. Hill, *Intellectual Origins of the English Revolution*, Oxford, Clarendon, 1965, p. 30.

⁹ E. Hubler (a cura di), *The Riddle of Shakespeare*, N. York, Doubleday, 1962, *passim*.

¹⁰ L'interpretazione che qui si propone discende da un'osservazione comparativa delle vicende dei gruppi e degli individui che li componevano prima e dopo gli anni cruciali 1586-1590.

(1594), di M. Roydon, scritta contro Shakespeare e il suo nobile amico Southampton e in difesa della corrente di Raleigh, e violenti attacchi personali come quelli di Harvey e Nashe. Dopo quattro o cinque anni il 'rogo dei vescovi', voluto dalla Regina e da Whitgift, pose fine alla lite¹¹.

Lo stesso Raleigh, insieme al fratellastro Sir Humphrey Gilbert, aveva elaborato il progetto di un'Accademia da fondarsi a Londra, destinata all'insegnamento e alla ricerca nei seguenti campi del sapere scientifico: «matematica, cosmografia, astronomia, scienze navali e militari... medicina, cartografia, lingue e, soprattutto, storia»¹².

Shakespeare ha in mente sia la 'School of Night', sia questo progetto, quando descrive le caratteristiche dell'Accademia del Re di Navarra:

So much, dear Liege, I have already sworn,
That is, to live and study here three years.
But there are other strict observances;
As not to see a woman in that term,
Which I hope well is not enrolled there:
And one day in a week to touch no food,
And but one meal on every day beside;
The which I hope is not enrolled there:
And then to sleep but three hours in the night,
And not be seen to wink of all the day,
When I was wont to think no harm all night,
And make a dark night too of half the day,
Which I hope well is not enrolled there.
O, these are barren tasks, too hard to keep,
Not to see ladies, study, fast, not sleep.

(L.L.L., I, 1, 34-48)

The Shadow of Night, che in sostanza è il manifesto della 'School of Night', è dedicato a Roydon ed evoca, nella dedica, i nomi dei tre nobili che ne formavano l'ossatura di potere: Ferdinando Stanley, Henry Percy e George Carey, un terzetto che ricorda quello dei cortigiani del Re di Navarra: Berowne, Longaville e Dumain¹³.

¹¹ Per una più diffusa discussione di questo argomento v. il mio *Shakespeare e la commedia*, Bari, Adriatica, 1964, pp. 361-369.

¹² C. Hill, *op. cit.*, p. 138.

¹³ Il modello per il Re poteva essere Raleigh, probabilmente, nella prima rappresentazione, impersonato dal Southampton. Cfr. R.W.V. Gittings,

The Shadow of Night si compone di due inni ermetici: il primo in lode della notte (che è propizia al raccoglimento degli spiriti più nobili, sicché «virtue flourish[es] in the light of Night») e il secondo in lode di Cinzia (della luna, che è quintessenza della notte e «Nature's bright eyesight»); contro questa perversa esaltazione delle tenebre si scaglierà con tutto il suo vigore polemico Berowne nella terza scena del IV atto e soprattutto Thomas Nashe nel suo *The Terrors of the Night*, composto in fretta quasi certamente come reazione agli inni del Chapman, con il motto «Post Tenebrae Dies»¹⁴ e dedicato a «Mistress Elizabeth Carey», moglie di George Carey ricordato da Chapman come «skill-embracing heir of Hunsdon»¹⁵.

Chapman conclude l'elogio della notte, delle tenebre, del nero con un invito rivolto agli spiriti più nobili:

All you possess'd with indepressed spirits,
Endued with nimble, and aspiring wits,
Come consecrate with me, to sacred Night
Your whole endeavours and detest the light,
Sweet Peace's richest crown is made of stars,
Most certain guides to honour'd mariners.
No pen can anything eternal write,
That is not steep'd in humour of the Night¹⁶.

Shakespeare's Rival, London, Heineman, 1960, p. 48: «Conjecture even goes as far as to say that it [*Love's Labour's Lost*] was first played at Southampton's House and that Southampton himself took part in the opening performance».

¹⁴ Che si contrappone al motto chapmaniano «Omnis ut umbra».

¹⁵ «As touching this short glose or annotation on the foolish Terrors of the Night, you partly are acquainted from whose motive imposition it first proceeded, as also what strange sodaine cause necessarily produced that motion.», in *Works*, ed. by R.B. Mc Kerrow, Oxford, Blackwell, 1958, I, p. 341. Il rapporto con il testo chapmaniano sembra assicurato anche da un verso del finale del primo inno che recita:

Since Night brings terror to our frailties still.

L'operetta di Nashe sembra composta frettolosamente («strange sodaine cause...») forse per rispondere tempestivamente a *The Shadow of Night*. Osserva Mc Kerrow: «To me it seems to be a hasty piece of work, almost certainly composed for the most part of a man stringing together the matter taken from elsewhere, and on the whole of very little importance either as regards Nashe's biography or the history of the letters in his time.» (*Works*, cit., I, p. 23). Su quest'ultimo punto si può dissentire.

¹⁶ Op. cit., p. 8.

A questa pretenziosa sentenza il Re di Navarra contrappone la sua condanna del nero mentre Berowne, che il nero finge pretestuosamente di difendere, esalta l'amore:

King. ... Black is the badge of hell,
The hue of dungeons and the school of night;
And beauty's crest becomes the heavens well.

Ber. Never durst poet touch a pen to write
Until his ink were temper'd with Love's sighs.

(IV, 3, 250-52; 342-43)

Ma è soprattutto Nashe che si occupa di liquidare i paradossi di Chapman:

Well have the Poets termed night the nurse of cares, the mother of despair, the daughter of hell... The only peace of minde that the divell hath in dispaire, therefore wee that live in his nightly kingdome of darknes, must needs taste some disquiet... This cursed raven, the night, pecks out mens eyes in the valley of death¹⁷.

Therefore are the terrors of the night more than of the day, because the sinnes of the night surmount the sinnes of the day.

By night time came the Deluge over the face of the earth: by night time Judas betrayed Christ, Tarquin ravisht Lucretia.

When anie Poet woulde describe a horrible tragicall accident... he dismally beginneth to tell, howe it was darke night... Methinkes those dolefull Querristers of the Night, The Scritch-owle, the Nightingale, and croking frogs, might over-awe us from anie insolent transgression...¹⁸.

In vari luoghi dei due inni Chapman adotta una tesi puritana (già argomentata da Gosson e dai suoi seguaci) che denunciava la soggezione di molti poeti al dominio delle passioni e dei sensi; tale stato avrebbe compromesso in modo irreparabile la dignità morale delle loro scritture; Chapman propone quindi pratiche penitenziali di purificazione, giuste premesse di una poesia di alto valore morale. Questa argomentazione è enunciata già nella dedica a Matthew Roydon:

¹⁷ *Works*, cit., I, p. 346.

¹⁸ *Id.*, p. 386.

Dum. My loving lord, Dumain is mortified:
The grosser manner of these world's delights
He throws upon the gross world's baser slaves:
To love, to wealth, to pomp, I pine and die;
With all these living in philosophy.

(I, 1, 24-32)

Nel linguaggio un po' compiaciuto e pomposo dei due giovani signori si riflette tutta la presunzione che emana dalle dotte e rette proposizioni poetiche avanzate da Chapman. Dottrina e rettitudine, la dottrina troppo ostentata e la rettitudine tracotante dei puritani, hanno sempre suscitato implacabili critiche nelle figure più genuine del teatro di Shakespeare che non sanno perdonare chi vuole sostituire l'ideologia alla natura, l'arbitrio alla norma.

Tale è il caso di Berowne, come già si è visto, che risponde con sprezzante sfoggio di virtuosismi poetici, difendendo quella sensualità che aveva ispirato a Shakespeare le sue più felici creazioni.

Why? all delights are vain, but that most vain,
Which with pain purchas'd doth inherit pain:
As, painfully to pore upon a book
To seek the light of truth; while truth the while
Doth falsely blind the eyesight of his look:
Light seeking light doth light of light beguile²³

(I, 1, 72-77)

Laddove Chapman aveva contrapposto alla vanità delle sensazioni e delle passioni la virtù da conseguire attraverso le mortificazioni e la conoscenza, egli oppone alla sterile erudizione dello studioso la vivida esperienza dell'innamorato:

Study me how to please the eye indeed,
By fixing it upon a fairer eye...

(I, 1, 80-81)

²³ Questo celebre e abilissimo sfoggio di abilità retorico-linguistica riprende e supera certe esibizioni giocate sulla polisemia cui Chapman si abbandona (Cfr., per es.: «Nought worth the sight, no sight, but worse than blind», cit. subito sopra).

La polemica antipuritana, frequente del resto in Shakespeare, è palese nell'intenzione ironica del I atto di *Love's Labour's Lost* ove diventa addirittura parodistica, nella scena seconda, con l'innamoramento di Armado per la servetta Jaquenetta. Nel IV atto assistiamo al trionfo di Cupido che ispira una 'poetica dell'amore' diametralmente opposta alla 'poetica della virtù e del sapere' propugnata da Chapman²⁴ anche nelle sue operette del 1595, ove dichiara, con accenti oraziani:

The prophane multitude I hate, and only consecrate my strange poems
to those searching spirits whom learning hath made noble, and nobility
sacred [...].

Obscurity in affection of words and indigested conceits, is pedantical
and childish; but where it shroudeth itself in the heart of the subject,
uttered with fitness of figure and expressive epithets, with that darkness
will I still labour to be shadowed²⁵.

I quattro sonetti d'amore che vengono recitati dal Re di Navarra e dai suoi cortigiani nella terza scena (i quali paiono scritti in diretta polemica con i sonetti chapmaniani della *Coronet for His Mistress Philosophy* e dell'*Amorous Zodiac* che sembrano sequenze di sonetti erotici ma sono invece scritti contro i seguaci di Cupido²⁶) sono emanazione squisita d'una poetica dell'amore che viene poi enunciata, con smagliante accentuazione retorica, da Berowne che si rivolge ai compagni come «affection's men at arms»:

From women's eyes this doctrine I derive:
They are the ground, the books, the academes,

²⁴ La nuova poesia, per Chapman, deve essere colta e oscura, riservata a un'élite che sappia apprezzarne tutte le implicazioni.

²⁵ *Works*, cit., 21.

²⁶ Com'è detto nel primo sonetto della *Coronet*:

Muses that sing Love's sensual empery,
Your eyes were never yet let in to see
The majesty and riches of the mind,
But dwell in darkness; for your God is blind.

From whence doth spring the true Promethean fire²⁷.
(IV, 3, 298-300)

Come si sa, questa celebre tirata che conclude il IV atto termina con l'esaltazione dell'ispirazione amorosa, armoniosa e definitiva confutazione delle tesi di Chapman:

A lover's eyes will gaze an eagle blind;
A lover's ear will hear the lowest sound,
When the suspicious head of theft is stopp'd:
Love's feeling is more soft and sensible
Than are the tender horns of cockled snails:

And when Love speaks, the voice of all the gods
Make heaven drowsy with the harmony.

(IV, 3, 330-341)

Il V atto mostra la confusione degli accademici che dapprima avevano deciso di ignorare le dame e successivamente avevano, invece, pensato di coinvolgerle nella battaglia dell'amore sensuale facendosi guidare dal bellicoso incitamento di Berowne («Have at you, then, affection's men-at-arms!»), gremito di metafore militaresche che adombrano scontri sessuali («your standards», «upon them», «Pell-mell, down with them», «get the sun [son] of them», Sc. 3, 245-367), e cadendo così nell'errore opposto rispetto a quello iniziale. A ragione la principessa poteva dire, anche a nome delle sue dame:

We have receiv'd your letters full of love;
Your favours, the ambassadors of love;
And in our maiden council, rated them
At courtship, pleasant jest, and courtesy.

(V, 2, 769-772)

²⁷ Quest'ultimo verso ne richiama uno del primo inno di *The Shadow of Night* (v. anche sotto, n. 32):

Therefore Promethean poets with the coals
Of their most genial, more-than-human souls...

A Chapman allude sprezzantemente, del resto, anche la Principessa di Francia quando ribatte alle galanterie di Boyet:

Beauty is bought by judgment of the eye,
Not utter'd by base sale of chapmen's tongues.

(II, 1, 15-16).

La conclusione reca la penitenza per coloro che hanno peccato contro l'amore e le naturali passioni degli uomini.

Lo studio di Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*²⁸ ha da tempo convincentemente ricostruito le implicazioni culturali e istituzionali della finzione shakespeariana dell'Accademia di Navarra in *Love's Labour's Lost*.

Nel quinto capitolo si discute dell'esistenza, nel tardo Cinquecento, di una «piccola Accademia» presso la corte di Enrico IV, re di Navarra, in cui, naturalmente, prevalgono i principi protestanti. Del resto anche nell'allora celebre libro del protestante angioino Pierre de la Primaudaye, *L'Académie françoise* (1580)²⁹, si menziona tale accademia e il rigore ascetico della sua regola.

La Yates ha anche mostrato convincentemente che Ferdinand, King of Navarre, è probabilmente una proiezione di Enrico IV il quale, in quanto leader della fazione protestante in Francia, era assai popolare in Inghilterra e continuamente menzionato e discusso fino all'agosto del 1593 quando — come leggiamo nei *Journals* di G.B. Harrison, compilati, come si sa, su documenti e testimonianze ineccepibili — giunse conferma a Londra della sua 'politica' conversione al cattolicesimo e insomma del suo 'tradimento' della causa protestante³⁰.

In relazione con questa figura si collocano — com'è ormai ben noto — gli aristocratici amici del re: i signori di Biron (Berowne), di Longueville (Longaville) e l'implacabile nemico del re e del Conte di Essex, Carlo di Lorena, Duca di Mayne, o Mayenne (Dumain), che nella commedia sono presentati come cortigiani del Re di Navarra e suoi compagni di Accademia.

Nel valutare le possibili significazioni della «little Academy» di *Love's Labour's Lost*, nelle sue nozioni e nelle sue

²⁸ London, The Warburgh Institute, 1947.

²⁹ Poi tradotto in inglese nel 1586 (I parte), nel 1598 (II parte), nel 1601 (III parte) e nel 1618 (IV parte).

³⁰ *The Elizabethan Journals*, N. York, Doubleday, 1965, Vol. I, pp. 207-208.

norme, non si deve perdere di vista il prototipo storico del suo patrono, il Re di Navarra, e il suo coinvolgimento nelle Guerre di Religione d'Olanda e di Francia. L'apporto di Enrico IV nella lotta contro gli eserciti spagnoli e francesi della Lega Cattolica, guidati dal Duca di Parma, fu importantissimo per l'alleata Elisabetta che lo sostenne con l'invio di un corpo di spedizione, nella fase finale guidato dal Conte di Essex. La sua conversione, che fu subito seguita da un armistizio (la notizia giunse in Inghilterra il 5 agosto 1593), gli consentì di entrare a Parigi. Come s'è già visto, questa mossa fu accolta con dispetto e sdegno, a Londra, dalla regina e dal popolo, e giudicata un vero tradimento della causa della religione riformata.

Sir Walter Raleigh allude a tale situazione nell'incipit di un suo criptico sonetto:

The fatal year of yeares is *Ninety three*
Parma hath kist; *De main* enterts the rodd;
 War wondreth, Peace and Spain in Fraunce to see³¹.

In effetti Alessandro Farnese, Duca di Parma, era morto il 3 dicembre dell'anno precedente e il Duca di Mayenne stava conducendo le trattative per conto della Lega fin dal '92 con Enrico IV, Re di Navarra e, dal 1589, di Francia.

Alla luce di questi avvenimenti si possono meglio apprezzare le implicazioni della situazione che viene rappresentata in *Love's Labour's Lost*: la severa 'regola' stilata dal re protestante e sottoscritta dai suoi cortigiani è sì una parodia della 'School of Night' (di tendenza puritana) ma allude più generalmente all'etica del protestantesimo estremo, spesso eccessiva nella volontà di castigare il corpo e la sua sensualità e quelle tendenze intellettuali che si richiamavano a tali matrici e che potevano mettere in crisi la produttività e l'operosa laboriosità dei cittadini. Le infrazioni del re e dei suoi gentiluomini sono implicite già nell'eccessiva severità della 'regola' e comunque restano parodica allusione al tradi-

³¹ L'attribuzione al Raleigh è congetturale.

mento del 'puritano' Enrico IV che, come Raleigh e i suoi seguaci della 'School of Night', non poteva mancare di rivelare la fatale debolezza dell'etica (e della poetica) puritana tradendola ignominiosamente poiché, essendo essa contraria alle naturali inclinazioni dell'uomo, è impossibile osservarla a lungo e proficuamente.

Il richiamo a fatti e persone della storia contemporanea non appare, da tale punto di vista, né gratuito né misterioso e il Re di Navarra, campione infedele degli ugonotti, può ben rappresentare il puritanesimo, i suoi estremismi e le sue fatali inadempienze. Tanto più che il moralismo puritano è stato messo in scena da Shakespeare, con intenzioni esplicitamente satiriche, in varie altre occasioni; più palesemente e amaramente che altrove, in *Measure for Measure* la vicenda di Angelo, vicario del sovrano, assertore di una rigida moralità e successivamente infame sovvertitore delle norme da lui stesso imposte, ricalca, con inflessioni tragiche, quella più veniale e divertente del Re di Navarra.

Heaven in my mouth,
 As if I only did but chew his name;
 And in my heart the strong and swelling evil
 of my conception.

(II, 3, 4-7)

Non diversamente i principi mistificanti della poetica della 'School of Night' si ammantavano di ponderose declamazioni sulla virtù e sul sapere che dovevano essere fondamento e ricerca della poesia scientifico-filosofica della scuola che disprezzava l'ispirazione amorosa e solare e decantava ed esaltava sia lo studio, coltivato nelle tenebre della notte, sia l'oscurità di una poesia ermetica e misteriosa.

Chapman deriva dalla *Defence of Poesy* la figura del 'poeta ispirato' che trascende l'immaginazione comune; Sidney aveva scritto:

Only the poet... lifted up with the vigor of his owne invention... brings forth... formes such as never were in Nature as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like: so he goeth hand in hand with

Nature, not inclosed within the narrow warrant of her guifts, but freely ranging onely within the Zodiac of his owne wit³².

Ma, laddove Sidney attribuisce all'ispirazione la virtù prometeica (creativa) del poeta, Chapman fa discendere tale qualità dal suo 'vero amore', dal sapere, raffigurato nella sua «Mistress Philosophy», che contrappone agli 'amori mondani' degli altri poeti:

My love [Philosophy] is the cordial of souls,
Teaching by passion what perfection is,
In whose fix'd beauties shine the sacred scroll,
And long-lost records of your human bliss³³.

Chapman auspica quindi che il suo amore, la Filosofia, adorni anche i poeti dell'amore mondano:

But let my love adorn with modest eyes,
Muses that sing Love's sensual emperies³⁴.

E non esita a deprecare la frivolezza di chi non si adegua al suo consiglio:

Th'inverted world that goes upon her head,
And with her wanton heels doth kick the sky,
My love [Philosophy] disdains, though she be honoured,

³² In op. cit., p. 105. A questa fonte sembra risalire la figura del 'poeta prometeico' che Chapman delinea in *The Shadow of Night* (I, p. 5):

Therefore Promethean poets with the coals
Of their most genial, more-than-human souls
In living verse, created men like these,
With shapes of Centaurs, Harpies, Lapithes.

In *The Terrors of Night*, Nashe non manca di attaccare la presuntuosa adozione da Sidney denunciando la natura diabolico-notturna di tali fantastiche invenzioni: «The Robin-good-fellowes, Elfes, Fairies, Hobgoblins of our latter age, which idolatrous former daies and the fantastical world of Greece ycleaped *Fawnes, Satyres, Dryades, & Hamadryades*, did most of their merry pranckes in the Night». (In *Works*, cit., I, p. 347).

³³ *A Coronet*, ..., II, 9-12, in *Works*, cit., II, 9-12, p. 38.

³⁴ *Id.*, p. 39.

And without envy sees her empery,
Loathes all her toys...³⁵

Il suo tono si fa petulante e offensivo ed egli sembra presumere che chiunque non condivide le sue idee merita solo disprezzo («I know that empty and dark spirits will complain of palpable night...»)³⁶; così giunge a invocare la notte e ad auspicare che essa non abbandoni mai più la terra:

O thou, thou great elixir of treasures
From whom we multiply our world of pleasures,
Descend again, ah, never leave the earth,
But as thy plenteous humours gave us birth,
So let them drown the world in night and death
Before this air, leave breathing with thy breath³⁷.

Naturalmente di tutt'altra opinione è Nashe che interpreta la notte assai negativamente:

When Night in her rustie dungeon hath imprisoned our ey-sight, and we are shut separatly in our chambers from resort... no sense but succumbs to our memorie a true bill of parcels of his detestable impieties.

... the spirits of the earth and of the water... feeding on foggie-brained melancholy, engender thereof many uncouth terrible monsters³⁸.

Shakespeare affida a Berowne, invece, un paradossale elogio del nero che ha precise volontà ironiche e che gli consente di attaccare non solo l'oscurità e la notte ma anche quella misteriosa 'dama bruna' che, in questo contesto, assume i connotati dell'emblematica rappresentante della 'School of Night':

Ber. To things of sale a seller's praise belongs;
She passes praise; then praise too short doth blot.

O! 'Tis the sun that maketh all things shine.

³⁵ *Id.*, p. 38-39.

³⁶ «Dedication» of *Ovid's Banquet of Sense*, in *Works*, cit., p. 22.

³⁷ *The Shadow of Night*, cit., p. 15.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 345 e 353.

King. By heaven, thy love is black as ebony.

Ber. Is ebony like her? O wood divine!

A wife of such wood were felicity.

O! who can give an oath? where is a book?

That I may swear beauty doth beauty lack,

If that she learn not of her eye to look:

No face is fair that is not full so black.

(IV, 3, 236-249)³⁹

Berowne ironizza dunque sull'elogio della notte e del nero ma polemizza vivacemente contro l'esaltazione di una poesia dotta, legata all'intellettualità e lontana dalle emozioni e dalla sensualità:

For when would you, my liege, or you, or you,

In leaden contemplation have found out

Such fiery numbers as the prompting eyes

Of beauty's tutors have enrich'd you with?

(IV, 3, 316-319)

L'intenzione di questo breve studio non è di rintracciare le origini del contrasto che fece di Chapman il 'poeta rivale' dei sonetti di Shakespeare. È certamente più interessante sviluppare una riflessione che, partita dal riconoscimento di poetiche contrapposte, giunga a constatare l'esistenza di un nodo cruciale nella politica culturale dell'ultimo decennio del regno di Elisabetta il quale si stringe quando la morte interrompe il grande progetto proto-illuministico del Conte di Leicester. Un progetto che tendeva alla realizzazione di una nuova cultura modernistica, caratterizzata dall'affermazione delle scienze sperimentali e di lettere e arti non ignare di tale progresso, destinata ad assecondare e a coronare il trionfo politico ed economico del cristianesimo, riformato

³⁹ L'attributo di «seller» è un altro sprezzante accenno al nome di Chapman (v. sopra, n. 27); ma il più feroce si trova più oltre, quando Berowne dice di Boyet:

This fellow pecks up wit, as pigeons pease,

And utters it again when God doth please.

He is wit's *pedlar*, and *retails* his wares

At wakes and wassails, meetings, markets, fairs.

(V, 2, 315-318)

ma non bigotto, e lo sviluppo dei paesi economicamente e commercialmente più avanzati.

La brusca interruzione di tale progetto attiva, all'interno dell'eterogeneo sistema che s'era raccolto intorno al Leicester, una tendenza centrifuga che spinge anche verso l'accentuazione delle peculiarità ideologiche dei singoli non più conciliate dal carisma del grande patrono; si aggiungono a ciò spinte e inviti di aristocratici interni o esterni al sistema tendenti all'egemonizzazione di gruppi di intellettuali sotto egide più convenzionalmente ideologiche.

Il gruppo che riconosceva Raleigh come suo leader assume, con il titolo di 'School of Night', posizioni riconducibili al puritanesimo e all'ermetismo mentre Shakespeare sembra coinvolto, con altri, in atteggiamenti meno rigidi, intransigenti e peregrini che caratterizzano un gruppo che fa capo al Conte di Essex. La vicenda di *Love's Labour's Lost* sarebbe una sorta di allegoria che utilizza eventi e figure della storia contemporanea di Francia per alludere a un momento dello scontro fra tali due gruppi.

Lo scontro si protrarrà fino alla Rivoluzione e in esso, fin dall'inizio, possono vedersi adombrati motivi che anticipano il dibattito illuministico su 'antichi e moderni'; in questa fase l'attacco puritano contro il teatro si estende più generalmente a tutta la poesia e tenta di imporre una poesia 'virtuosa' e libresca; la risposta di Shakespeare rivendica la necessarietà di uno stretto rapporto fra scrittura ed emozioni e sensazioni e, insomma, fra poesia e vita.

RITO, SOGNO, GIOCO IN
A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

di
Rossella Ciocca
(Napoli)

Il *Sogno* shakespeariano contiene un'esperienza di annullamento, possessione: individualità liquefatte agitate in onde di desiderio depersonalizzato e violento.

Il dramma espone superfici levigate, metallico fulgore, una struttura di meccanica efficienza; stile, virtuosismo, artificio congegnati e calibrati per la perfezione.

Rugiada, luna e lacrime distillano freschezza, diluendo in traslucida opalescenza l'oscurità del bosco¹. Nel folto remoto si scatenano energie e pulsioni; liquide perle adornano la notte stemperando e disciogliendo il grumo degli umori condensato nel vortice dell'invasamento. La luna piange per la verginità violata e lava l'aria da ogni traccia di brutalità².

¹ Tomorrow night, when Phoebe doth behold
Her silver visage in the wat'ry glass,
Decking with liquid pearl the bladed grass.
(I, i, 209-11)

And that same dew, which sometime on the buds
Was wont to swell like round and oriental pearls
Stood now within the pretty flowerets' eyes
Like tears, that did their own disgrace bewail.
(IV, i, 52-5)

² The moon, methinks, looks with a watery eye,
And when she weeps, weeps every little flower,
Lamenting some enforced chastity.
(III, i, 191-3)

Therefore the moon, the governess of floods,
Pale in her anger, washes all the air,
(II, i, 103-4)

La critica del *Sogno* si è spesso orientata verso opposti orizzonti, proponendone una lettura romantica da fiabesco idillio nuziale, tutto fiori, profumi e fragranze, danze, rondelli, fatine e incantesimi risolutori³; rivendicandone l'oscurità, la marca demoniaca, minacciosa, la mostruosità, la bestialità, le ombre proiettate da anime erranti⁴; l'esperienza inebriante del sesso stocastico⁵, del desiderio mimetico⁶.

³ «*A Midsummer Night's Dream* is more of a masque than a drama — an entertainment rather than a play.» (F. Sidgwick, *The Source and Analogues of 'A Midsummer Night's Dream'*, in A. W. Price (ed.), *Shakespeare: 'A Midsummer Night's Dream'*, Casebook Series, London, Macmillan, 1983, p. 45).

⁴ G. Wilson Knight in *The Shakespearian Tempest* mette in risalto questo aspetto del dramma: «... in the midnight wood the troubles of Hermia and Helena are increased. These scenes are dark; dark with distress of lovers, dark with the shadowed and gnomish fearsomeness that reigns through a woodland night. Lysander and Hermia have lost their way in the forest (II, ii, 42); Hermia is 'faint' with wandering (II, ii, 41). Helena follows Demetrius, imploring pity, receiving curses from the love-tormented and distracted youth. She is 'out of breath' with her fond chase (II, ii, 94). Then she finds Lysander, sleeping (quotes II, ii, 106-8). 'Dead', 'blood'; this play is full of fears, and such satanic suggestions are frequent. ...The play continually suggests a nightmare terror. It is dark and fearsome.» (in A. W. Price, cit., pp. 65-66). Cfr. inoltre III, ii, 378-87.

⁵ Nella lettura di J. Kott «Gli amanti sono intercambiabili. ...Questo capovolgimento meccanico dei desideri e l'intercambiabilità degli amanti non è soltanto il tema fondamentale dell'intreccio. La riduzione del personaggio a *partner* amoroso mi pare la caratteristica più essenziale di questo sogno crudele. E forse la più moderna. Il *partner* non ha più nome, non ha neanche un volto. È semplicemente quello più vicino. Come in certe opere di Genet, in cui non esistono dei personaggi precisi ma solo delle situazioni.» (*Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 217). Ancora più radicale e appoggiata alla teoria freudiana del desiderio è la bella interpretazione di T. Eagleton: «Part of the scandal of the Freudian theory of desire is not only its uncovering of desire in places thought to be innocent of it, but the fact that this desire appears brusquely indifferent to its object. "Love is blind" may mean that lovers sentimentally overlook each other's faults, or more ominously that they overlook each other. This happens quite literally in the forest of *A Midsummer Night's Dream*, where bodies are dizzyingly exchangeable and desire, it would appear, entirely groundless, self-generative and self-supporting. What happens in the play is that characters, so to speak, desire through and past one another all the time — that desire passes right through its object and emerges somewhere on the other side, curves away from its target to settle instead on some other object which come to seem arbitrary.» («Desire and Language in

Non l'una o l'altra ma l'una e l'altra sono le nature del dramma; volto e anima di un organismo tumultuante nel profondo, rilassato nei lineamenti. Distesa d'acqua carezzata da leggera brezza su fondali tellurici, strapazzati da correnti.

LA FORMA

La sostanza dell'espressione⁷ è ritagliata in forme stilistiche, metriche e retoriche di composta leggiadria, elegante precisione⁸. La dizione cortigiana ed eufuistica,

Shakespeare» in *L'Eros in Shakespeare*, a cura di A. Serpieri e K. Elam, Parma, Pratiche, 1988, p. 101).

⁶ Secondo R. Girard: «The only constant element in the configuration is the convergence of more than one desire on a single object, as if perpetual rivalries were more important to the four characters than their changing pretexts.» (p. 190), e ancora: «On one level it is a traditional comedy, destined for courtly audiences and their modern successors; but, underneath, mimetic desire holds sway, responsible not only for the delirium and frenzy of the midsummer night but also for all the mythical themes which reign supreme at the upper level.» (p. 192), da «Myth and Ritual in Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream*», in J. V. Harari (ed.), *Textual Strategies. Perspectives in Post-structuralist Criticism*, London, Methuen, 1980.

⁷ Si fa riferimento al superamento della bipartizione saussuriana del segno in significante e significato a favore della quadripartizione suggerita da L. Hjelmslev nei *Fondamenti della teoria del linguaggio* così come ripresa da F. Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura* (Torino, Einaudi, 1973, pp. 36-7): «Hjelmslev chiama la faccia dei significati piano del contenuto. Su entrambi i piani si presuppone una *materia*, che non ha esistenza linguistica o che «esiste provvisoriamente come una massa amorfa, un'entità inanalizzata»: da una parte il *continuum* fonetico inarticolato, materia dell'espressione; dall'altra il *continuum* reale o concettuale ugualmente indiviso, materia del contenuto. Su entrambi i piani è solo venendo ritagliata da una *forma* linguistica (...) che la materia diventa *sostanza* linguistica della forma stessa.

Distinguere la «forma dell'espressione» dalla «forma del contenuto», e l'una e l'altra rispettivamente dalla «sostanza dell'espressione» e dalla «sostanza del contenuto», e la combinazione linguistica di queste quattro cose dalla «materia dell'espressione» e dalla «materia del contenuto» non linguistiche, è senza dubbio possibile e utile per un discorso o testo letterario come per qualsiasi altro discorso.

⁸ Generalmente per questioni stilistiche e di datazione il *Sogno* viene inserito nel gruppo dei drammi lirico-eufuistici insieme a *Romeo and Juliet*, *Love's Labours Lost* e *Richard II*.

modellata sulle esatte geometrie della sticomitìa, dell'isocolon, irreggimentate dall'anafora e dall'anadiplosi⁹, è poi increspata, con inserti d'altre voci, da tintinnanti allitterazioni, ondulazioni d'assonanze¹⁰. La rima è frequente, alternata o baciata, regge un movimento musicale che riconnette il dialogo alle cantilene, agli incantamenti, alle danze delle fate e degli attori¹¹. La struttura matematica e possente incrocia segmenti drammaturgici di esatta equivalenza¹² disegnando un intreccio in cui la combinazione delle trame suggerisce metafore coreografiche¹³ e musi-

⁹ Vedi ad esempio: I, i, 132-42; 168-78; 180-201. Per un commento di queste zone del testo vedi A. Leggat, *Shakespeare's Comedy of Love*, London, Methuen, 1974, alle pp. 95-6.

¹⁰ Si rinvia ad esempio a:

I thank thee, Moon, for shining now so bright;
For thy gracious, golden, glittering gleams,
I trust to take of truest Thisbe sight.
(V, i, 261-3)

O Fates, come, come!
Cut thread and thrum:
Quail, crush, conclude, and quell.
(V, i, 274-6)

O wherefore, Nature, didst thou lions frame,
Since lion vile hath here deflower'd my dear?
Which is — no, no — which was the fairest dame
That liv'd, that lov'd, that lik'd, that look'd with cheer.
(V, i, 280-3)

e ancora:

The raging rocks,
And shivering shocks,
Shall break the locks
Of prison-gates;
And Phibbus' car
Shall shine from far
And make and mar
The foolish fates.
(I, ii, 27-34)

¹¹ Cfr. III, ii, 74-81; II, ii, 26-33; III, ii, 448-63; II, i, 2-15; II, ii, 9-13; V, i, 377-86.

¹² Per un'accurata analisi della struttura del dramma si confronti M. Pagnini, *Shakespeare e il paradigma della specularità* (Pisa, Pacini, 1976), in particolare alle pagine 93, 99, 101, 108, 110.

¹³ «... *A Midsummer Night's Dream* is a dance, a movement of bodies. The plot is a pattern, a figure, rather than a series of events occasioned by

cali¹⁴. Duplicazioni, incroci, somiglianze, contrasti e polisemie, in coerenza con lo schematismo del genere comico, movimentano l'azione e moltiplicano la dialettica tematica. Duplicazione: la coppia ducale è raddoppiata dalla coppia sovrana della selva. Incrocio: Teseo e Titania, Ippolita e Oberon sono a chiasmo ricordati¹⁵. Somiglianza: Puck giullare saputo¹⁶

human character and passion, and this pattern, especially in the moonlit parts of the play, is the pattern of a dance. ...The lovers quarrel in a dance pattern: first, there are two men to one woman and the other woman alone, then for a brief space a circular movement, each one pursuing and pursued, then a return to the first figure with the position of the women reversed, then a cross-movement, man quarreling with man and woman with woman, and then, as finale, a general setting to partners, including not only lovers but fairies and royal personages as well.» (E. Welsford, *The Court Masque: A Study in the Relationship between Poetry and Revels*, in A. W. Price, cit., pp. 50-1). A utilizzare la metafora della danza per *A Midsummer Night's Dream* è anche G. H. Hunter nel saggio «Contrast Rather than Interaction» sempre in A. W. Price, cit., alla p. 121.

¹⁴ F. Ferrara, nell'importante saggio *Shakespeare e la commedia* (Bari, Adriatica, 1964), accosta la complessa ma ben nitida struttura del dramma shakespeariano a una partitura musicale: «In questo campo si direbbe che Shakespeare riesca a realizzare variazioni infinite e sempre più esperte e felici che ben presto raggiungono una complessità sorprendente eppure limpida nel *Midsummer Night's Dream*: qui gli episodi d'amore, armonizzati e messi a contrasto contemporaneamente, si svolgono su quattro livelli che non solo includono i tre strati della società — i «meccanici», il ceto medio cittadino e gli «uomini illustri» e quindi in campo espressivo i tre «dicenda genera» corrispondenti — ma anche il soprannaturale: i toni e i timbri si alternano, si sovrappongono e si contrappuntano con effetti non dissimili da quelli di un madrigale a quattro voci di quel Thomas Morley che Shakespeare conobbe e certamente ammirò e da cui probabilmente seppe trarre più di un insegnamento per la sua poesia e — si direbbe — perfino per la struttura dei suoi drammi.» (pp. 60-1).

¹⁵ Vedi a proposito M. Pagnini, cit., pp. 95-6.

¹⁶ Le impersonificazioni e i ruoli attribuiti a questo personaggio sono numerose. Secondo N. Purdon in «The Mythological Psychomachia»: «Puck to all intents and purposes is Cupid, and plays the role that Cupid would have undertaken in Lyly or one of the court masques. ... Significantly Shakespeare's is made even more of a blind and haphazard agent than the conventional Cupid, and typically the servant of a master, so that he stands midway between Ariel-Prospero and the Plautine and Lylyan master-servant relationship.» (in A. W. Price, cit., p. 174).

e Bottom clown imperturbabile¹⁷ vengono allineati da una funzione comica differentemente intesa. Contrasti: Atene si contrappone al bosco (la legge, la tradizione, gli anziani contro la ribellione, la fuga, i giovanili ardori)¹⁸, e ancora la ragione e l'amore¹⁹ mal s'accostano, come qui anche l'amore e l'amicizia²⁰, l'amicizia matrimoniale²¹ e il sesso di rapina. Polisemia: la luna, austera dea dell'astinenza in cielo e sul trono del potere²², protettrice in terra delle vergini guerriere, è anche amica delle

¹⁷ Per un'approfondita analisi di questo personaggio e del suo ruolo comico vedi J. H. Summers, *Dreams of Love and Power* (Oxford, Clarendon, 1984), p. 12 e segg..

¹⁸ «Athens, established in literary tradition as the legendary seat of reason (in Boccaccio's *Teseida* and *The Knight's Tale*), is here almost a byword for rational order. The wilderness outside Athens is called a 'wood' and not a forest, as is the corresponding locale in *As You Like It*, because it must also be a label for 'mad'; and, in case we miss the point, Demetrius is made to pun on 'wood' (for 'mad' and 'forest') and 'woood'; 'And here am I, and wood within this wood'...» (S. Fender, «Moral Ambivalence» in A. W. Price, cit., p. 146).

¹⁹ Questo contrasto è sicuramente il più insistito del dramma. Vedi ad es.: I, i, 232-41; III, ii, 439-41; e II, ii, 114-21. A proposito di quest'ultimo passo del testo J. H. Summers giustamente nota: «The most fundamentally absurd image of all Shakespeare's lovers is that of the man madly in love who claims and believes that he is acting rationally. Lysander here gives it classic expression. After he has vowed eternal love to Hermia (...), he falls asleep, his eyes are anointed with 'love-in-idleness' by Puck, and he awakes to see Helena and falls insanely in love with her. The fickleness of his emotions and sexual desires is only matched by the absoluteness of his rethorical commitments. But our laughter is aroused chiefly by his insistence that his decision is totally rational and a natural result of his maturation» (Op. cit., pp. 7-8).

²⁰ Ci si riferisce all'amicizia tra Ermia ed Elena, tradita da quest'ultima (I, i, 214-21; 246-51), e all'amicizia tra Titania e la sua 'Indian votress' (II, i, 121-37) che provoca il disaccordo con Oberon.

²¹ Paul A. Olson in «The Meaning of Court Marriage» (in A. W. Price, cit., pp. 75-8) sviluppa la tematica dell'amicizia coniugale proiettandola sullo sfondo della cultura rinascimentale all'interno della quale il vincolo del matrimonio simboleggiava l'accordo perfetto tra anima e Dio, tra Cristo e la chiesa, e si iscriveva nel complessivo schema armonico e gerarchico della rappresentazione della realtà. La ribellione di Titania nei confronti di Oberon e il riemergere delle loro passate relazioni con Teseo e Ippolita, sconvolgono non solo i loro rapporti ma anche la dimensione naturale dell'alternanza ordinata delle stagioni, così che fino a quando il loro accordo non sarà ristabilito, il caos imperverserà sulla scena del dramma.

²² Vedi il preciso riferimento a Elisabetta I Tudor in II, i, 155-65.

partorienti, regolatrice di flussi e di maree, divinità feconda nel sottosuolo e ancora ispiratrice di pazzia, sovrana delle streghe e dell'oltremondo degli spiriti²³.

IL CONTENUTO

La materia del contenuto si allunga in filoni e vene di proliferazione, dapprima concettuale poi soprattutto iconica, verso le viscere dell'istinto. Catene di raccordi semantici e analogici protese a contenere il traboccante magma di un inconscio primordiale, il guizzo vitalistico dell'eros. Visioni notturne, silvane, selvagge; sarabande e pletore di movimento ed energia, il tracollo della ragione, l'inabissarsi della coscienza, l'interruzione della finitezza nella contiguità dei corpi e nel travaso delle linfe e delle anime. Una zona oscura appena illuminata dal pallore di una luce riflessa, tanto da percepire contorni e ombre non più volti e identità.

Tutto ciò affiora alla superficie del dramma con intacchi rapsodici dell'armonia formale, men che tracce di un labirinto sotterraneo, forse percorso o ricordato, temuto, esorcizzato.

A livello della lettera, della 'faccia'²⁴, la forma dell'espressione solo in rarissime occasioni mostra una qualche sdrucitura, un accenno di interruzione nella compattezza metrico-stilistica della trama fonetica. Una sincope incalzante, una frase smozzicata, un fiato strozzato segnano l'acme, repentina e passeggera, della crisi di reciproco rico-

²³ «La luna non è mai identica a se stessa, poiché allo stesso tempo 'luce' (la sua stessa emanazione) e 'oscurità' (la notte che le fa da sfondo). Nelle sue associazioni contemporanee con Ecate, Diana, Luna, Febe e Lucina, vive inoltre sulla soglia dei significati ambigui di magia, stregoneria, verginità, fertilità e castità: a volte è descritta come «cold and fruitless» (III, i, 73); altre volte è data in qualità di madre di rugiada e di fertilità (II, ii, 191).» (S. Carotenuto, *La voce di Mnemosine*, Napoli, I.U.O., 1990, p. 69). Oltre al bel saggio di S. Carotenuto, sulla multivalenza del segno lunare vedi E. Schanzer, «The Moon and the Fairies in *A Midsummer Night's Dream*», *University of Toronto Quarterly*, XXIV (1955).

²⁴ Vedi nota n. 7.

noscimento, quando l'asimmetria iniziale del quartetto d'amore si ribalta nel suo esatto contrario e donne e uomini, inconsapevoli di una ratio geometrica che pure permane, sono preda della convulsione emotiva²⁵. Le ragazze smarrite nel tentativo ineffettuale di riaffermare il loro consueto ruolo: Ermia la molto amata, Elena la vittima predestinata²⁶; Lisandro e Demetrio più che mai intercambiabili²⁷ condannati a rincorrersi nella caccia alla stessa donna.

Ma la ricercatezza sofisticata del tono e il controllo della dizione vengono presto ripristinati; il telaio retorico riprende a funzionare e a tessere la sua smagliante orditura melodica.

È invece al livello delle immagini che corrugamenti semantici apparentemente casuali iniziano a tracciare i contorni di aree di transito che attirano lo spettatore verso il non detto, nello spessore più denso oltre la superficie. Suggerimenti figurativi come botole che dissimulano, aprono il varco verso l'ulteriore, guardano l'immaginabile, dal testo suggerito anche se mai enunciato.

Adiacenti e interagenti i due campi iconico-semantici della metamorfosi e dell'animalità riconducono a un comune sotterraneo serbatoio di motivi concatenati, sempre più labili e portentosi, in cui il sottofondo di questo dramma partecipa di un più vasto, atavico repertorio collettivo.

LA METAMORFOSI

Nell'andamento della commedia shakespeariana, il cambiamento, la perdita dell'identità, lo smarrimento fisico e morale costituiscono le tappe preliminari del processo di

²⁵ Vedi la sequenza in III, ii, 247-84.

²⁶ Elena insiste particolarmente su questo ruolo. Vedi ad esempio: III, ii, 145-61; 192-97; 222-35.

²⁷ Come spesso notato, questi due personaggi, coerentemente con il modello shakespeariano comico dell'innamorato, sono psicologicamente poco delineati. All'inizio del dramma (I, i, 52-55; 99-102) ne viene stabilita una sorta di equivalenza.

maturazione psichica e sociale che segna l'ingresso a pieno titolo dei protagonisti nel consesso civile²⁸. Un consesso civile aggiornato a un ordine progressivo che permette finalmente all'amore di mitigare la durezza della legge²⁹.

Ma laddove la ricomposizione del lieto fine matrimoniale è, qui come in altre commedie, appena accennata e già quasi liquidata prima dell'epilogo della vicenda, l'esplorazione del cambiamento-sommovimento innescato dalla crisi è vero motivo dell'indugio drammatico.

Nella fase itinerante della fuga notturna la metamorfosi impera. In questa parentesi silvana, il tempo è virgolettato, sottratto alla progressione lineare, espanso al suo interno eppure compresso in un balenio di pura immaginazione fantastica³⁰. In questo spazio di magia, il tempo può scorrere a ritroso e riportare avvenimenti già conclusi a riverberare il loro lume sulla scena del momento. Della coppia ducale si disvela un passato la cui qualità, eroticamente tumultuosa e in netto contrasto con il modello incarnato nella cornice cittadina, ben si adatta al presente minacciosamente promiscuo dei quattro giovani e del duo Titania-Bottom. Il compassato duca e la sua severa consorte ricompaiono in metamorfiche ombre di ferina rapacità³¹, spettri replicanti di una regina delle fate strappata alle braccia di un fanciullo e gettata tra quelle di un bestione e di un infu-

²⁸ Vedi a proposito il fondamentale studio di N. Frye, *A Natural Perspective*, New York, Columbia U.P., 1965.

²⁹ Vera in particolare per questo dramma è l'affermazione di N. Frye: «The normal action of a comedy moves from irrational law to festivity.» (cit., p. 115); la stessa evoluzione è prevista da F. Ferrara che individua nella legge, all'interno del canone comico, una categoria non rigida ma soggetta a integrazione e suscettibile di miglioramento: «La legge, nelle commedie, è l'amore che si attua in carità, giustizia, bellezza e che porta al trionfo della verità e non attraverso un caso inatteso che provoca il lieto fine ma per mezzo di un naturale evolversi degli animi e delle situazioni che fin dall'inizio si orientano verso l'affermazione delle realtà positive del bene.» (Op. cit., p. 16).

³⁰ Cfr. V, i, 1-27.

³¹ Vedi I, i, 16-7; II, i, 64-80; IV, i, 111-17.

riato geloso Oberon rimestatore morboso³². In un corto circuito tematico e figurale i quattro universi dei principi, degli innamorati, degli attori e delle fate sono percorsi da un medesimo fremito trasfigurante, in sintonia con uno sfondo panoramico sovvertito ove la natura è sconvolta da gravi turbamenti³³.

La metamorfosi delle stagioni trasformate e confuse tra loro è duplicata dalla metamorfosi dei corteggiatori. Individuati socialmente in virtù del nome, della discendenza, del possesso, Demetrio e Lisandro sono in realtà scarsamente definiti sul piano del carattere e della personalità. Figure mimetiche si rincorrono nella scelta dell'oggetto d'amore fino a perdersi l'uno dietro l'altro in un'affannosa corsa nel bosco³⁴. Essi vengono trasformati, rivoltati, svuotati, abbandonati in un labirinto di echi a invocare il nome dell'altro che non ha più sostanza ed è ormai mero suono. Il loro percorso è inverso a quello di Teseo e di Ippolita, pervenuti nell'ambito della polis a uno status sociale stabilizzatore anche delle loro interiorità. I due innamorati si troveranno, invece, nel bosco ad abbandonare il retaggio sociale che li ancorava a una seppur esile identità; essi diverranno prede di mutevolezza, corpi cavi dominati da un impulso esterno e sovrastante.

³² W. T. Mac Cary in *Friends and Lovers. The Phenomenology of Desire in Shakespearean Comedy* (New York, Columbia U.P., 1985) elabora un sistema di corrispondenze all'interno del quale la coppia ducale e quella sovrana della selva sono legate da un rapporto di identificazione. In particolare: «If Theseus is Oberon then there is a recognizable sequence to the orientation of his desire. First there is aggression against a woman who fights like a man; when she is subdued, the man can imagine sexual union with her. He can also imagine, however, once he sees her as a woman, that she will be sexually insatiable, that he could never possibly be enough for her, that her appetites will be bestial. ... If Oberon is Theseus then there is some sense to the discord over the Indian boy, which is the first condition for all the play's action. ... If we can see the Indian boy as Ganymede, then he represents for Oberon, and by identification, also for Theseus, some form of narcissistic object-choice, spontaneously arising as protection against the threat of mature female sexuality.» (pp. 146-7).

³³ Cfr. II, i, 81-117.

³⁴ Cfr. III, ii, 396-430.

La liquidità domina sulle immagini del *Sogno*, essa illustra la metamorfosi come passaggio di stato. Le passioni si sciolgono come neve³⁵, la pioggia dilaga oltre le barriere dell'inverno, l'identità scorre via, nulla rimane stabile neanche più la forma umana. La più portentosa tra le trasmutazioni è quella di Bottom il tessitore; la sua testa d'asino su corpo d'uomo ferma la metamorfosi nel suo processo diventandone simbolo e mostruosa incarnazione.

L'ANIMALITÀ

Il passaggio dall'umano all'animalesco salda il motivo della metamorfosi all'altro repertorio simbolico-figurale cui viene affidata la funzione carontica di trasporto verso i fondali dell'oltremondo semantico del dramma.

L'involutione dall'identità socialmente costituita alla depersonalizzazione panica, innescata dal movimento di migrazione nella selva, è radicalizzata e approfondita mediante l'accostamento e talvolta la regressione al puro istinto dell'animalità.

Fittamente intessute nell'ordito testuale, le immagini teriomorfe³⁶ proiettano nel *Sogno* una suggestione visiva di ombre furtive, trasmettono un sottofondo di versi possenti e felpati fruscii. Leone, orso, lupo, toro, scimmia, biscia, riccio, ragno, scarabeo, bruco, verme, lombrico, lumaca, lince, gatto, pardo, cinghiale, corvo, colomba, cavallo, cane, gufo,

³⁵ But my good lord, I wot not by what power —
But by some power it is — my love to Hermia,
Melted as the snow, seems to me now
As the remembrance of an idle gaud
Which in my childhood I did dote upon;
(IV, i, 163-7)

³⁶ C. Spurgeon in *Shakespeare's Imagery and What It tells Us* aveva notato di questo dramma «the very large number of nature images, including animals and birds.», sottolineando come: «These Shakespeare always has, but their number here is unusual» (Cambridge, C. U. P., 1968, p. 261).

pipistrello, verro, asino, passero, allodola, ape, farfalla, volpe, tigre, grifone, e nitriti, ruggiti, latrati, muggiti, grugniti: sono sagome e suoni della scena boschiva.

La casta Ermia rifiuta ironica l'approccio dell'allusivo Lisandro e sceglie un giaciglio di virtù e modestia. La rima fluente, il doppio senso ammiccante sottintendono una complicità giocosa nell'accenno alle potenzialità erotiche della situazione e mostrano un contemporaneo assoluto controllo dell'impulso sessuale risolto verbalmente in gara di perizia retorica³⁷. Ma Lisandro subito dopo si perderà nel vortice degli inseguimenti sulle tracce di un'altra ombra di donna ed Ermia sognerà l'aggressione di un serpente³⁸ e il sorriso crudele dell'amato; escluso il sesso dall'amore, l'eros torna come minaccia, il desiderio negato emerge come paura³⁹.

L'imbestiamento riassorbe l'umano nel panorama del

³⁷ *Her.* Be it so, Lysander: find you out a bed,
For I upon this bank will rest my head

Lys. One turf shall serve as pillow for us both;
One heart, one bed, two bosoms, and one troth.

Her. Nay, good Lysander; for my sake, my dear,
Lie further off yet; do not lie so near.

Lys. O take the sense, sweet, of my innocence!
Love takes the meaning in love's conference.

I mean that my heart unto yours is knit,
So that but one heart we can make of it:
Two bosoms interchained with one oath,
So then, two bosoms and a single troth.
Then by your side no bed-room me deny;
For lying so, Hermia, I do not lie.

Her. Lysander riddles very prettily.
Now much beshrew my manners and my pride,
If Hermia meant to say Lysander lied!
But, gentle friend, for love and courtesy,
Lie further off, in human modesty;
Such separation as many well be said
Becomes a virtuous bachelor and a maid,
So far be distant; and good night, sweet friend:
Thy love ne'er alter till thy sweet life end!

(II, ii, 38-60)

³⁸ Il serpente è l'animale più frequentemente citato nel testo; qui la simbologia fallica sembra non impropria.

³⁹ *Starting* Help me, Lysander, help me! Do thy best
To pluck this crawling serpent from my breast!
Ay me, for pity! What a dream was here!
Methought a serpent ate my herat away.
And you sat smiling at his cruel prey.

(II, ii, 144-49)

selvatico. Esso riconduce il soggetto alla fonte delle proprie pulsioni: la signorile Elena⁴⁰, sotto la coltre della propria forbata petulanza riapproda al cuore sadomasochistico del suo delirio per Demetrio. Il cagnolino scodinzolante che incita alle percosse non molla mai la presa e con la propria aggressiva costanza trasforma il persecutore in vittima e la propria debolezza in tortura dell'altro⁴¹.

Con l'incantesimo di Oberon ai danni di Titania, l'auspicata infatuazione della regina delle fate per la più vile delle creature viventi sposta la vendetta del re degli elfi dalla triangolazione padre-madre-figlio a quella, più congeniale per l'espressione della gelosia, del marito-moglie-amante. Bandito dal letto coniugale, Oberon mal tollera la dedizione della propria compagna al fanciullo indiano; invidia e senso di esclusione infervorano la sua rabbia⁴² e lo inducono a dirottare Titania dalle dignitose cure materne verso l'orfanello agli indegni sdilinquimenti nei confronti di un bestione sessualmente iperconnotato⁴³. L'intesa umiliazione della fata⁴⁴, la sua riduzione a caricatura di una sensualità femminile illimitatamente sollecitabile traducono le angosce del padre-marito isolato e svirilizzato nonché l'atavico terrore del maschio nei confronti della prestazione erotica. Il timore della propria impotenza diventa insaziabile ingordigia sessuale della partner, che peraltro emerge dalla sua avventura di contatto con l'animalesco con grazia imperturbabile, pronta a riprendere le sue aggraziate danze. Con regale placidità, Titania sembra poter catalogare l'esperienza nell'estemporanea dimensione del piacevole diversivo, mossa da una

⁴⁰ Cfr. III, ii, 299-302.

⁴¹ I am your spaniel; and, Demetrius,
The more you beat me; I will fawn on you.
Use me but as your spaniel, spurn me, strike me,
Neglect me, lose me; only give me leave,
Unworthy as I am, to follow you.

(II, i, 202-6)

Al riguardo vedi anche II, i, 227-44.

⁴² Cfr. II, i, 18-27; 60-2; 80.

⁴³ Vedi a proposito W. T. Mac Cary, cit., pp. 140-1.

⁴⁴ Cfr. IV, i, 45-60.

moderata curiosità verso le spoglie dell'oggetto del suo desiderio deviante⁴⁵.

Con il recedere della notte e la riacquisizione da parte di Bottom del suo sembiante umano, la ferinità, dopo un ulteriore concentrato scoppio nel concerto della muta canina⁴⁶, torna a mitigarsi, ricomparendo come 'leone gentile' nella recita degli artigiani in un'ultima burlesca versione di gemellaggio tra uomo e bestia⁴⁷.

Metamorfosi e animalità configurano dunque attraverso i motivi della perdita dell'identità, del ritorno all'istinto, dell'immersione nel pulsionale, l'agone erotico celebrato nelle viscere del dramma, in quegli spazi muti ma eloquenti che solo l'immaginazione permette di sondare. Il *Sogno* mantiene riluttante e laconico il piano dell'esplicito, ma senza deflettere dall'accuratezza e dalla raffinatezza formali, dietro il brio e il garbo di una rappresentazione cortigiana particolarmente vezzosa e brillante, evoca scenari incandescenti.

L'IMMAGINAZIONE

La comune qualità delle varie esperienze vissute nel bosco dai protagonisti della notte è l'ineffabilità: ciò che è accaduto, se è accaduto, non può tradursi in parole né tantomeno in concetti logici. L'impressione lasciata nelle coscienze dei personaggi è di una realtà indistinguibile, doppia, che non esclude, anzi contiene, il proprio contrario⁴⁸. Tutti sono cambiati, scossi, consapevoli di aver partecipato a un'avventura di straniamento; nessuno sa parlarne né

⁴⁵ Cfr. IV, i, 75-82.

⁴⁶ Cfr. IV, i, 118-25.

⁴⁷ «Here come two noble beasts in, a man and a lion.» (V, i, 212-3).

⁴⁸ *Dem.* These things seem small and undistinguishable,
Like far-off mountains turned into clouds.

Her. Methinks I see these things with parted eye,
When everything seems double.

Hel. So methinks:
And I have found Demetrius like a jewel,
Mine own, and not mine own.

(IV, i, 186-93)

venirne a capo. Il 'pageant' continua con la festa nuziale, la musica, la danza; il trascorso notturno rimane misterioso; conoscenza arcana, iniziatica, non comunicabile.

Teseo parla, allora, dell'immaginazione, di mondi inventati, di voli della mente, di lame intuitive che fendono strati la cui densità resiste alla spuntata ragione. Pur nel suo intento liquidatorio per le antiche favole, egli rievoca l'immagine costruita da Lisandro e fa percorrere al lampo della mente la stessa distanza tra cielo e terra illuminata dal balenio del fulmine d'amore⁴⁹. Con l'intuizione, la fantasia, il collegamento analogico, tutto un mondo si illumina, anche se per un solo istante, prima di essere nuovamente inghiottito dalle tenebre della confusione⁵⁰.

E una fuggevole visione di chiarezza è intuibile nell'esperienza degli amanti, esperienza esoterica, simbolica, il cui codice non pertiene al raziocinio ma semmai alla logica stravolta dell'innamorato, allo spirito invasato del pazzo, al delirio creativo del poeta.

Seguendo le tracce di un pensiero arbitrario, il *Sogno* ci appare non più dimidiato tra superficie e profondo, tra dizione e materia, ma riconciliato, ricompattato in possibili

⁴⁹ Cfr. V, i, 4-22 con I, i, 144-9.

⁵⁰ Il famoso passo in cui Teseo parla del valore dell'immaginazione ha prodotto studi e commenti critici tra i più interessanti. Vedi ad esempio R. W. Dent, «Imagination in *A Midsummer Night's Dream*», e W. Rossky, «Renaissance Attitudes to the Imagination» (entrambi in A. W. Price, cit.). Nell'interpretazione di F. Ferrara: «'Imagination', e cioè la fantasia, è la qualità che domina assoluta nei poeti, negli innamorati e nei pazzi; tale qualità non ha una connotazione né negativa né positiva: è differente dalla ragione e capace di percepire ('apprehend') più di quanto la fredda ragione riesca a comprendere ('comprehend'), e cioè d'inventare una realtà che non trova oggettiva conferma nell'esperienza razionale e che può essere falsa (come la visione esaltata che l'innamorato ha della sua donna) o profondamente vera.» (Op. cit., p. 203), e ancora: «Naturalmente è la verità poetica che Shakespeare vuole e ottiene: non quella che l'esatta ragione, ma fredda e limitata, può ricercare nelle astratte ragioni del pensiero imperturbabile e nitido, né quello che i sensi grossolani possono derivare dalle esperienze materiali: la poesia sposa questi due elementi contrastanti per la sua virtù divina e misteriosa e nel contrasto comprende ed esprime il senso della realtà e il suo profondo valore.» (Id., pp. 206-7).

sistemi in cui la stilizzazione della forma è tutt'uno con la sostanza recondita del contenuto.

a) Il *Sogno* dell'innamorato, ovvero riti di fertilità

Il *Sogno* è un rito e per questo regolato da modelli e formule. Esso consiste in uno spostamento verso un perimetro cerimoniale: il bosco; ha una sua durata: la notte; una sua funzione di interruzione, ripristino aggiornato, e dunque rafforzamento, dell'ordine sociale. Il suo andamento è schematico; la fuga e il ritorno incorniciano una fase celebrativa in cui una regia precisa evoca lo scatenarsi del caos⁵¹. Danze, girotondi, ritornelli, filastrocche, duetti recitano la liturgia, scandiscono l'azione sacra⁵².

Il rituale è inaugurativo dell'estate; notturno, silvestre, propizia il risveglio della vegetazione; esorcizza il timore di un inverno prolungato; invoca abbondanza ferace e matrimoni fecondi. Puck spazza via l'influsso degli spiriti nefasti⁵³; egli è il 'Jack in the green' del folklore, il silvano 'Robin of the Wood'⁵⁴, l'incarnazione del vagante spirito

⁵¹ Sul paradigma rituale inscritto nel dramma cfr. il celebre saggio di C. L. Barber, «May Games and Metamorphoses on a Midsummer Night» in *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1959. Secondo Barber: «To honor a noble wedding, Shakespeare gathered up in a play the sort of pageantry which was usually presented piece-meal at aristocratic entertainments, in park and court as well as in hall. And the May game, everybody's pastime, gave the pattern for his whole action, which moves 'from the town to the grove' and back again, bringing in summer to the bridal. ...Shakespeare's young men and maids, like those Stubbes described in May games, 'run gadding over night into the woods, ...where they spend the whole night in pleasant pastimes' — and in the fierce vexation which often goes with the pleasures of falling in and out of love and threatening to fight about it.» (p. 119).

⁵² Vedi ancora C. L. Barber, Op. cit., p. 110.

⁵³ Cfr. V, i, 375-6.

⁵⁴ «Known variously as the Green Man, Jack in the Green, Jack in the Bush, the Garland, Robin of the Wood, Robin Hood, May man and King of the May, this enigmatic character embodies the idea of new life springing out of death, and he also brings the creative power of the tree spirit to the

arboreo⁵⁵. Oberon benedice i talami nuziali e la prole che ne verrà, scongiurando malattie e difetti della nascita⁵⁶. La selva è rorida; le immagini d'acqua — stille, lacrime, gocce, flussi, correnti, onde, maree, — suggeriscono fluidità e orgasmo; la castità è sconfitta e la fertilità vince sulla sterilità.

Il rito è nuziale, festeggia l'accordo d'amore nel matrimonio; ma prima d'Imene, Eros tripudia nell'acme della celebrazione orgiastica. I giovani entrano nel dominio della natura; il re e la regina di Maggio conducono il corteo, poi nel fitto del bosco l'azione si fa tumultuosa, l'identità è trascinata e disciolta nel movimento collettivo. Gli intrecci seguono la danza, ma la danza si fa contagio e vertigine fino alla perdita della coscienza e alla fusione estatica delle emozioni e dei corpi in un unico palpitante organismo. L'esuberanza vitale, l'energia sessuale cancellano il culturale e persino l'umano, tutto si fa vortice, panico amplesso, trapasso di forme⁵⁷.

Poi al deliquio segue l'alba del ritorno alla norma, alla civiltà, all'economia del ruolo, del matrimonio, della legge.

people» (J. and C. Bord, *Earth Rites, Fertility Practices in Pre-Industrial Britain*, London, Granada, 1982, p. 188).

⁵⁵ Cfr. II, i, 175-6; III, i, 101-6; III, ii, 396-99.

⁵⁶ Now, until the break of day,
Through this house each fairy stray.
To the best bride-bed will we,
Which by us shall blessed be;
And the issue there create
Ever shall be fortunate.
So shall all the couples three
Ever true in loving be;
And the blots of Nature's hand
Shall not in their issue stand:
Never mole, hare-lip, nor scar,
Nor mark prodigious, such as are
Despised in nativity,
Shall upon their children be.
With this field-dew consecrate,
Every fairy take his gait,
And each several chamber bless
Through this palace with sweet peace;
And the owner of it blest,
Ever shall in safety rest.

(V, i, 387-406)

⁵⁷ Sulla funzione dell'orgia rituale all'interno dell'ordine festivo vedi il suggestivo saggio di G. Bataille, *L'Erotismo*, Milano, Se, 1986, pp. 108-9.

La 'Summer Lady'⁵⁸ riemerge dal contatto misterico col mostruoso e con una nuova figura di ballo raduna gli officianti per riconsegnarli alla guida dell'autorità ducale; il corteo riparte in senso inverso, le coppie ordinate rientrano al tempio⁵⁹.

b) Il *Sogno* del pazzo, o la logica del sogno

Il *Sogno* è un sogno. E perciò popolato da ombre, sibillino e simbolico racconta per omissioni e travestimenti. La notte che deve 'consumare il tempo con il sogno' prima delle nozze è tempo onirico, di attesa⁶⁰. L'evento nuziale chiude una fase, ne apre un'altra; celebra una maturazione e sancisce un passaggio; prima dell'accadimento dubbi, paure, angosce, desideri si affacciano alla coscienza, mandano segnali, si esprimono per segni nell'ambito del sogno, o dell'incubo.

Il contenuto manifesto del sogno traduce i pensieri profondi in un linguaggio indiretto, ambiguo, meno minaccioso, che non interrompe il sonno e permette il riposo⁶¹.

⁵⁸ Cfr. III, i, 147-8.

⁵⁹ Egeus, I will overbear your will;
For in the temple, by and by, with us,
These couples shall eternally be knit.
And, for the morning now is something worn,
Our purpos'd hunting shall be aside.
Away, with us, to Athens: three and three,
We'll hold a feast in great solemnity.

(IV, i, 178-84)

⁶⁰ *The*. Now, fair Hippolyta, our nuptial hour
Draws on apace; four happy days bring in
Another moon: but O, methinks, how slow
This old moon wanes! She lingers my desires,
Like to a step-dame or a dowager
Long withering out a young man's revenue.

Hip. Four days will quickly steep themselves in night;
Four nights will quickly dream away the time;
And then the moon, like to a silver bow
Now bent in heaven, shall behold the night
Of our solemnities.

(I, i, 1-11)

⁶¹ Secondo Freud il sogno latente è formato da impulsi dell'Es e da contenuti della memoria divenuti inconsci per effetto della rimozione. Il contenuto latente del sogno ha sempre il significato di un adempimento di

I geroglifici onirici condensano vastissime masse di materiale inconscio, essi decentrano i fuochi e spostano l'attenzione su elementi secondari; la censura si attenua ma libera dal silenzio solo a patto di una deformazione dei contenuti repressi⁶². L'oracolo va interpretato.

Ecco che il sogno di Shakespeare adotta il linguaggio della fiaba; il ritmo cullante della filastrocca, lo sfondo del bosco incantato; rassicura, diverte e rilassa con le sue figurine graziose, e intanto evoca, suggerisce, lascia intravedere... il crollo delle inibizioni, l'emersione della paura e del richiamo del sesso, l'attrattiva omoerotica, il potere oscuro della sessualità indistinta, pre-culturale, il sadismo del sentimento, il godimento nella frustrazione, l'insicurezza, la vo-

un desiderio. L'Io trasforma questo contenuto latente del sogno con il lavoro del sogno stesso nel sogno manifesto. Con questa deformazione il sogno perde in parte il suo carattere minaccioso e angoscioso, in modo che il sonno non viene da esso disturbato. Ne *L'interpretazione dei sogni* (Torino, Boringhieri, 1981, p. 261) egli definisce il lavoro di deformazione nei termini di una vera e propria riscrittura: «Pensieri onirici e contenuto onirico manifesto stanno davanti a noi come due esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse, o meglio, il contenuto manifesto ci appare come una traduzione dei pensieri del sogno in un altro modo di espressione, di cui dobbiamo imparare a conoscere segni e regole sintattiche, confrontando l'originale con la traduzione».

⁶² «La prima cosa che appare chiara a chi confronti contenuto e pensieri del sogno è che è stato fatto un enorme lavoro di condensazione. Il sogno è scarso, misero, laconico, in confronto alla mole e alla ricchezza dei pensieri del sogno. Il sogno, trascritto, riempie mezza pagina; l'analisi che contiene i pensieri del sogno ha bisogno di uno spazio sei, otto, dodici volte maggiore.» (S. Freud, op. cit., p. 263) «... gli elementi del sogno vengono formati a partire da tutta la massa dei pensieri del medesimo e ognuno di essi, rispetto a questi stessi pensieri, appare più volte determinato.» (Id., p. 268). «Raccogliendo gli esempi di condensazione del sogno, avrebbe dovuto già colpire un'altra e probabilmente non meno importante relazione. Abbiamo potuto osservare che gli elementi, i quali si impongono nel contenuto del sogno come componenti essenziali, non svolgono affatto la stessa parte nei pensieri del sogno. Correlativamente, possiamo enunciare la proposizione anche in senso inverso: ciò che nei pensieri del sogno è palesemente il contenuto essenziale, non viene necessariamente rappresentato nel sogno. Il sogno è per così dire diversamente centrato: il suo contenuto è imperniato su altri elementi, diversi dai pensieri del sogno.» (Id., p. 287).

glia impossibile di maternità, e la rivolta contro l'ordine, il padre, la legge⁶³.

Il dramma inizia con un'attesa; l'attesa si fa sogno, e nel sogno ci sono altri sogni, con risvegli ansimanti, sconcertati, confusi⁶⁴. Ermia ha un incubo, sussulta Titania che si ride, sta, gli innamorati incerti si consultano increduli e Bottom, incapace al ricordo, esprime però chiara la sensazione di un rimescolamento dei sensi, di una profondità d'esperienza non colmabile con le parole⁶⁵. E nel commiato dal pubblico, Puck rilancia. Le ombre di un sogno prendono congedo da una platea dormiente⁶⁶; la ragione si avvita e non distingue

⁶³ La chiave di interpretazione onirica è prediletta da J. Kott: «In questo violento contrasto tra la follia amorosa, scatenata dalla notte, e la censura del giorno che impone di scordare tutto, Shakespeare è più che mai moderno e precursore. ... La follia è durata un'intera notte di giugno. Gli amanti se ne vergognano e non vogliono parlarne, così come non si parla dei «fieri travagli d'un sogno». Ma quella notte li ha liberati da loro stessi. Nei loro sogni essi erano veri. Liberi dalla menzogna e dalle inibizioni.» (Op. cit., pp. 232-3).

⁶⁴ Già nella bella lettura di G. K. Chesterton («*A Midsummer Night's Dream*, I and II», 1904) si sottolinea la dimensione onirica e inconscia dell'avventura notturna: «The story opens in the sane and common world with the pleasant seriousness of very young lovers and very young friends. Then, as the figures advance into the tangled wood of young troubles and stolen happiness, a change and bewilderment begins to fall on them. They lose their way and their wits for they are in the very heart of fairyland. Their words, their hungers, their very figures grow more and more dim and fantastic, like dreams within dreams, in the supernatural mist of Puck. Then the dream-fumes begin to clear, and the characters and spectators begin to awaken together to the noise of horns and dogs and the clean and bracing morning. Theseus, the incarnation of a happy and generous rationalism, expounds in hackneyed and superb lines the sane view of such psychic experiences, pointing out with a reverent and sympathetic scepticism that all those fairies and spells are themselves but the emanations, the unconscious masterpieces, of man himself.» (in A. W. Price, cit., pp. 43-4).

⁶⁵ Cfr. IV, i, 203-17. In questo celebre passo ricalcato burlescamente sulla Bibbia (Corinti, ii, 9), la caratteristica principale di Bottom di esprimersi per strafalcioni mirabilmente viene utilizzata per sottolineare le difficoltà della parola nel tradurre il vissuto onirico.

⁶⁶ *To the audience* If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended,
That you have but slumber'd here
While this visions did appear.

l'inizio, la fine; il sogno invade il reale con la sua logica irrazionale: siamo tutti visionari⁶⁷.

c) Il Sogno del poeta; il gioco del teatro

Il poeta finge, inventa, trasforma; la sua immaginazione crea dal nulla e ripete un atto divino. Il drammaturgo mette in scena simulacri di realtà; ombre recitanti per gioco chiedono la complicità del pubblico; un patto d'immaginazione li abbraccia e li sospende dal reale in uno spazio e per un tempo limitati.

Il gioco ha delle regole, dei limiti da rispettare, si basa sull'accettazione di un sistema di convenzioni; la sua struttura è forte; ma nel rispetto delle condizioni esso è terreno di sfogo, di invenzione, di libertà, di espressione, di creatività⁶⁸. La sua improduttività economica è nello sviluppo dell'essere vivente il più prezioso campo di approfondimento, formazione, crescita. Il gioco diverte, rilassa, eccita; al riparo di una maschera fa emergere la personalità più intima; nei giochi di finzione si svelano segreti e per il tramite dell'euforia si accede alla libera manifestazione del sé⁶⁹.

And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
(IV, i, 409-14)

⁶⁷ «Il tono dubitativo conserva o meglio complica ulteriormente le incertezze: si può pensare che tutto sia stato un sogno; non più il sogno dei giovani innamorati o di Bottom ma del pubblico; un sogno, dunque, che conteneva un sogno e accanto a esso una finzione. Dove terminino le illusioni della fantasticherie e dove s'inizi la realtà della vita, in breve, non è dato di conoscere; quanta parte della vita sia sogno e quanto di ciò che riteniamo sogno viva realtà, l'uomo non può sapere. Puck dice di essere un'ombra, nata dal sogno degli spettatori ma è proprio lui, parte del sogno, a indicare quale sia la realtà; e come si potrà credere a un sogno? Dove finisce l'illusione e dove comincia la verità?» (F. Ferrara, op. cit., p. 201).

⁶⁸ Sulle caratteristiche e sulle funzioni del gioco oltre al fondamentale saggio di J. Huizinga, *Homo Ludens* (Torino, Einaudi, 1946), vedi R. Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani, 1981 e *Il gioco nella cultura moderna*, a cura di A. Santacroce, Cosenza, Lerici, 1979.

⁶⁹ «... la maschera mette in ombra il personaggio sociale e libera la vera personalità del soggetto.» (R. Caillois, op. cit., p. 39).

Nel *Sogno* c'è un gioco di commedia, di travestimento, di cambiamento, di rappresentazione dell'altro che permette di lasciare fluire senza controlli istinti ed emozioni, vagheggiamenti e curiosità. Nel bosco si drammatizza, si balla, si canta; chi guarda è guardato mentre recita in un meccanismo a scatole cinesi⁷⁰. Interventi di regia modificano la scena; gli attori-amanti reagiscono agli stimoli mettendo a nudo altre personalità; gli artigiani si immedesimano nelle loro parti ma un inusitato ruolo stravolge il vecchio copione e dalla confusione della fuga emerge un'altra recita. Trasformazioni e interpretazioni si alternano fitte, tra musica, danze e ritornelli, fino alla rappresentazione nel palazzo ducale e alla riflessione sulla complicità obbligata che lega nella fantasia l'attore e il suo pubblico⁷¹. E poi ancora i nobili spettatori diventano commedianti per le fate che li osservano e queste attori agli occhi di noi che recitiamo, attirati oltre la cornice del palcoscenico dal suadente Puck, il ruolo degli spettatori⁷² in questo gioco allusivo del teatro.



⁷⁰ Cfr. III, i, 2-5; 73-76; III, ii, 110-21.

⁷¹ *Hip*. This is the silliest stuff that ever I heard.
The. The best in this kind are but shadows; and the worst are no worse, if imagination amend them.
Hip. It must be your imagination then, and not theirs.
 (V, i, 207-10)

⁷² Cfr. V, i, 415-24.

GIARDINI SHAKESPEARIANI*

di
 Livia Fascia
 (Napoli)

Iago: Our bodies are our gardens,
 To the which our wills are gardeners
 (*Othello*, I, 3, 323)

0. Tra i modi di concepire lo spazio nel Cinquecento, lo scenario naturale del giardino è uno dei sistemi più complessi utilizzati per racchiudere il senso di una continua sperimentazione e ricerca di un luogo atto a contenere, contemporaneamente riflettendoli, i rapporti tra macro e microcosmo. A metà tra il naturale e l'artificiale, tra l'esigenza ornamentale e il significato simbolico, il giardino nel '500 è spazio teatrale, letterario, soluzione architettonica, modo di pensiero. Più che un interesse artistico, un gusto per armonie elaborate, il giardino in quanto fenomeno estetico (o pseudoestetico)¹ è l'allusione ad una *forma mentis* che induce a considerare tale scenario come un «luogo speciale, se non unico, in cui determinate emozioni cristallizzano e trovano ad un tempo collocazione e possibilità di espressione»².

* Precisiamo sin da ora che in queste pagine effettueremo una proposta d'analisi che non ha alcuna pretesa di essere definitiva e compiuta; lungi dal procedere ad un esame di tipo filosofico o metafisico sul giardino (pari a quello compiuto da R. Assunto in *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino, saggi di teoria e storia dell'estetica*, Roma, Bulzoni, 1981), questo studio si vuol porre come momento orientativo iniziale di un progetto più ampio e che, come tale, si apre volentieri a tutte le possibili integrazioni e correzioni.

¹ G. Lukács, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1970, vol. II, pp. 1244-1258.

² E. Balmas, «Introduzione» a *La letteratura e i giardini*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Verona, 2-5 ottobre 1987, Firenze, Olschki, 1987, p. 8.

Parlare di giardini nel Rinascimento significa innanzitutto confrontarsi con una tradizione sorta nell'antichità e fiorita prima attraverso la mitologia asiatica, greca, cristiana e poi nel Medioevo³. Significa, ulteriormente, porsi un problema di senso dello spazio come 'forma simbolica'⁴, prima ancora che di organizzazione dello spazio stesso. Il giardino rinascimentale pare configurarsi come il punto d'arrivo — ma non di termine — di una particolare intuizione dello spazio come qualitativamente determinato e determinante, «infi-

³ È possibile accennare, solo a fini di rimando, alla tradizione del giardino nelle civiltà paleocristiane, coi giardini pensili di Ninive e di Babilonia nel secondo millennio a.C. e alle descrizioni lasciate da Diodoro Sicuro e Strabone (per i giardini babilonesi) e Senofonte (per quelli persiani); ancora, alla descrizione del giardino di Alcinoò nell'*Odissea* (VII libro, 100-132) e a quella più antica attestata nella letteratura latina, che si legge nel *De Re Rustica* di Varrone (III sec. a.C.). Per il medioevo, l'esempio più interessante è senz'altro costituito dal Paradiso dantesco (XXVI, 110) e dal proemio alla terza giornata del *Decamerone*, primo tipo a pianta quadrata (geometria perfetta), fino a giungere a quello rinascimentale a pianta radiale ipotizzato dal Colonna nell'*Hypnerotomachia*.

⁴ Si veda E. Panofsky, *La Prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1961: "La prospettiva antica è... espressione di una caratteristica intuizione dello spazio che si scosta fundamentalmente da quella moderna (...) Quantunque le antiche teorie sullo spazio siano state tanto varie, nessuna giunse mai a definire lo spazio come un sistema di mere relazioni tra altezza, larghezza e profondità (...) La totalità del mondo resta sempre qualcosa di fundamentalmente discontinuo: sia quando Democrito costruisce un mondo composto di particelle puramente corporee per poi postulare (al fine di garantire loro una possibilità di movimento) un "vuoto" infinito, un $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$; sia quando Platone, al mondo degli elementi riconducibili alle forme geometriche dei corpi, contrappone lo spazio che ne costituisce l' $\upsilon\pi\omicron\delta\omicron\chi\eta$ informe e anzi nemica della forma; sia infine quando Aristotele attribuisce allo spazio generale ($\tau\omicron\pi\omicron\varsigma\ \kappa\omicron\iota\nu\acute{\omicron}\varsigma$) (...) sei dimensioni (sopra e sotto, davanti e dietro, destra e sinistra) pur ritenendo i singoli corpi sufficientemente determinati dalle tre dimensioni (altezza, larghezza, profondità) e concepisce questo "spazio generale" come il limite ultimo di un corpo enormemente grande (...) Questa dottrina aristotelica dello spazio testimonia con particolare chiarezza del fatto che il pensiero antico non era ancora in grado di portare le "proprietà" concretamente esperibili dello spazio, (...) e proprio questo rivela con particolare evidenza come lo "spazio estetico" e lo "spazio teorico" traducano sempre lo spazio percettivo riplasmato in un unico e medesimo sentire, il quale nel primo caso appare simbolizzato, nel secondo logicizzato» (pp. 48-50).

nite, homogeneous, mathematically neutral — which eventually will undermine altogether the cosmic sense of space as enclosing and somehow constitutive of being»⁵.

È proprio in questa fusione tra natura, umanità e cosmo⁶ che pare tradursi la presenza del giardino come motivo⁷ in alcune pagine di teatro inglese del Cinquecento: la somma espressione dell'arte è la natura, dirà Polissene (*The Winter's Tale*, IV, 3, 96), e questo pensiero paiono riflettere i giardini rinascimentali, destinatari di ricche riflessioni dirette o metaforiche sulle attività umane, politiche, artistiche o amorose, nel tentativo di giungere ad una sempre maggiore definizione del concetto di ordine:

The insistence on sensuous variety and intellectual precision may indicate another way in which the Renaissance embodies the change in attitude or expectation. What is new is not the ideal, but the extent to which the design of actual gardens entrusts this ideal to the real world: where exactly is the order discerned, and how is it related to the variety⁸.

Sembra importante notare che, nella rappresentazione, il giardino cinquecentesco incarna essenzialmente una duplice visione. Il giardino, pur essendo natura, è una natura dominata da un artificio⁹. Perfettamente in linea, dunque,

⁵ T. Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, Hassocks, The Harvester Press, 1979, p. 159.

⁶ "Crinale logistico tra città e territorio, commutatore concettuale e topografico tra la barbarie della selva e il disegno della storia, tra le fatiche dell'agricoltura e il godimento dell'Eden, il giardino si qualifica come chiave di volta e anello di congiunzione di un rapporto non tanto di continuità e di progressione storica quanto di contiguità e traslazione materiale tra natura e cultura. Sarà il giardino stesso a formulare in prima persona l'autocoscienza di questo suo ruolo intermedio nel processo di sublimazione della natura in forma, nel momento in cui ne ripropone, al suo interno, i confini simbolici". A. Rinaldi, *La ricerca della «terza natura»: artificialia e naturalia nel giardino toscano del '500*, in M. Fagiolo (a cura di), *Natura e artificio*, Roma, Officina, 1979, p. 159.

⁷ Cfr. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, pp. 73 e segg.

⁸ Terry Comito, op. cit., p. 167.

⁹ Un esempio letterario di «giardino artificiale», presentato come autentico giardino romano, è fornito da Thomas Nashe in *The Unfortunate Traveller* (1594), Harmondsworth, Penguin, 1967, pp. 327-330.

con la sua natura antinomica¹⁰ a metà tra vero e verosimile, il giardino come momento della *rappresentazione* si rende portavoce nella cultura inglese di un'intera struttura prospettica che lo vede tanto *spazio* che *testo teatrale*¹¹. Le due accezioni — la prima che vede nel *luogo* del giardino lo *spazio teatrale* d'eccezione in cui rendere gli slanci poetici, filosofici e amorosi¹², e la seconda che individua nelle *forme* del giardino la possibilità di esprimere in quanto *testo* la metafora di un mondo ideale dalle proporzioni misurate e scandite tramite cui rappresentare la gerarchia dello stato e delle sue parti — confluiscono nell'opera shakespeariana come spazio della drammatizzazione; l'ambiente spaziale, come anche quello temporale, viene sollecitato ed evocato in collaborazione con lo spettatore, determinando così una serie di scene in cui il luogo esiste contemporaneamente all'interno ed all'esterno del testo drammatico¹³, configurandosi mimeticamente come luogo dell'azione e diegeticamente come opposizione metateatrale, l'altrove, su cui il pubblico è chiamato ad intervenire:

Performance spatiality is not limited to the *actual* interstitial areas marked

¹⁰ Lukàcs individua nella conservazione delle forme naturali un'antinomia architettonica fondamentale. Egli riconosce il giardino tanto come fenomeno mimetico della natura, dalla fruibilità immediata in quanto rappresentata, che come prodotto architettonico artificiale, 'finzione culturale' che utilizza le proprie parti strutturali per comunicare una sorta di 'incarico' sociale.

¹¹ "English culture responded to gardens with a whole range of assumptions and ideas that were not necessarily available together or at a conscious level but nevertheless seemed to be implied in. [...] It seems clear that these habits of registering gardens as theatrical spaces, as anthologies of the fuller world beyond their walls and as commonplaces to initiate sometimes quite complicated trains of thought were invoked at least unconsciously, but sometimes deliberately". (J. Dixon Hunt, *Garden and Grove*, London, Dent, 1986, p. 69).

¹² Cfr. Platone, *Fedro e Il Simposio*, in *Dialoghi*, Torino, Einaudi, 1980.

¹³ Cfr. M. Issacharoff, 'Space and Reference in Drama', in *Poetics Today*, 2.3 (1981): 211-224 e nello specifico p. 218; si veda inoltre C. Corti, 'Shakespeare e i luoghi storici: spazio della drammatizzazione/drammatizzazione dello spazio', in *AION Anglistica*, XXX, 1-2 (1987), pp. 1-38 e in particolare pp. 1-4.

out by fixed, semi-fixed and dynamic theatrical components. Any representation, if it is successfully to evoke a fictional dramatic scene, will also create... a *virtual* space — that is an illusionistic 'intangible image' resulting from the formal relationships established within a given defined area. [...] Illusionistic 'virtuality' has always been one of the dominant characteristics of the spectacle. Conventionally, the stage depicts or otherwise suggests a domain which does not coincide with its actual physical limits, a mental construct on the part of the spectator from the visual clues that he receives¹⁴.

Il giardino diviene insomma negli ultimi decenni del Cinquecento un sistema paradigmatico e particolarmente illustrativo, soprattutto all'interno o in luogo del teatro:

Gardens were much admired for their fullness and variety; they offered miniature worlds, in the same way that an Elizabethan theatre like the Globe had done. [...] So gardens could participate in this theme of 'theatrum mundi', representing an epitome of the world envisaged like a theatre¹⁵.

Interessante è infatti l'utilizzazione particolare, riservata agli spettacoli di corte, del giardino come luogo privilegiato del potere che si affianca al teatro come momento spettacolare divulgativo e celebrativo¹⁶. Uno degli esempi più notevoli può riconoscersi in *Luminalia* (1639), *masque* composto da Inigo Jones e William Davenant, che racchiudeva nella metafora finale di un giardino la necessità di ricomporre il caos e il sovvertimento in ordine ed armonia:

The scene was changed into a delicious prospect, wherein were rows of trees, fountains, statues, arbours, grottos, walks, and all such things of delight as might express the beautiful garden of the Britanides [...] The

¹⁴ K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980, p. 67.

¹⁵ J. Dixon Hunt, op. cit., p. 67.

¹⁶ "In various court entertainments, entries or progresses, gardens figured prominently. This prominence both derived from in and extra measure gave back to gardens their strongly symbolic meanings - places of man's original as well as ultimate perfection. Their creation from a successful collaboration of art and nature also authorized their use as a metaphor for all sorts of political shaping of human society into harmonious and beneficent order." J. Dixon Hunt, op. cit., p. 111.

Britanides and their Prophetic Priests were to be re-established in this garden by the unanimous and magnificent virtues of the King and Queen Majesties' making this island a pattern to all nations as Greece was amongst the ancients...¹⁷.

Luminalia rappresentò la traduzione spettacolare di un lungo processo associativo tra potere (regale) e cura (del giardino) già ripercorso dai *progresses* in onore di Elisabetta e Giacomo I, in cui sovente erano utilizzati scenari naturali (originali o appositamente creati) come spazi teatrali:

These progresses, in which gardens became a privileged location for dramas of political allegory, continued under James I, and the association of the garden with political authority and will was therefore constantly made throughout the English countryside long before it became 'de rigueur' in court masques¹⁸.

I.I. Oltre che manifesto metodologico e luogo di verifica sperimentale dei fondamenti dell'episteme del '500, il giardino assolve anche al ruolo di strumento di organizzazione della conoscenza attraverso la tabulazione orientata dei suoi «luoghi deputati». Il giardino può essere assimilato a una sorta di sistema di memoria locale, in cui una mappa figurata del sapere, descritta dalla sequenza artificiale dell'arredo, aderisce, commentandola puntualmente, ai lineamenti miniaturali di una coreografia vivente¹⁹.

Lo spazio del giardino d'amore, poetico e filosofico, così come proveniva dalla tradizione aristotelica, si configura come reticolato simmetrico, non ancora decorativo come lo sarà nel Rinascimento²⁰, ma contenente tutte le caratteristi-

¹⁷ Cit. in S. Orgel e R. Strong, *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court*, 2 voll., Berkeley and London, 1973, II, p. 706-708.

¹⁸ J. Dixon Hunt, op. cit., pag. 111-112. Bisogna notare che già Elisabetta I era stata ricevuta dal conte di Leicester, nel 1575, nel giardino della sua residenza di Kenilworth per assistere ad una rappresentazione in suo onore; e che ancora, nel 1591, ad Elvetham, Lord Hertford aveva offerto alla regina un elaborato spettacolo nei pressi di un laghetto naturale appositamente ornato da piante ed alberi potati a mo' di luna crescente, onde favorire l'identificazione e l'elogio di Elisabetta come autrice e parte di quel paradiso.

¹⁹ A. Rinaldi, op. cit., p. 160.

²⁰ Si vedano le illustrazioni di Thomas Hill, *The Gardeners Labyrinth* (1577), contenute in W. Raleigh, *Shakespeare's England*, Oxford, Oxford University Press, 1926, alle pp. 376 e 379.

che necessarie a farne luogo privilegiato per l'ispirazione e la realizzazione delle più elevate attività linguistiche e di pensiero.

Aristotele aveva definito lo spazio come qualitativamente determinato e determinante (*Fisica*, 208b22) ricorrendo alla nozione di caos primigenio di Esiodo e all'intuizione di Anasimandro per cui i mondi sono creati da un unico spazio infinito che li contiene tutti. In questa accezione lo spazio «refuses to draw a distinction which is not inherent in the immediate context of experience»²¹ ed è necessariamente legato ad un pensiero di tipo magico o teologico, «naturale»²². Queste prime intuizioni epistemologiche conferiscono anche all'uomo un suo spazio preciso, cosmogonicamente orientato e definito, in cui solo occasionalmente egli può entrare in contatto con i mondi a lui circostanti, governati da potenze divine. Sarà la religione, successivamente, ad identificare lo spazio dell'uomo come luogo paradigmatico dell'esistenza, conferendogli una connotazione storica: il giardino dell'Eden. «Eden is man's true homeland, the seat of his being»²³ e si può supporre che ad esso si debbano attribuire le prime associazioni del giardino come luogo di piacere (*locus voluptatis*, *Genesi* 2:10). Il giardino edenico è la prima immagine dello spazio, ed è uno spazio sacro²⁴; la sua creazione è un regalo divino perché esso stesso è il luogo in cui si trova Dio. Non stupisce allora che uno scrittore del dodicesimo secolo divida la creazione in cinque sezioni: il mondo, il purgatorio, l'inferno, il paradiso e il *paradisus*

²¹ E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, II, trans. R. Manheim, New Haven, Yale U.P., 1955, p. 37.

²² "Natural places... preserve a feeling of solidarity with the surrounding microcosm. All that surrounds man, the whole 'place' comes to be figured as the cosmos, repository of a wealth of sacred forces". Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, trad. R. Sheed, New York, 1958, p. 242.

²³ T. Comito, op. cit., p. 32.

²⁴ "Lo spazio del giardino è soprattutto un tempo, la primavera, stagione più d'ogni altra capace di suscitare l'altissima stilizzazione richiesta per il tempo edenico". G. Venturi, *Ricerche sulla poesia e il giardino*, in *Storia d'Italia*, Annali, 5, *Il Paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 663-749. Qui p. 668.

*claustralis*²⁵. Sarà proprio al giardino dell'Eden che si volgeranno gli asceti medievali nel tentativo di recuperare parte di quella perfezione originaria²⁶.

Il giardino, *hortus conclusus* nel senso proprio del termine, è già fortemente connotato in senso metaforico nell'ininterrotta tradizione biblico-religiosa e classico-letteraria. Cintato, separato dal mondo esterno, di difficile accesso, esso è rifugio protetto, cinto da aspre montagne, isola contro cui si infrange l'onda tumultuosa della vita. Il giardino, figura del paradiso celeste, è anche memoria del paradiso terrestre, dell'Eden perduto²⁷.

La tradizione platonica vedrà poi nel giardino una cornice immaginativa e decorativa entro cui situare slanci lirici, disquisizioni filosofiche, manifestazioni amorose²⁸ e quella medievale fornirà il suo contributo allegorico, proveniente dallo scenario naturale delle *Metamorfosi* di Ovidio, con i giardini della retorica d'amore e dell'erudizione²⁹. Uno scenario del genere, arricchito dal contributo della tradizione delle accademie neoplatoniche nel primo Cinquecento, verrà

²⁵ Si tratta di Nicola di Clairvaux, cit. in R.E. Kaske, "Langland and the *Paradisus Claustralis*", MLN, LXXII (1957), pp. 481-83.

²⁶ Un'atmosfera questa e un tipo di sensibilità alle quali farà riferimento Spenser, *The Faerie Queene* (II e III): "Phaedria's Island, the Bower of Bliss, the Garden of Adonis and the garden of the Temple of Venus are each convincing representations of Eden's garden". A. Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton U.P., 1966, p. 266.

²⁷ A.M. Finoli, *Dedans mon jardin de pensée*, in *La letteratura e i giardini*, cit., pp. 33-44. Qui pp. 36-7.

²⁸ "It is Plato who provides notable early gardens (or at least *loci amoeni*) for all three: the garden of the Muses in *Ion*, the philosopher's nymph-haunted plane tree in *Phaedrus*, and Love's garden of Plenty and Poverty in the *Symposium*." T. Comito, op. cit., pag. 52.

²⁹ Si pensi ai giardini del *Roman de la Rose* (De Lorris) dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (Colonna), al *Decamerone* o alle *Rime* (XXIII e CXXIX) del Petrarca. Per l'epica primo-rinascimentale italiana è importante il richiamo al giardino allegorico fatto dal Tasso nell'*Orlando Furioso* e nella *Gerusalemme Liberata*. Sull'importanza di quest'immagine si vedano A. Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, cit., *passim* e J. Dixon Hunt, *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination*, cit., *passim*.

proposto da Shakespeare come cornice logistica entro cui inserire gli artifici retorici di *Love's Labour's Lost*.

I.2. Ispirazione poetica, filosofica e d'amore vengono racchiuse in un unico luogo scenico in *Love's Labour's Lost*, rappresentata per la prima volta nel Natale del 1593 in onore di Elisabetta I, forse proprio nel giardino del conte di Southampton³⁰; la commedia viene da Shakespeare ambientata all'interno del giardino del re di Navarra, in cui nasce e si concretizza dapprima l'ideale di un'accademia³¹ dedita allo studio ed alla contemplazione e, di lì a poco, prende vita l'ideale d'amore da cui vogliono sciocamente alienarsi i quattro nobili. *Love's Labour's Lost*, al di là delle sue volontà polemiche e satiriche dirette a confutare la teoria della poesia ermetica ed oscura propugnata da George Chapman e dai seguaci della *School of Night*³², rappresenta la traduzione visiva di un senso dello spazio tipicamente rinascimentale.

³⁰ "A first performance of the play took place in Southampton's garden at Titchfield on the occasion of the Queen's visit at Christmas 1593, when the regular theatres were all closed because of the plague". R. David, «Introduction» *Love's Labour's Lost*, ed. by R. David, London, Routledge, 1951, p. XLIII. A questo proposito si vede quanto contenuto nel saggio di F. Ferrara «La battaglia delle poetiche» in *AION*, Anglistica, XXXV, 1 (1992), pp. 10-11. Altrove si legge: "Renaissance princes took over this [the garden] *ad hoc* staging and carried their stately rituals, entries and ceremonies to a fine and elaborate perfection. They presented their festivals and celebrations in various specially constructed spaces, sometimes indoors, sometimes outside in cities or — since these were also a recent example of princely status — in the gardens of their palaces." J. Dixon Hunt, op. cit., pag. 59.

³¹ "Analogamente al Teatro, il Giardino può presentarsi come forma simbolica dell'universo, nel luogo d'incontro fra micro e macrocosmo. Si pensi al "Teatro della Memoria" di Giulio Camillo, il panorama mentale e cosmorama ermetico in cui le immagini simboliche evocavano contenuti comprensibili soltanto dagli iniziati". M. Fagiolo, *Il potere e lo spazio. La scena del Principe*, Firenze, Electa, 1980, pag. 42. Da questa osservazione prende spunto l'analogo richiamo all'organizzazione del giardino come teatro della memoria fatta da J. Dixon Hunt, op. cit., pag. 68-9. È d'obbligo invece qui il rimando a F. Yates, *Theatre of the World*, London, Routledge, (1969) 1987, specialmente alle pp. 137-61.

³² F. Ferrara, «La battaglia delle poetiche», pp. 7-25.

Qui il 'curious-knotted garden'³³ (I, 1, 242) di re Ferdinando non è solo una composizione spaziale entro cui collocare il tentativo linguistico ardito³⁴ dei suoi protagonisti; vi si intravede piuttosto l'intuizione e la volontà di demolire progressivamente una dimensione di pensiero coeva che, pretendendo di negare e punire l'ispirazione amorosa soave, serena e solare, tenta di «sostituire l'ideologia alla natura, l'arbitrio alla norma»³⁵. L'ideale di perfezione anelato nel giardino di re Ferdinando è simile, nella presunzione d'intenti, alla riflessione culturale puritana tanto invisibile a Shakespeare, tracotante ed inclemente nella sua rettitudine, fastidiosa nella sua artificiosa perfezione. Shakespeare infatti insinua nell'elaborata immagine del giardino di *Love's Labour's Lost* l'elemento perturbante dell'affection, l'amore sensuale e giocoso, inficiando, sin dal primo atto, il proposito claustrale di uno studio sterile e contemplativo:

King: Fair Princess, welcome to the court of Navarre.

Prin.: Fair I give you back again; and welcome I have not yet:

The roof of this court is too high to be yours, and welcome to the base fields too base to be mine.

King: You shall be welcome, madam, to my court.

Prin.: I will be welcome then: conduct me thither.

King: Hear me, dear lady: I have sworn an oath.

Prin.: Our lady help my lord! He'll be forsworn.

(II, 1, 90-97)

L'irridente sarcasmo della principessa di Francia è un commento arguto all'atteggiamento di Ferdinando. Il giardino della sua corte, eletto ad accademia contemplativa, non s'ad-

³³ "Il segno del Labirinto è una proposizione di *intrico ordinato e artificiale* in cui alla realtà del travaglio della vita e alla minaccia della perdita e della dannazione si contrapponeva l'ideale della ricerca e l'aspirazione alla meta finale." M. Fagiolo, *Natura e Artificio*, op. cit., pag. 185.

³⁴ Cfr. K. Elam, 'The words of Mercury and the songs of Apollo: the status of the linguistic sign in *Love's Labour's Lost*', in *AION Anglistica*, XXIV, 3 (1981), pp. 7-45.

³⁵ F. Ferrara, «La battaglia delle poetiche», cit., p. 16.

dice alle passioni giovanili, né vi si addice la ricerca di cose 'hid and barr'd from common sense' (I, 1, 57). La sperimentazione di uno spazio 'chiuso', derivazione del *locus* aristotelico, viene da Shakespeare adottata per riprodurvi lo stesso zelante fervore altrettanto 'chiuso' che aveva spinto, qualche anno prima, Sir Walter Raleigh ad emulare il più noto Cosimo de' Medici nella fondazione della *School of Night* su modello dell'Accademia Fiorentina:

It is perhaps in the gardens and groves that Cosimo de' Medici presents to the young Ficino for the *Academia Platonica Rediviva* that the Renaissance makes its most concerted attempt to lay claim to the peculiar experience of such places³⁶.

Giardino scenico, dunque, ma anche giardino allegorico, il parco di *Love's Labour's Lost* fornisce alla commedia l'atmosfera necessaria alla riflessione d'amore, e non, proprio com'era nelle intenzioni di Shakespeare, quell'ispirazione frutto di un'umbratile solitudine, chiave, secondo i neoplatonici, della dottrina poetica. Proprio nei giardini sacri nei pressi dell'Ilisso, Platone aveva descritto, in *Fedro*, l'esistenza di un mondo sotterraneo, ascosto al senso comune, custodito da dee ctonie e fonte di poesia, delirio mistico e benefico:

Socrate: E questa buona ventura, dico io, ci viene dagli iddii di questo luogo, o Fedro; e forse anche da coteste muse profetesse, le quali cantando sul nostro capo ci avrebbero ispirati e dato questo premio; perché arte di dire, io come io, non ne ho niente³⁷.

Nell'ideale naturale Shakespeare colloca dunque gli sforzi dei suoi giovani nobili, simili a quelli dei poeti a lui ostili³⁸, decostruendo, con magistrale abilità, le loro stucchevoli certezze. L'accademia di re Ferdinando starebbe a

³⁶ T. Comito, op. cit., pag. 76.

³⁷ Platone, *Fedro*, XLV, 546.

³⁸ E cioè Matthew Roydon, George Chapman ed esponenti dell'*establishment*. Su questo punto si veda F. Ferrara, «La battaglia delle poetiche», cit., p. 4, nota 13.

rappresentare un ideale convivio di Muse necessario al filosofo, come avrebbero sostenuto poi Plotino e i suoi seguaci, per accedere ad un linguaggio ermetico, criptico e volutamente ricercato, il solo capace di esprimere la complessità dei sincretismi esistenti tra ordine naturale ed ordine magico.

Contro tale artificiosa verbosità, la stessa echeggiata in *Love's Labour's Lost*, Cicerone (*De Oratore*, 2.15.48) avrebbe polemizzato con la scelta aristotelica del giardino come luogo dello sfoggio retorico, per chiarire piuttosto che un uso vizioso dell'argomentazione può celarsi insidiosamente dietro ogni argomento, così come le erbacce in un lussureggiante spazio verde:

... e proprio come nei terreni più fecondi e fertili trovano ospizio non solo il raccolto ma anche le erbacce dannose, così talvolta da tali categorie nascono argomentazioni inconcludenti, immateriali o inutili.

Se la riflessione intellettuale sembra non poter prescindere dal luogo in cui viene concepita, la sua *sedes argumentorum*, anche la qualità linguistica di tale riflessione verrà quanto meno adeguata alla ricercatezza del luogo. L'accademia di *Love's Labour's Lost* pare rappresentare, nei suoi sforzi linguistici, il tentativo di accedere ad una realtà strutturata e speculare in cui la sinonimia, contiguità parallela, costituisce proprio la traduzione verbale dell'immagine labirintica del giardino rinascimentale:

The conventional composition of the place does not merely decorate the dialogue, but represents a necessary dimension of the thought itself. The possibility is that the rhetorician habitual way of talking about gardens of poetry, philosophy or love may coincide with some more fundamental intuition of the mind's encounter with the world; that behind the *topoi* we may discover a more primitive sense of the sacred potency of space³⁹.

Al giardino-tempio ficiniano ed al giardino universitario dei peripatetici, artificiosi nella loro convenzionalità almeno quanto la *School of Night*, Shakespeare restituisce levità non

³⁹ T. Comito, op. cit., p. 53.

senza qualche amarezza: la punizione per la presunzione dei quattro nobili giungerà, dopo la notizia della morte del re di Francia, in forma di penitenza da espiare al di fuori di quel giardino:

Prin.: If frosts and fasts, hard longing and thin weeds
Nip not the gaudy blossoms of your love,
But that it bear this trial and last love;
Then at the expiration of the year,
Come challenge me, challenge me by these deserts,
And, by this virgin palm now kissing thine,
I will be thine.

(V, 2, 793-99)

Tanto il giardino di re Ferdinando che le arguzie verbali che esso aveva ospitato non sono più sufficienti a contenere l'ideale ascetico a cui il re e i suoi compagni aspiravano: la ricerca, già vanificata dall'innamoramento per le quattro dame di Francia, giunge al termine con l'irruzione della morte, di quelle 'harsh words of Mercury' che avevano interrotto anche la vita del conte di Leicester nel 1588 e il suo contributo alla *School of Night*.

Sembra frantumarsi così l'immagine del giardino dell'artificiosa perfezione, proprio come Shakespeare l'aveva appresa e ricevuta dalla tradizione classica e medievale; in *Love's Labour's Lost* è infatti evidente l'intenzione di sperimentare (per deriderla) la duplice dimensione del giardino come luogo aristotelico dello spazio sacro, speculare del giardino dell'Eden⁴⁰, oltre che la dimensione ficiniana del giardino come tempio filosofico⁴¹. L'esperimento shakespea-

⁴⁰ A proposito del senso dello spazio sacro nella tradizione classica, Comito, op. cit., p. 27, nota che: "All space is in this sense cosmic: not indeterminate but of itself constituting an order, not merely existent but constructed like a temple".

⁴¹ "In the gardens of the Academy, poets will hear Apollo sing beneath the laurels. In the vestibule of the Academy, orators will watch Mercury declaiming. Under the portico and in the court, lawyers and chiefs of state will listen to Jove in person consecrating the laws, formulating the usage, guiding empires. In the inner sanctuary, finally, philosophers will recognize Saturn himself, contemplating celestial mysteries". M. Ficino, *Opera*, pp.

riano proseguirà oltre *Love's Labour's Lost*, convertendo il giardino da luogo mimetico a luogo diegetico, da luogo rappresentato a luogo evocato, divenendo cioè metafora politica. Saranno infatti le *Histories* a portare avanti questo lungo gioco allegorico, nutrendo ed ispessendo la metafora fino a tramutarla in un'intera scena, la quarta del terzo atto, del *Richard II*.

II.1. La messa a fuoco di determinati elementi storici, mai casuale in Shakespeare, identifica numerose e complesse metafore spaziali entro cui assumono valore certi ideologemi propri dell'episteme elisabettiana. Una di queste, la metafora del mondo/stato come giardino, penetra nel tessuto drammatico, per così dire, dall'esterno⁴², ma sembra acquistare pian piano uno spessore intertestuale sempre meglio definito. La natura metaforica di una riflessione politica e culturale operata da Shakespeare nel primo periodo della sua produzione teatrale si giustifica con l'intento esplicativo di una certa ideologia 'dell'ordine e della misura'⁴³ che poco ha a che fare con la chiarezza geometrica del retaggio classico e che punta piuttosto in altra direzione: elaborare cioè un collegamento indispensabile fra ordine simbolico e ordine natu-

1129-1130, trans. in A. Fallico ed H. Shapiro, *Renaissance Philosophy: The Italian Philosophers*, New York, 1967. Questa citazione non solo aiuta ad individuare l'uso del giardino nella filosofia ficiniana, ma presenta straordinarie somiglianze con i quattro protagonisti di *Love's Labour's Lost*. In ogni divinità presente nel giardino dell'accademia fiorentina pare di poter riconoscere Dumaine (Apollo), Berowne (Mercurio), Ferdinand (Giove) e Longaville (Saturno), per le rispettive tendenze liriche, declamatorie, burocratiche e filosofiche, ben individuate nei quattro sonetti della commedia.

⁴² A partire dagli echi biblici in Matteo (XIII e XX), l'idea attraversa gli scritti di Plutarco, Ovidio (*Fasti*, II, 701-10), Erasmo (*Institutio*), Elyot (*The Booke named the Governour*, 1531), Wright (*A Display of Dutie*, 1589); ancora, la si ritrova in Dekker (*The Seven Deadly Sinnes of London*), nel vescovo Hall (*Upon a Corn Field Ouergrowne with Weedes*) e infine in Lyly (*Euphues*). Per una discussione completa degli usi shakespeariani di tale metafora si vedano E. Singleton, *The Shakespeare Garden*, London, 1931 e C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It tells Us*, Cambridge, C.U.P., 1967, pp. 87-91 e 217-224.

⁴³ Cfr. *Troilus and Cressida*, I, 3, 78-137.

rale. Non a caso alcuni elementi del giardino presenti nel *Richard II* (i frutti, i rami, le erbacce) rappresentano metonimicamente le dottrine sull'ordine e sull'obbedienza presenti nelle omelie cristiane⁴⁴ a cui allusivamente si rimanda in alcune *Histories*⁴⁵.

Proprio nel *Richard II* Shakespeare manifesterà nella compiutezza di un'intera scena⁴⁶ l'affermazione della necessità di un consolidamento della struttura sociale del paese tramite la voce del giardiniere che spezzerà l'andamento dia-cronico del dramma per proiettare sull'uditorio l'invito rivolto a re Riccardo e a tutti i potenti d'Inghilterra di conformare il proprio operato alle responsabilità imposte dalla carica ed alle necessità oggettive del paese⁴⁷. Quest'opera-

⁴⁴ Si veda W. Tyndale, *The Obedience of a Christian Man* (1528) e *Against Disobedience and Wilful Rebellion* (1574). Altre omelie vennero prodotte in misura cospicua tra il 1547 (dodici esemplari) e il 1563 (venti esemplari). Il debito di Shakespeare nei loro confronti è ampiamente discusso in G.R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Cambridge, C.U.P., 1933.

⁴⁵ È forte nei drammi storici l'idea del suolo nazionale come "sea-wall'd garden" (*Richard II*, III.4.43), non solo in riferimento all'Inghilterra, ma col senso più generico di patria come dono divino (si pensi al "the best garden of the world" in *Henry V*, in cui il giardino è la Francia, non l'Inghilterra); o, ancora, all'accorato appello di Margaret in *The Second Part of King Henry VI*, (III.1.32) con cui la regina esorta Henry VI a liberare la corte dai nobili ambiziosi ricorrendo alla metafora del giardino: "Weeds are shallow-rooted; / Suffer them now and they'll o'ergrow the garden". Tutto ciò si collega all'immagine di una sovrana, Elisabetta I, che è segno e simbolo di uno Stato-giardino, come si può vedere da vari ritratti (come l'incisione olandese del 1598 che la raffigura come *hortus conclusus*) e testi spettacolari (*l'entertainment* di Elvetham del 1591, descritto sopra, nota 17).

⁴⁶ "The most constant running metaphor and picture in Shakespeare's mind in the early historical plays as a whole is that of growth as seen in a garden and orchard, with the deterioration, decay and destruction brought about by ignorance and carelessness on the part of the gardener... The metaphor clearly pleases Shakespeare and he carries it on... making it finally the central theme of *Richard II*". C. Spurgeon, op. cit., pp. 216-17.

⁴⁷ La matrice storica di tale metafora può essere recuperata in uno scritto di Henry Brinklow, *Complaynt of Roderick Mors* (1546 ca.), laddove si legge: "The kyngs grace began wel to wede the garden of Inghland but yet he left stonyng (the more pytye!) the most fowlest and stynkyng wedys,

zione verrà attuata tramite fitte corrispondenze⁴⁸ e, più estesamente, nella quarta scena del terzo atto, dove apparirà compiutamente la metafora dello stato/giardino in rovina, infestato dai parassiti/erbacce e negletto dal suo re/giardiniere. Tale figura è un'analogia funzionale alla comunicazione politica del teatro storico shakespeariano⁴⁹; l'immagine dell'Inghilterra come suolo fertile e fecondo ritorna insistentemente nell'epoca elisabettiana, dagli scritti di Sackville e Norton (*Gorboduc*, 1565) a Gascoine (*The Glass of Government*, 1575), con la prerogativa di mantenere un quadro immaginario nazionale fondato sull'amore e sull'obbedienza. Il giardino lungamente echeggiato nelle *Histories* e descritto in *Richard II*, esalta l'idea tradizionale di gerarchia (tanto invisibile ai puritani, sostenitori del patto sociale, il *covenant*) e sorretta dalla visione del cosmo come una grande catena che si stendeva da Dio alla più piccola pietra⁵⁰.

L'intenzione didascalica del giardino come metafora politica è forte, tanto da ricordare che già nei *tableaux vivants* del XV secolo un giardino fiorito veniva adoperato simbolicamente a modello della città, dello stato e, in generale, di una situazione di prosperità. In Shakespeare, con l'utilizzazione simbolica del luogo scenico, emerge la giustapposizione di due spazi diversi che è segnalazione iconica di due modi diversi di sentire lo stato, la cosa pubblica, il benessere sociale. Il 'com'è' e il 'come dovrebbe essere' vengono da Shakespeare e dalla sua epoca portati in scena come

which had most nede to by fyrst pluckyd up by the rootys; that is to say, the prycking thistels and styngyng nettles." ed. Cowper, London, 1874, p. 55.

⁴⁸ Cfr. *Richard II*, I, 2, 13; II, 1, 134 e 153; IV, 1, 137; V, 1, 7; V, 2, 46 e 48-50.

⁴⁹ "Just as Bacon seems continually to see and reflect on human nature in the terms of light and shade, so Shakespeare seems to think most easily and naturally in the terms of a gardener. He visualizes human beings as plants and trees, choked with weeds, or well pruned and trained and bearing ripe fruits, sweet smelling as a rose or noxious as a weed." C. Spurgeon, op. cit., p. 19.

⁵⁰ Cfr. E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Harmondsworth, Penguin, 1964.

mezzo comunicativo *oltre* la scena, non con la presunzione di insegnare, ma di far riflettere; affinché, tagliati i rami superflui, «bearing boughs may live» (*Richard II*, III, 4, 64).

II.2. Discendente naturale dell'omologazione della figura magica a quella divina, il re sacro del *Richard II* è promanazione di Dio, «blasone epistemico in cui vengono esibiti i capisaldi di una concezione del mondo fondata sulla verticalità gerarchica piramidalmente compatta attorno al vertice del rango»⁵¹.

In *Richard II* la crisi politica è descritta attraverso la scoronazione del legittimo re e l'avvento del nuovo potere incarnato da Bolingbroke, ed è discussa attraverso la metafora enunciata appunto dai due giardinieri.

Il giardino di Riccardo è il suolo vilipeso d'Inghilterra sulla cui rovina viene fornita, nel testo, accorata e commossa descrizione da un Gaunt morente. Quell'idea ossessiva di Inghilterra come patria primigenia, come 'sea-wall'd garden', come terra benedetta e consacrata da Dio, è talmente stridente a paragone delle distonie della personalità e del governo di Riccardo, che quasi si prova sollievo di fronte alla tragica lucidità con la quale un semplice giardiniere viene ad interrompere la sequenza di avvenimenti mortiferi e tragici (il bando di Bolingbroke e Mowbray, l'ombra dell'assassinio di Woodstock di cui il re è mandante, la morte di Gaunt) che costellano la prima metà del dramma e l'antefatto.

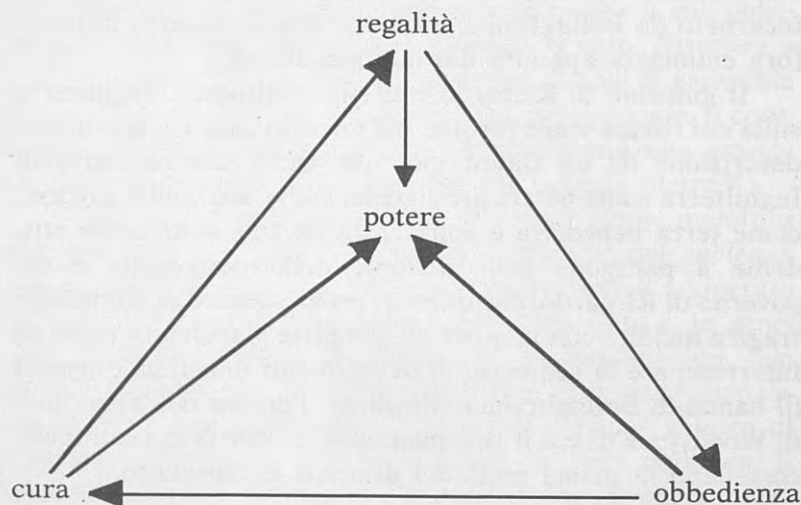
A wholly static interlude follows, of wide focus. It is set in a garden, where Richard's queen overhears two gardeners talking of affairs of state. They speak solemnly and pityingly of the 'wasteful king' who has not 'trimm'd' and dress'd his land' as they their garden, and repeat the news that he is to be deposed. They are not Shakespeare's usual comic characters impressing their own personalities or point of view. Their quaint, slow moving dialogue acts as a fixed point of reference... and unequivocal statement of the widest dramatic issues from outside Richard's personal dilemma⁵².

⁵¹ R. Ciocca, 'Nome e parola: la crisi del senso nel *Richard II*', in *Anglistica*, XXX, 1-2 (1987), pag. 59.

⁵² J.R. Brown, 'Narrative and Focus: *Richard II* (1966)', in *Shakespeare: Richard II*, Casebook Series, ed. by N. Brooke, London, Macmillan, 1973, pag. 90.

C'è l'impressione ricorrente, leggendo l'opera, che il potere come concezione arcaica, così come espresso in *Richard II*, rechi in sé le nozioni di 'cura'⁵³, 'regalità' ed 'obbedienza'. Le quattro nozioni formerebbero nel dramma un tetraedro di funzioni, ogni vertice del quale rimanda a tutti gli altri:

cura/potere potere/obbedienza regalità/obbedienza
cura/obbedienza cura/regalità potere/regalità



L'idea della circolazione, comune a questi quattro elementi, evoca il carattere di elevata mobilità di ognuno di loro; il potere è generatore di scambi e spostamenti, e dagli altri tre elementi riceve le proprietà grazie alle quali è mantenuto in

⁵³ Sul termine 'cura' è necessaria una precisazione. Come corrispettivo italiano rende piuttosto infelicemente l'inglese 'care' che implica 'preoccupazione', 'dovere', 'compito', 'responsabilità'. Ne esiste, nel testo, un bellissimo esempio ad opera di Riccardo, che mette in luce tutto il suo valore polisemico: 'Your cares set up do not pluck my cares down / My care is loss of care by old care done / Your care is gain of care by new care won / The cares I give I have, though given away'. (IV, 1, 195-98; corsivo mio).

vita. La scena del giardino altro non è che l'esemplificazione drammatica, qui ostensione iconica⁵⁴, della contiguità esistente tra potere, regalità, cura ed obbedienza, tramite la quale viene sottolineato l'aspetto per cui ciascun soggetto politico può esercitare alternatamente ruoli di potere e ruoli subalterni. Nella scena si legge:

Gard.: Go, bind thou up young dangling apricocks,
Which like unruly children make their sire
Stoop with the oppression of their prodigal weight,
Give some supportance to the bending twigs.
Go thou, and like an executioner
Cut off the heads of too fast growing sprays,
That look too lofty in our commonwealth:
All must be even in our government⁵⁵.

Il potere ha le sue regole, sembra far capire il giardiniere. Esso comporta dei doveri da rispettare [cura/potere], primo tra tutti la proporzione fra le parti ('All must be even in our government'); ma il potere è anche legato alla capacità di governare e di impartire giusti ordini (segnalati qui dagli imperativi 'Go', 'Give', 'Cut off') [potere/regalità], sapendo di potersi avvalere di sudditi obbedienti (nella scena è infatti presente un servo) [potere/obbedienza].

L'oggetto del discorso, evocato 'in absentia', è re Riccardo, il suo regno quel giardino in cui il giardiniere è chiamato a metter ordine. Il giardiniere adesso è re, il suo comando richiede obbedienza, la sua parola è autorevole, fattiva, efficace. È una parola regale. Ma il potere cinquecentesco è innanzitutto rapporto e mezzo di comunicazione⁵⁶ e non più, com'era nel Medioevo, 'fiato regale' da essere osservato in silenzio; Bolingbroke conosce questo nuovo aspetto del potere e non esiterà a mettere in discussione quello

⁵⁴ Cfr. A. Serpieri, 'Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale', in *Strumenti critici*, XI (1977), pp. 90-137.

⁵⁵ III, 4, 29-36; corsivo mio.

⁵⁶ Cfr. L. Di Michele, *La scena dei potenti*, Napoli, I.U.O., 1988. "Il teatro storico-politico cinquecentesco si pone ad esplorare [...] possibili vie comunicative e nuovi modelli compositivi che possano rendere più efficace la sua intenzione, di natura prevalentemente didascalica." (p. 199).

arcaico di Riccardo scomparendo come Hereford e riapparendo come Lancaster. Nella scena del giardino si assiste anche a questa dimensione dialogica, quando il servitore opporrà il proprio punto di vista all'ordine ricevuto:

Serv.: *Why should we, in the compass of a pale,
Keep law and form and due proportion,
Showing, as in a model, our firm estate,
When our sea-walled garden, the whole land
Is full of weeds, her fairest flowers chock'd up,
Her fruit trees all unprun'd, her hedges ruin'd,
Her knots disordered, and her wholesome herbs
Swarming with caterpillars?*

(III, 4, 40-47)⁵⁷

Questa riflessione mette in gioco il senso del rapporto tra **cura** ('*Should we*') ed **obbedienza** ('*Keep law and form*'), essendo una riflessione basata, nella mente di Shakespeare, anche alla luce delle dottrine di non ribellione grazie alle quali i sovrani Tudor cercavano di stabilizzare e consolidare la propria posizione governativa⁵⁸. Nelle successive risposte del giardiniere tale rapporto verrà chiarito prima con un ordine, poi con un'esauriente spiegazione:

Gard.: *Hold thy peace-
He that hath suffered this disordered spring
Hath now himself met with the fall of leaf. [...]
O, what a pity is it
That he hath not so trimm'd and dress'd his land
As we this garden! [...] Superfluous branches
We lop away, that bearing boughs may live;
Had he done so, himself had borne the crown,
Which waste of idle hours hath quite thrown down.*

(48-50; 55-7; 63-6)

Chi non sa farsi obbedire (e l'allusione ancora una volta è alla ribellione di Bolingbroke verso Riccardo, '*this disordered spring*') [**regalità/obbedienza**] è destinato ad essere deposto

⁵⁷ Corsivo mio.

⁵⁸ È d'obbligo il rimando al *Mirror of Magistrates* e all'omelia *Against Disobedience and Wilful Rebellion*, entrambe ampiamente discusse da E.M.W. Tillyard, op.cit., alle pp. 70-76.

('himself met with the fall of leaf')⁵⁹. La preoccupazione del sovrano per il benessere dello stato è una delle responsabilità imposte dalla carica [**cura/regalità**], che Riccardo ha ignorato a beneficio di quelle 'idle hours' che il giardiniere indica come causa della sua rovina.

La lunga metafora del giardino fin qui discussa sembrerebbe registrare non solo la caduta del potere di Riccardo e l'avvento di quello di Bolingbroke, ma anche un fenomeno degenerativo del potere, non più visualizzato secondo l'asse verticale che ne scandiva gerarchie e asimmetrie, ma addirittura nella sua sostituzione con il principio di isocrazia, per il quale tutti sono egualmente sovrani⁶⁰. Tra il vuoto di potere generato dalla follia di Riccardo e l'incoronazione del futuro Enrico IV, la scena del giardino sembra posizionarsi quasi come una sorta di interregno popolare che chiarisce e anticipa la vicenda dei primi e degli ultimi due atti.

È indubbio che il teatro storico-politico svela i conflitti e mette allo scoperto le strategie di opposizione che i personaggi praticano durante lo svolgimento dell'azione che ne decreterà o ne interdirà la loro iscrizione nel mondo. È altrettanto certo che esso tenderà a leggere la società che descrive e interpreta come un processo, un campo di forze, il *luogo simbolico* in cui le contraddizioni sono manifestate, sono rese esplosive e però in ultima analisi sono smussate ed eliminate⁶¹.

Quanto emerge, racchiuso nella cornice simbolica del giardino, è una concezione del potere che pare imperniata su quel tetraedro di funzioni sopra accennate e la cui resa drammatica altro non è che la terza scena del quarto atto del *Richard II*; grazie ad essa si fornisce la spiegazione politica, che è anche chiarificazione ideologica, della teoria 'dell'ordine e della misura' che Shakespeare avrebbe enunciato compiutamente in *Troilus and Cressida*.

⁵⁹ L'elemento analettico della caduta delle foglie anticipa quanto accadrà di lì a poco con l'autodeposizione di Riccardo e, analogamente, con la 'caduta' della corona.

⁶⁰ G. Sartori, *Democrazia e definizioni*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 55.

⁶¹ L. Di Michele, op. cit., p. 239. Corsivo mio.

III. *Love's Labour's Lost* e *Richard II*, pur diversi negli intenti, nei toni e nel genere, possono essere avvicinati da una visione non ottimistica dell'esistenza, da una caduta degli ideali simbolizzati nel giardino dal quale allontanarsi, nel primo caso, e in un terreno inselvaticato, nel secondo. Le due immagini, allegorica e simbolica, si infrangono sotto i colpi dell'immaturità, giovanile e politica; l'immagine del giardino tuttavia ricomparirà altrove nel macrotesto shakespeariano sotto forma di riflessione sporadica, quasi a testimoniare il proprio spessore al di sopra di tutte le altre immagini relative al mondo naturale⁶².

Dal giardino allegorico dell'artificiosa perfezione al giardino simbolico di caos e di ordine, si avverte il dispiegarsi di un archetipo in evoluzione, quella stessa evoluzione che Francis Bacon avrebbe poi proposto, in termini di riforma del gusto⁶³, negli *Essays* pubblicati in concomitanza con la morte di Giacomo I (1625) e contenenti, non a caso, il saggio *Of Gardens*. Le nuove idee da lui portate sull'arte della composizione spaziale saranno appunto «espressione di classica misura e di compromesso tra religione e scienza che caratterizza globalmente il suo contributo all'*advancement* della cultura»⁶⁴. Lo stesso tentativo aveva fatto Shakespeare anticipando, con insistenza, la rottura delle simmetrie assolute e la proposizione dell'esistenza di un nodo cruciale nella politica culturale inglese dell'ultimo decennio del Cinquecento.

⁶² Si veda la tabella I proposta in appendice al testo di C. Spurgeon, op. cit..

⁶³ Le principali innovazioni possono racchiudersi nella predilezione per gli elementi funzionali (piuttosto che decorativi), per la varietà e la diversificazione degli spazi (non più ruotanti attorno ad un nucleo ma tripartiti). "For the Ordering of the Ground, within the *Great Hedge*, I leaue it to the Variety of Deuice; Aduising neuerthelesse, that whatsoever forme you cast it into, first it be not too Busie or full of Worke. Wherein I, for my part, doe not like *Images Cut out in Iuniper*, or other *Garden stufte*: they be for Children." F. Bacon, *Essayes*, a cura di M. Melchionda, Firenze, Olschki, 1979, p. 346.

⁶⁴ E. Menascè, "Dal «Giardino di Adone» al «Giardino Assiro»: il giardino nella letteratura inglese tra Spenser e Milton", pp. 75-88, in *Letteratura e i Giardini*, cit., p. 80.

A. Cranny-Francis, *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*, Cambridge, Polity Press, 1990, 228 pp.

«The fact that a work 'disobeys' its genre does not make the latter non-existent; it is tempting to say that quite the contrary is true — And for a twofold reason. First, because transgression, in order to exist as such, requires a law that will of course be transgressed. One could go further: the norm becomes visible — lives — only by its transgression» (T. Todorov, «The Origin of Genre», *New Literary History*, VII, 1 (Autumn 1976, p. 160)).

L'intento programmatico dello studio di Anne Cranny-Francis su generi letterari e differenza sessuale è mettere in luce questa visibilità di cui parla Todorov (che però non si occupa di differenza sessuale); il discorso femminista, secondo l'autrice, deve rendere visibili le pratiche attraverso le quali discorsi conservatori, come il sessismo, sono cuciti in modo invisibile nel tessuto del testo, sia nella struttura che nella storia. *Feminist Fiction* è incentrato sulle riscritture in chiave ironica della letteratura popolare o formulaica (una volta definita paraletteratura), in particolare di certi sottogeneri narrativi come la fantascienza, il romanzo poliziesco, utopico e fantastico, e il «romance».

Queste rivisitazioni femministe vengono analizzate e confrontate da Cranny-Francis rispetto ad esempi canonici più rappresentativi dei vari generi trattati, con l'intento di registrare scarti e modificazioni. Ogni capitolo, infatti, è segmentato in sezioni che illustrano lo sviluppo storico di ogni genere, le sue convenzioni, e infine le sue reinterpretazioni in chiave femminista da parte di scrittrici contemporanee.

L'importanza che la scrittura sia creativa sia critica, ha attribuito ai generi narrativi popolari soprattutto in area femminista, al fine di offrire prospettive nuove e provocatorie, è ben nota: si pensi ai contributi teorici e narrativi di Angela Carter, di Sara Maintland nel volume a cura di Michéle Wandor, *On Genre and Writing* (1983), alla raccolta di Helen Carr, *From my Guy to Sci-Fi: Genre and Women's Writing in the Postmodern World* (1989), per fare solo qualche esempio. La scelta di generi popolari sembra trovare la sua ragione principale — secondo l'autrice — nella loro ampia diffusione, e di conseguenza nella loro potenzialità di strumento di propaganda femminista.

Ma la riscrittura ironica della narrativa formulaica permette, com'è noto, di mettere in questione quelle stesse convenzioni di cui si serve.

L'intelligibilità del testo, scrive Jonathan Culler, è conservata (preservata) nei generi, perché «a genre, one might say, is a set of expectations, a set of instructions about the type of coherence one is to look for and the ways in which sequences are to be read» («Towards a Theory of Non-Genre Literature», *Surfiction*, ed. by R. Federman, Chicago, Swallow Press, 1975,

p. 255). Infrangere le aspettative del lettore rende ancora più visibile ed efficace l'operazione di trasgressione nei confronti dell'ideologia conservatrice che fa da supporto ai generi analizzati, e che fa passare per ovvio, naturale, «common sense», ciò che è invece stratificazione culturale. Cranny-Francis mette in luce il carattere metanarrativo di questi testi; infatti, «contemporary feminist use of heavily conventionalized literary forms ... involves writers in a process of constant evaluation of the constitutive practices of their own texts» (p. 9).

Sulla scia del lavoro di Todorov su Bakhtin, la studiosa attribuisce al genere lo status di «socio-historical construct» (p. 195): «Genre — scrive Todorov — is a socio-historical as well as a formal entity. Transformation in genre must be considered in relation to social changes» (cit. a p. 17). Il rapporto tra genere narrativo, mutamento sociale, e identità sessuale era stato del resto già oggetto di discussione in ambito di critica femminista. Si veda ad esempio il volume a cura di Helen Carr, la quale sottolinea come «since the norms and expectations of each genre are enmeshed with the norms and expectation of society as a whole, they seem a particularly fruitful point to focus upon — how gender enters into and is constructed by the forms of the genre, and how and perhaps why those constructions may change» (Carr, 1989, p. 7).

L'approccio rigidamente marxista di Cranny-Francis respinge ogni assimilazione delle pratiche femministe al postmodernismo. Eppure le rivisitazioni ironiche di consolidate tradizioni narrative di cui ella scrive caratterizzano buona parte della produzione letteraria cosiddetta postmoderna. Allo stesso modo, Cranny-Francis prende le distanze dal poststrutturalismo e dal femminismo decostruzionista, servendosi però di entrambi. Ed è per questo motivo, forse, che manca una definizione di intertestualità.

Molti tra i romanzi e racconti discussi in questo libro sollecitano una lettura a livello metaletterario, un livello dove sia l'atto di scrittura che quello di lettura diventano problematici (Culler). Sono testi, questi, che richiedono al lettore uno sforzo maggiore, al fine di ottenere ordine e leggibilità dal testo. I racconti di fantascienza di James Tiptree Jr. (segnalati come l'esempio più efficace di rovesciamento delle convenzioni del genere) producono una struttura narrativa la cui significazione è il prodotto del lettore. Il gioco di ripetizione e differenza presente nei testi dove i generi vengono costantemente ridefiniti, così come i confini tra il femminile e il maschile, trovano il loro collegamento cruciale nel lettore, come tanta parte della critica decostruzionista ha sottolineato (vedi, nel caso specifico, Lidia Curti, «Gender and Genre», *Cultural Studies*, 1988). In altre parole, Cranny-Francis si serve di quegli strumenti del post-strutturalismo, negati in linea di principio, incentrando la sua analisi della narrativa femminista popolare sulla costruzione di una posizione di lettura 'attiva', che consente lo smascheramento e la decostruzione della nozione di femminilità, presentata come ovvia e naturale ma in realtà costruita dalla ideologia borghese e patriarcale. «This (re)negotiation and (re)construction of an alternative, non-patriarchal and non-bourgeois reading position can operate as the basis for a renegotiated subject position» (p. 192).

Nei racconti di James Tiptree Jr., ad esempio, lo smascheramento delle ideologie patriarcali e borghesi viene ottenuto presentando al lettore una narrazione in prospettiva maschile e maschilista; un espediente, questo, che consente di mettere a fuoco l'alterità della donna nella società contemporanea (il protagonista identifica le donne del racconto con gli alieni). Questa angolazione permette anche all'autrice di mostrare i meccanismi ideologici con i quali questa alterità è confermata, ribadita e naturalizzata. La voce maschile non solo mette, così, in rilievo la nozione di femminilità come costruzione, ma scardina anche il mito di una soggettività maschile 'forte' e sempre pronta alla seduzione, attraverso la rappresentazione dei continui sforzi e fallimenti del protagonista di adempiere al suo ruolo.

Tra le convenzioni del genere di fantascienza, quella del «Cognitive estrangement» di cui scrive Darko Suvin, fornisce la possibilità di rivisitazioni tra le più significative e provocatorie. Un esempio è quella riproposta da Susette Haden Elgin in *Native Tongue* dove allegoricamente si rappresenta il fallocentrismo del linguaggio corrente che maschera come universale e normale ciò che invece esprime percezioni ed esperienze maschili; problema affrontato anche da Suzy McKee Charnas (*Walk to the End of the World*, 1978) ma in una ambientazione di post-conflitto atomico; il rapporto tra donne e sapere viene discusso in relazione al romanzo di Ursula Le Guin, *The Left Hand of Knowledge* (1981). La convenzione dell'«estrangement» viene usata prevalentemente per denaturalizzare forme istituzionalizzate di comportamento come nel caso del romanzo di Ursula Le Guin, *The World for World is a Forest*; diverse autrici e in primo luogo Tiptree hanno anche usato in senso più tradizionale la scienza nella fantascienza per proporre problematicamente la relazione tra scienza e tecnologia e la società che l'ha prodotta, e il rapporto tra discorsi scientifici e discorsi di «gender», sulla scia del *Frankenstein* di Mary Shelley.

Nel capitolo dedicato alla *Fantasy* si dà ampio spazio al lavoro sia teorico che di pratica narrativa di Ursula Le Guin, insieme al noto contributo di Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*. Entrambe sottolineano il potenziale trasgressivo caratteristico della «fantasy», genere che scardina i parametri con i quali costruiamo e definiamo il reale. Le contraddizioni celate dalle convenzioni del realismo sono invece amplificate dalla letteratura fantastica nelle sue giustapposizioni impossibili: «fantasy thereby shows the fragmentation of the real, revealing the real as a negotiation of conflicting discourses engendered by a specific socio-economic condition and denying the definition of the real commonly proposed in realist texts as an essentially unchanging product of an essentially unchanging 'human nature'» (p. 76). La «Fantasy» scandaglia le categorie del reale che diventano così arbitrarie e mobili. E con esse mette in questione la invisibilità e la stessa soggettività femminile, negate dalle convenzioni realiste così come dalle definizioni patriarcali di 'reale'. Nella «Secondary world fantasy» femminile la costruzione di un mondo altro diventa strumento per un commento implicito o esplicito alla società contemporanea all'autrice. Una convenzione, questa, che, come è noto, caratterizza anche la fantascienza.

Ma a differenza di quest'ultima, che offre una razionalizzazione del mondo altro che presenta, nella «Fantasy» non c'è alcuna spiegazione: questo mondo semplicemente è, e la sua rappresentazione ha una impronta dichiaratamente femminista, senza pretese di oggettività e universalità. La verità che presenta, e di cui scrive Le Guin, è quella per cui ogni posizione disponibile al soggetto nella società è frutto di una costruzione di particolari discorsi ideologici. «Fantasy can reveal that ... there is no neutral, objective, natural, commonsense position or perspective because of its overt play with the conventions by which we define and describe the real, conventions which are themselves constructed by particular discourses» (p. 78).

In questo ambito si collocano le riscritture di forme molto popolari come la favola e il racconto dell'orrore. Le favole, ad esempio, non solo codificano ideologie conservatrici, ma secondo una tattica mistificatoria, naturalizzano i discorsi di cui si fanno portatrici. Le riscritture discusse in *Feminist Fictions*, quelle di Angela Carter, Tanirth Lee, Judith Viorst problematizzano questo presunto valore neutro, spesso presentando entrambe le versioni, quella tradizionale e quella alternativa, ed enfatizzano la funzione metanarrativa della storia con espliciti riferimenti al lettore e alle sue aspettative.

Per ciò che concerne l'utopia è nel socialismo utopico di William Morris, più innovativo e sofisticato, sia dal punto di vista politico sia da quello narrativo, che Cranny-Francis individua l'antecedente più significativo per gli autori e le autrici di utopie contemporanee. Insieme a *Herland* di Charlotte Perkins Gilman, che fa sue convenzioni sia della utopia sia della fantascienza, emergono *Woman on the Edge of Time* di Margie Percie (1979) e *The Female Man* di Joanna Ross (1985), che, a differenza delle utopie tradizionali, sono ambientate nella società contemporanea a chi scrive, presentata parallelamente a mondi utopici e/o distopici (questi ultimi ad esempio, in *The Handmaid's Tale*, 1985, di Margaret Atwood).

La 'detective story' è il genere popolare che, secondo Cranny-Francis, forse presenta maggior difficoltà di appropriazione in una prospettiva femminista. Anche qui si tratta di un genere che si fa portatore di un'ideologia conservatrice, teso come è verso il ristabilire l'ordine e la stabilità. La creazione del personaggio della «detective» per professione o per hobby, presenta numerose difficoltà, per le connotazioni individualistiche, eccentriche ed anche violente che solitamente caratterizzano questo ruolo in letteratura. Né sono di aiuto le alternative 'al femminile': bisogna in ogni caso creare una «Miss Marple», ad esempio, che non sia asessuata o senza una carriera. Tra i romanzi più provocatori l'autrice segnala quelli di Valerie Miner, *Murder in the English Department* (1982), e di Barbara Wilson, *Murder in the Collective* (1984). Il romanzo di Miner capovolge i ruoli convenzionali di criminale e vittima, producendo una situazione in cui la vittima è anche criminale e il criminale anche vittima; entrambi rappresentati come il prodotto di una società e di una istituzione sessista.

Nel tentativo di tracciare una storia della «Romantic fiction» per la sezione dedicata al 'Feminist Romance', infine, l'autrice individua tre testi

fondamentali: *Pamela* di Samuel Richardson (prototipo della vergine insidiata), *Wuthering Heights*, dove Heathcliff rappresenta «the archetypal romantic hero», e *Jane Eyre* esempio di un «typical romantic plot». Nel romanzo rosa contemporaneo (Harlequin Romance, Mills & Boon etc.) la creazione di un personaggio maschile forte e sicuro di sé appare come una combinazione tra Rochester e Heathcliff, affiancata dallo sviluppo della storia d'amore tra questi e l'eroina. Ma gli esempi di riscrittura del genere rosa non sono così numerosi: *Lady Oracle* di Margaret Atwood (1982); *The Life and Lover of a She-Devil* di Fay Weldon (1983); o il romance lesbico di Jane Rule, *Desert of the Heart* (1986). L'area più proficua nell'ambito della letteratura rosa è stata infatti la rivalutazione dei testi convenzionali da parte della critica femminista che ha spostato l'attenzione dai testi alla loro fruizione, all'*audience*, o meglio al piacere della lettura, scardinando le argomentazioni di condanna del genere rosa elaborate dall'ortodossia marxista e femminista intorno agli anni '60 e '70.

Eleonora Rao

Gerald Manley Hopkins, *Dalle foglie della Sibilla, poesie e prose 1863-1888*, a cura di Viola Papetti, Milano, Rizzoli, 1992, 627 pp. ('I classici Rizzoli').

Puntualmente, a ogni versione di Hopkins in italiano, si ripropongono i grandi discorsi sulla traduzione, sulla traduzione dei poeti, sulla traduzione di questo poeta in particolare. Non mancano le occasioni di tali discorsi nel caso della pubblicazione curata da Viola Papetti che traduce e annota con piena competenza una scelta delle poesie (quasi tutte) e delle prose (vari campioni, eloquenti e significativi) di G.M. Hopkins, per i 'Classici Rizzoli', premettendo al tutto un'ottima introduzione. Un bel volume che è destinato a provocare discussioni fin dal titolo: *Dalle foglie della Sibilla*, apposto all'intero volume, è memore del titolo *I fogli della Sibilla* del volume del Marucci (Messina/Firenze, D'Anna, 1981) ed è titolo di uno dei sonetti hopkinsiani, «il più lungo... mai scritto» (p. 559), come notò lo stesso Hopkins; vi si descrive l'avvento della notte/morte che rapisce alla natura le «cose screziate» e che prelude al Giudizio Universale: un vero e proprio compendio delle tematiche e dei modi della poesia di Hopkins. Analogamente discusso sarà il fregio della copertina che evoca l'arte dei pre-raffaelliti, vicini nel tempo ma remoti nelle poetiche rispetto al grande gesuita, espressionista ante litteram.

Di Hopkins ognuno ha un'immagine peculiarissima perché peculiarissimo fu lui nel suo vivere, nel suo credere e nel suo scrivere. La poetica, fondata sulle specificità e sulle astruse costruzioni della scolastica (da Agostino a Duns Scotus), sulle esoteriche dottrine dell'*inscape* e dell'*instress* e

sulla prosodia dello *sprung rhythm*, si manifesta in un poetare colto e arduo; a tale qualità della sua poesia si unisce l'alone che circonfonde la sua vita ascetica e tormentata di cattolico in terra protestante che si sente estraneo e che fieramente combatte in solitudine per il suo Dio. Queste caratteristiche possono generare l'immagine di un poeta tetragono, consapevole della sua alterità superiore e temprato dalla necessità di dover vivere e operare oltre le sue nevrosi; un poeta virile e fiero, fiero anche nel ritmo dei suoi versi, nel lamento rappreso della sua sofferenza.

Tale visione del poeta, caratterizzato dalla sua predilezione iniziale («Poesie della giovinezza») per il suo io femminile e sensuale e, successivamente, dalla sua risoluta adozione (nelle «Poesie della maturità») del suo io militante e mascolino, ha suggerito — nel caso di precedenti traduzioni — una dizione marziale, dal piglio deciso, che esibisce consapevole sapienza e ferma sicurezza.

Non è inutile questa riflessione perché il tradurre poesia è «lettura inquisitoria e aggressiva... [che] trapassa... nella traduzione» (p. 34) e si fonda sull'identificazione del poeta, della sua essenza. E forse, nel 1939 e poi nel '40, Sergio Baldi ebbe di lui questa visione eroica e alta che animò la prosa ritmica della sua traduzione del *Wreck of the Deutschland* e delle liriche.

Nel caso di Guidi (nel 1942) vi fu una pulsione di fede e di simpatia che, insieme a un'intransigente volontà autonoma di poesia, fornì al traduttore il pretesto dell'identificazione: Hopkins cessò di essere modello e matrice e, sovrastato dalla parola e dalla poetica del traduttore, venne poetato secondo le necessità del sentire di quest'ultimo.

Con particolare felicità l'immagine di Hopkins poeta si fa, per Viola Papetti, trinitaria:

«... poeta, teologo e linguista, the Utterer, Utterèd, Uttering, L'Esser che parla, è parlato, si fa parola.

Hopkins... inscena le figure della condanna e della punizione, il volto irato del Padre... Al centro pone l'identificazione del Cristo con gli uomini... Completa la trilogia lo Spirito Santo... pensabile come ascesa dell'intelletto d'amore verso la grazia; e copula che unisce il sostantivo e il suo attributo.» (pp. 34-35).

Con tali premesse, la parola da tradurre viene sentita come «parola per sempre»; le poesie «sono perentorie e misteriose come ordini». La breve ma densa introduzione getta questa e altre illuminazioni sulla traduzione di questi testi e motiva la felicità della «luna perlina» (p. 58) della prima «poesia della giovinezza» giù fino alle «grida... mandrie lunghe» (p. 549) di «Il peggio no...», uno degli ultimi «sonetti terribili».

Il saggio di Laura Barile, «Sparviero o procellaria? Una versione di Montale da Hopkins» (in *Studi... a L. Caretti*, 1985), ha stabilito un punto di riferimento utilizzabile, un crocicchio attrezzato per il confronto delle traduzioni hopkinsiane e per il rilevamento delle metodologie sottostanti. La versione montaliana di «Pied Beauty» già dal titolo appare rivelatrice. Questo *curtal sonnet* che canta la «bellezza cangiante» (Montale), «... variegata» (Croce), «... screziata» (Baldi, Papetti) è diventato ormai pietra di paragone, occasione quasi definitiva di commisurazione.

«dappled things» (v. 1), noto scolio di questo magico testo, è il primo punto di passaggio obbligato: «le cose che ha spruzzate» di Montale supera in sorpresa le «cose screziate» di Baldi e le «cose variegata» di Croce (ripetitivi ambedue rispetto al titolo); le «cose macchiate» di Papetti evitano la ripetizione (come l'originale) e sono plausibilmente prolettiche rispetto agli esempi che seguono.

«rose-moles all in stipple upon trout that swim» ha generato, come si sa, in Montale, l'occasione ineguagliabile: «la striscia roseo-biliottata della trota in acqua», che ha relegato nell'ombra i «nei rosa tutti in disegno a puntini sul dorso della trota che nuota» (di Baldi) e anche le «rosse macchie punteggiate sulle nuotanti trote» (di Guidi). Ora si trova a competere con i «nei rosa in puntini sulla trota che nuota» (di Papetti) che accetta, di Baldi, scorciandoli, i «nei rosa [tutti] in [disegno a] puntini» e utilizza il fedele «che nuota», conservando l'esattezza non preziosa all'interno di un ordine prosodicamente plausibile. L'insuperabile trota di Montale è forse, per i nostri tempi, troppo araldica e aulica, sebbene sia coerente all'interno del suo ermetismo post-petrarchiano e post-leopardiano; la trota puntinista e quasi infantile di Viola Papetti meglio risponde alle esigenze delle poetiche minimaliste nostre contemporanee...

«fresh firecoal chestnut-falls» genera in Montale «il tonfar delle castagne» (che anticipa il «tonfo dei marroni» — come ha notato la Barile — di «Bagni di Lucca»), un'invenzione di fronte alla quale «le castagne che cadono» di Baldi e Guidi non evocano esperienze significative mentre i «crolli di castagne tizzoni ardenti» mimano adeguatamente struttura e paratassi dell'originale; anche se meno evocativi dei «tonfi» di Montale restano pertinenti alla figura profetica e 'trinitaria' del poeta che Papetti intrasente nella *performance* della poesia hopkinsiana.

Di questa dimensione occorre tener conto nel leggere le traduzioni poetiche di Viola Papetti; non a caso, in questo volume ella ha incluso scelte dalle prose e dalle lettere che comprendono quasi tutti i luoghi che sono necessari a intendere la poesia di Hopkins e a fondarne la poetica.

Ricorda soprattutto quel che si applica a tutti i miei versi, che [son fatti], come dovrebbe essere ogni arte viva, per la recitazione («performance») e che la sua recitazione non è lettura con l'occhio ma lettura ad alta voce, piacevolmente poetica (e non retorica), con lunghe pause, lunghi indugi sulla rima e... così via (p. 559).

Alla prova della *performance* resiste egregiamente la traduzione del *Wreck of the Deutschland*, dei «sonetti terribili» e delle altre grandi poesie hopkinsiane, gemme concluse di pura *parole*, chiusi sistemi impeccabili destinati a essere per sempre e a riflettersi, di epoca in epoca, nella forma — che così modestamente, nel suo caso, Viola Papetti definisce «caduca e imitativa» (p. 34) — dettata dalle poetiche di ciascuna epoca.

Fernando Ferrara

D. Mann, *The Elizabethan Player - Contemporary Stage Representation*, London, Routledge, 1991, 274 pp.

Il saggio di D. Mann propone uno spostamento della prospettiva degli studi sulla drammaturgia elisabettiana e giacomiana, mettendo al centro della sua indagine la pratica significante dell'attore sul palcoscenico. Nell'introduzione, l'autore denuncia la scarsa sensibilità che la critica moderna ha mostrato per la differenza, percepita nel teatro dell'epoca, fra il corpo semiotico dell'attore e la parte che egli era chiamato a sostenere: «Rarely in modern criticism is the performer, as distinct from the character, recognized as a significant element in an Elizabethan play, and when he is the situation is regarded as exceptional» (p. 2).

Ristabilendo tale polarizzazione, Mann traccia un'area di discorso critico entro la quale il ruolo dell'attore può essere recuperato, insieme ai modi della sua recitazione, innanzitutto sul piano storico (nella mediazione di tecniche e di conoscenze teatrali di diversa origine) come sede di un conflitto che, a cavallo fra i due secoli, trasforma e ridefinisce le molteplici varianti sociali dell'attore elisabettiano:

The phenomenon of the player-role is part of an historical process which proceeds quite rapidly in the late sixteenth and early seventeenth centuries. It can be seen in the broader context of dramaturgy as a series of mediating techniques, but from a social perspective it is a recognition, at least acknowledged, of changing circumstances; made more evident by the existence of two, for a time, antagonistic forms of theatre, and by a growing self-consciousness within the theatrical process which the Children's Theatre stimulated (p. 217).

Il critico segue, sulla base dell'opera già svolta da studiosi ormai classici come E.K. Chambers e M.C. Bradbrook, il fenomeno della nascita e dell'ascesa del *common player* attraverso un processo che, avvitando sempre più la scena culturale attorno alla sua figura, culmina nell'incondizionato favore che l'attore popolare riceve presso la regina e nel coinvolgimento diretto di molti aristocratici come mecenati del teatro pubblico. Mann, però, lascia sullo sfondo la dettagliata ricostruzione storica, per mostrare come la recitazione introdotta dal *common player* smuova concretamente la mappa dei rapporti esistenti fra i diversi centri di cultura. In particolare, egli illustra la popolarità di clowns come Tarlton e Kemp intrecciandola ai motivi di rivalità, ma anche di velata ammirazione, sia degli attori dilettanti che si esibivano nelle rappresentazioni allestite dalle Università e dalle Scuole di Legge, sia delle Compagnie dei Ragazzi di St. Paul's e del Blackfriars. È noto che si tratta di una rivalità inscritta non solo nell'antagonismo fra teatri pubblici e privati, ma finanche nella terminologia con cui la società elisabettiana si riferiva alla recitazione, distinguendo fra *playing* e *acting*. Se infatti Jonson ricorreva al bisticcio verbale, scrivendo sul frontespizio di *The New Inn* (1629) che l'opera non era mai stata «acted, but most negligently play'd» (cit. tratta da A. Gurr, *The Shakespearean Stage 1574-1642*, p. 97), la satira del drammaturgo poteva efficacemente farsi beffa degli attori popolari poiché *acting* sottolineava le aspirazioni di Jonson ad un'altra pra-

tica recitativa, di ispirazione colta, che si richiamava alla studiata gestualità e all'enunciazione declamatoria dei retori classici.

Mann riconosce l'influsso che i modelli della cultura accademica e dell'esibizione forense hanno esercitato sullo sviluppo della recitazione, ma mira ad accentuare la continuità che il *playing* rivela nei confronti della propria origine. Essa è rintracciabile nella pratica dei primi attori itineranti e, segnatamente, nell'interazione che si stabiliva fra canovaccio e performance sulla base della capacità di libera improvvisazione del Vice. La vivacità di una simile analisi risiede nel fatto che il critico non compie una diretta operazione di archeologia del teatro; egli ricerca le tecniche di recitazione degli itineranti partendo dal sapere lasciato in eredità ai clowns e ai buffoni dei teatri pubblici e reso visibile soprattutto in quei drammi che rappresentano attori chiamati a mettere in scena uno spettacolo.

I numerosi estratti presentati nel libro sono riprodotti da testi che, sebbene di diverso genere ed ambientazione, vengono raccolti insieme per la frequenza con cui gli attori, in essi raffigurati, appartengono a compagnie girovaghe o esibiscono un tipo di recitazione che, enfatizzando lo spontaneismo dei comportamenti teatrali e l'immediatezza delle emozioni più triviali e scurrili, può offrire preziose informazioni sulla variegata realtà del *common player* e, in particolare, dell'attore comico elisabettiano.

Il primo brano riportato ad esempio è stato tratto dalla *player scene* scritta da A. Munday, plausibilmente in collaborazione con altri drammaturghi, per il dramma storico *Sir Thomas More* (1603). L'autore della scena, intitolata *The Marriage of Wit and Wisdom*, riesce a ravvivare i logori schemi educativi della Moralità poiché la greve atmosfera delle Astrazioni viene completamente stravolta dalla goffagine degli attori che le interpretano. Egli riproduce fedelmente il precario contesto a cui era soggetta la recitazione itinerante per la povertà dei mezzi e per la disorganizzazione della compagnia, che spesso inducevano a fatali pasticci, a fraintendimenti e a contrattempi. Così, mentre la rappresentazione si svolge al cospetto di Sir Thomas, nel momento in cui «Wit» sta corteggiando «Lady Vanity» scambiandola per «Wisdom», uno degli attori, Luggins, che deve entrare in scena di lì a poco, scopre di non avere sottomano la barba adatta ad impersonare «Good Counsel». Egli dunque corre via a cercarne una e lo spettacolo sembra doversi interrompere, ma More sale sul palco e recita lui stesso la parte del saggio. Accanto alla finalità di edificazione della vita di More, il divertente stragemma dimostra come l'epoca comprendesse che l'improvvisazione non derivava da una mediocre preparazione di base, ma dall'acuto ingegno con cui gli attori riuscivano a sfruttare a loro vantaggio e a *teatralizzare* persino una serie di circostanze sfavorevoli insite nel loro mestiere. Nel panorama dei testi analizzati, la scena di Munday costituisce forse l'esempio più calzante di come «the player was perceived as player rather than as character» (p. 26). Essa rivela un raro equilibrio per l'atteggiamento con cui il drammaturgo descrive il retroscena di quella attività, evitando di avallare sia i pregiudizi di Jonson nei confronti degli improvvisatori dei teatri pubblici, sia l'altrettanto irrealistica idealizzazione che ne fanno Heywood e Massinger.

Tuttavia, dal discorso di Mann, sembra che solo richiamandosi al mondo perduto degli itineranti, la pratica degli attori potesse essere accettata e assurgere a dignità di rappresentazione. Compagnie girovaghe appaiono oltre che in *Sir Thomas More* e in *Hamlet*, anche in *The Travels of Three English Brothers* (1606-7) e in *The Mayor of Queensborough* (1619-20), opere di cui Mann offre alcuni importanti estratti, mirando a mettere in luce come la scelta di raffigurare gli itineranti possa essere spiegata in parte con il sentimento di nostalgia per il teatro vitalistico e un po' anarchico delle origini. A tale visione si deve collegare la ripresa della consuetudine di girare per le province durante la chiusura periodica dei teatri a causa delle epidemie di peste. Ma, i commenti di Mann tengono conto soprattutto di come i drammaturghi, rappresentando la pratica degli itineranti, riflettono indirettamente sul loro teatro e sulla specifica semiosi prodotta dagli attori ad essi contemporanei. I testi «[...] give evidence of nostalgia for a passing age, but they also exhibit a ground-base of non-verbal, non-textual elements in all Elizabethan performance» (p. IX).

Accade, pertanto, che sulla base della dialettica fra testo e performance, il critico si soffermi ad analizzare il comportamento teatrale di Bottom quando questi è preso dal desiderio maniacale di recitare tutte le parti dello spettacolo per le nozze reali. Il riferimento all'attore, sebbene egli non sia un girovago, serve a Mann per prendere in esame un'altra tecnica del teatro itinerante, nota con il nome di *doubling*. In età elisabettiana, tale tecnica indicava l'abilità con cui un attore era solito entrare ed uscire di scena anche nel giro di poche battute, indossando una vasta gamma di panni e ruoli diversi. Si tratta di un sapere che nasce dalla necessità di far fronte all'esiguo numero di attori, ma diventa ben presto una prova di virtuosismo, tanto che molte *dramatis personae* vengono ideate e inserite nelle rappresentazioni al fine di esaltare tale competenza. In alcune appendici al saggio, Mann riporta gli inventari redatti da Henslowe e riguardanti i vestiti indossati dagli attori in anni di diversa fortuna dei teatri. Subentrando una maggiore prosperità, la tecnica del *doubling* si trasforma in un fenomeno di attrazione, favorendo la tendenza degli spettatori a recarsi a teatro non solo per seguire una storia, ma per il piacere di contemplare lo scambio e la continua apparizione di costumi sempre più magnificenti. In un'altra appendice, la persistenza del *doubling* è accertata in opere come *The Tide Tarrieth No Mann* (1576) di G. Wapull, *Cambises* (1570) di T. Preston, il testo anonimo di *Common Conditions* (1576) e *All for Money* (1578) di T. Lupton. Nel commento a tali drammi, Mann scrive che il *doubling*, sebbene fosse spesso parodiato come nel caso di Bottom per il suo potenziale valore comico, consentiva una speciale impostazione della performance:

When an actor doubles it affects his relations with each role, with the audience, with the text, and with the stage event. [...] Because his parts are diverse, the player will present his characters in contrast one with another, succinctly, strongly, and more often than not, with a touch of humor. He will tend to see himself more as an entertainer and storyteller... (p. 25).

La versatilità del *player* infatti si ripercuote sul farsi della rappresentazione più di quanto il copione potesse consentire. Se si considera il luogo in cui la differenza fra attore e personaggio giunge al paradosso, e cioè nella pratica del ragazzo che sosteneva i ruoli femminili, si può osservare come tutta la recitazione elisabettiana, non solo quella degli improvvisatori, tendesse a travalicare fatalmente i limiti imposti dalla regia e dal testo scritto. Nella scena di Munday, il ragazzo che recita le parti di «Vanity» e «Wisdom» è incoraggiato dalla tecnica stessa del *doubling* ad imprimere il massimo contrasto drammatico (e ironico) alla dualità della prostituta e della vergine. Ciò si rifletteva sulla percezione dei personaggi da parte del pubblico, condizionando il farsi senso del testo drammatico. In *All for Money*, ad esempio, gli spettatori erano spinti, dalla dinamica del travestitismo prima ancora che dalla trama, a seguire il significato della parabola che porta da «Money» a «Pleasure», a «Sin» e a «Damnation», dal momento che l'intera sequenza delle Astrazioni era incarnata nell'attività dello stesso attore.

All'attore elisabettiano, dunque, piuttosto che allo scrittore di teatro, il pubblico riconosceva lo status di *entertainer* e di *storyteller*, e tale motivo non poteva non suscitare reazioni di dissenso anche in quei drammaturghi che sceglievano di rappresentare, accanto alla loro opera di finzione, la performance degli attori come evento teatrale in sé. La vasta campionatura dei testi citati è infatti ordinata sulla base delle diverse visioni ideologiche emerse nei riguardi della tendenza del *player* ad affermare la sua personalità teatrale al di sopra del personaggio. Ed è in tale direzione che il discorso sostanzialmente storico di Mann apre uno scenario su cui la differenza tra attore e parte viene a pesare anche come categoria teorica, come condizione incancellabile del farsi stesso del testo elisabettiano. Egli sostiene che la differenza sia rintracciabile in tutti i drammi del tempo, non solo in quelli che contengono *player* o *inner scenes*, facendo leva su un'attività di decostruzione che sappia riflettere lo sguardo metadrammatico e informativo che su tale argomento attraversa la drammaturgia elisabettiana e giacominiiana:

Although the scripts are virtually all we have to go on, we must learn to look through and beyond them to the centre of the activity itself, to which they give testimony only obliquely but which gives them their quality and their *raison d'être*. (p. 1).

Mann rilegge il dibattito sull'attività degli attori, iniziato attorno agli anni 1550-60, collegandolo anche al successivo insorgere dell'antiteatralità puritana. Egli ritiene che nella saggistica religiosa, tra i ricorrenti motivi della pericolosità sociale e morale dell'attore, si ritrova quel nesso problematico fra *pretending* e *becoming*, che veniva invece rimosso nei pamphlets pubblicati a difesa dell'attore nell'arco di tempo che va dalle *Honest Excuses* (c. 1579) di Lodge all'*Apology for Actors* (1612) di Heywood. Sia pure con il loro ostile linguaggio, i Puritani furono i primi ad attaccare l'illusione drammatica per il fatto che essa sospendeva gli spettatori delle loro convinzioni razionali, simulando nel frattempo una diabolica esplorazione di aree alternative ai comportamenti abitudinari. Quando, poi, tale esplorazione era

messa a nudo con la pratica «extempore», lo scandalo teatrale risultava ancor meno sostenibile dal momento che l'attore accentuava, nel suo nesso con la realtà del pubblico, quel moto di passioni e di giocosa sovversione che i Puritani credevano di poter contenere e condannare all'interno di una cornice di pura finzione. Si pensi alla celeberrima scena di *1 Henry IV*, in cui Falstaff e Hall si diletano ad improvvisare sul colloquio che il principe dovrà avere con il padre il mattino seguente. La scena esplora tutte le possibilità del recitare come forma di discorso, ma rivela al contempo i pericoli di una parodia che, come Hal comprende definendo Falstaff «that reverend Vice, that grey Iniquity» (cit. p. 43), nasce dalla sovrapposizione del mestiere di attore al significato morale della parte che egli deve impersonare.

Al centro della polemica sul *common player* il critico individua, pertanto, i diversi segnali dell'ambiguità con cui l'epoca affrontava il problema del vero e del rapporto fra natura e artificio: «Although it is on the specific objections to the profession of player that many Elizabethan attacks turn, including those in the plays under review, the ground-base of hostility [...] concerns the very act of mimesis (p. 94)». Nel rifiuto di una completa mimesi teatrale si inserisce un ulteriore elemento da decifrare, «an oddity of the controversy», la stranezza cioè di constatare che i pregiudizi addotti dai Puritani contro la professione di attore: «[...] were mustered by playwrights themselves, in pamphlets, or when writing with an eye to other auspices, such as the universities, the Inns of Court, the Children's companies or the London apprentices (p. 98)».

Il *common player* viene infatti scelto come esplicito bersaglio di scherno e di disprezzo in un'ampia produzione drammatica che si diversifica solo in base al contesto sociale e culturale che la patrocinava. Gli estratti riportati a tale proposito offrono un excursus di rappresentazioni contemporanee sull'attore popolare, che va dai drammi universitari del ciclo *Parnassus (Pilgrimage to Parnassus, 1598-9* e le due parti di *Return from Parnassus, 1603*) al testo di *Histriomastix* (1599), associato per i suoi riferimenti alle Scuole di Legge, a *The Poetaster* (1601) di Jonson e *Satiromastix* (1601) di Dekker, scritti per le Compagnie dei Ragazzi, al teatro amatoriale di *The Hog Halh Lost his Pearl* (1614) di R. Taylor, recitato dagli apprendisti londinesi. In tutti i testi, il ruolo dell'attore continua ad essere rappresentato sulla scena al di là del personaggio che egli dovrebbe interpretare. La contraddizione permette di ricavare informazioni aggiuntive sul suo repertorio e sui principi ispiratori del suo mestiere, nonostante che la forza polemica degli autori sia molto avvertita. L'anonimo drammaturgo di *Pilgrimage to Parnassus*, ad esempio, riprende l'opinione di Sidney sui clowns che recitano «a part in majestic matters, with neither decency nor discretion» (cit. p. 54). Egli mette in scena una feroce satira degli improvvisatori, ripetendo la condanna del poeta aristocratico per coloro i quali, allo scopo di compiacersi il pubblico, sfruttavano ogni pretesto per far sbucare la testa del clown dalle quinte. Nell'estratto indicato da Mann, l'artificio del *drag in* viene ridicolizzato nel momento in cui il clown è tirato sulla scena con una corda al collo

come un asino, ed è poi costretto a recitare l'intero repertorio di Kemp come fare le boccacce e adattare il corpo alle posizioni più strane e grottesche.

All'inizio del Seicento, inoltre, il revival delle Compagnie dei Ragazzi apre un più ampio fronte di ostilità. La loro distaccata e quasi impersonale recitazione era favorita dal ferreo apprendimento letterario a cui essi venivano sottoposti, e sostenuta dalla naturale grazia dei movimenti e dal talento musicale di attori che erano stati spesso coristi nelle chiese. In tal senso, gli attacchi che i drammaturghi si scambiano in *The Poetaster* e in *Satiromastix* vengono analizzati da Mann alla luce dei contrasti esistenti non tanto fra scrittori e attori quanto fra i sofisticati allestimenti musicali delle Compagnie dei Ragazzi e gli eccessi di ostentazione e di sensazionalismo degli attori adulti. Per il critico la «Guerra dei Teatri» si rivela come la più forte e ultima reazione di un certo filone del teatro elisabettiano, legato all'*acting*, nei confronti della popolarità e del prestigio sociale del *player*. Nel dramma di Jonson, gli attori vengono descritti come avidi imbroglioni attaccati al denaro, come vanagloriosi, maleodoranti, incontinenti «procurers of flesh». Ma la satira più sferzante di Jonson è contenuta in quei bozzetti umoristici in cui la speciale recitazione della Chapel Royal viene usata per presentare un ritratto in miniatura dell'attore adulto e per ridicolizzarne il repertorio. In uno di essi, Histrio il *player* è prima ingannato da Captain Tuca, che lo induce a pagare per un copione inesistente, ed è poi costretto ad assistere allo spettacolo allestito dai due paggi del capitano. Essi passano speditamente in rassegna gli stili e le convenzioni popolari, dal tono lamentoso e dolente dell'amante rifiutato, al fiero portamento del soldato, all'apparizione terribile del fantasma, alla donna e infine al Moro. Ma la padronanza e la versatilità ostentata da tali attori dimostra che, sia pure solo come oggetto di satira, il costume dell'improvvisatore era penetrato anche nei teatri privati, divenendo tema di riflessione su tutta la recitazione elisabettiana.

È anche vero, però, che nei teatri pubblici, *players* di grande prestigio e fama come Burbage e Alleyn mettevano in campo, nello stesso periodo, un tipo di recitazione che, pur continuando ad «imitare» la natura e ad affidarsi alle emozioni, sviluppava un'insuperabile capacità di caratterizzazione individuale e consentiva loro di dar corpo alla personalità di grandi figure tragiche. Si tratta di quella pratica recitativa nota come *personated action* o *personation* a cui per la prima volta Marston fa riferimento in *Antonio and Mellida* (1600-1). A tale proposito, la critica ha in genere sostenuto che la pratica del *common player* giunge alla sua compiutezza solo nel passaggio dalle generazioni dei clowns improvvisatori a quella dei due grandi attori tragici. Il saggio di Mann mira, invece, a retrodatare tale sviluppo e a rivelarne i segni anticipatori nell'abilità di Tarlton e di Kemp di distanziarsi dalle parti scritte e di proporre se stessi come autentici personaggi di teatro. Kemp costituisce l'esempio storico di quegli attori accusati da Amleto di parlare più di quanto fosse stabilito dal copione, ma la tradizione inaugurata con la sua attività dimostra secondo il critico come l'immaginazione

popolare comica, ereditata dagli itineranti, avesse già di fatto elaborato un sapere teatrale nel quale la performance «extempore» non consisteva più unicamente nella condivisione con il pubblico di sentimenti ostentati in tutta la loro casualità e per mero effetto sensazionalistico. Essa si basava piuttosto su una presenza scenica ispirata dal consapevole distacco e dal commento indiretto sul materiale drammatico, dando luogo ad una superiore sintesi della natura del personaggio recitato e ad un giusto equilibrio fra artificio e realtà. Nella sua indagine sulla recitazione elisabettiana, Mann riallinea il comico accanto al tragico poiché egli legge, non senza qualche forzatura, l'improvvisazione come la premessa fondamentale del fare teatro e come la traccia che, al di là dell'aneddotica sui clowns ritenuti solo capaci di saltellare e di comporre ballate scurrili, consente di recuperare l'energia ancestrale e il senso profondo del mettere in scena: «[...] its ability to make things happen, and make them happen here and now, which premediation, total loyalty to a script, and even rehearsal, threaten to destroy, and are at best only able to simulate» (p. 63).

Francesco Minetti

V. Traub, *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, London, Routledge, 1992, xii+182 pp. e S. Zimmerman (a cura di), *Erotic Politics. Desire on the Renaissance Stage*, London, Routledge, 1992, x+198 pp..

A breve distanza l'uno dall'altro sono usciti, per i tipi della casa editrice Routledge, due importanti volumi che affrontano una medesima tematica, quella della rappresentazione del desiderio sul palcoscenico inglese del Cinquecento: tuttavia, mentre il libro di Traub su *Desire and Anxiety* è dedicato unicamente a Shakespeare — di cui studia i nove testi di *Hamlet*, *Othello*, *The Winter's Tale*, *1,2 Henry IV*, *Henry V*, *Troilus and Cressida*, *As You Like It* e *Twelfth Night* —, quello di Zimmerman su *Erotic Politics* è una raccolta di saggi che esplorano i temi della sessualità e dell'erotismo dando molto più spazio ai contemporanei di Shakespeare (per esempio, Marlowe, Heywood, Middleton, Dekker, accanto ad altri drammaturghi 'minori') che non al grande elisabettiano. Giustamente Zimmerman scrive nell'introduzione:

Studies of the English Renaissance theatre, including many postmodern ones, have traditionally foregrounded the dramatic canon of Shakespeare. Notwithstanding the importance of Shakespeare to his time and ours, such a skew, particularly in cultural criticism, is badly in need of correction. Neither the social function of the theatre nor the production of eroticism within it can be anatomized in terms of the *oeuvre* and practices of a single playwright. By repositioning Shakespeare in a more representative Renaissance milieu alongside many of his contemporaries, this volume deliberately expands the theatrical landscape for the study of eroticism (p. 7).

I volumi in questione sono importanti, in quanto conferiscono un energico impulso di rinnovamento agli studi del periodo elisabettiano e, in particolare, a quelli che indagano sull'opera teatrale di Shakespeare e dei drammaturghi coevi.

Nuove prospettive critiche emergono con lucida consapevolezza di parte nella ricerca di Valerie Traub: ella mira a mettere in luce aspetti, ancora oggi relativamente trascurati, dei drammi shakespeariani; tali aspetti sono rintracciabili anche in molti dibattiti critici della nostra contemporaneità, come si può facilmente evincere dall'uso accorto che ella propone di un vocabolario critico familiare, articolato attorno a parole-chiave come 'gender', 'culture', 'difference'. Il debito verso la disciplina degli *Studi Culturali* — soprattutto nelle versioni recenti del materialismo culturale, del nuovo storicismo e degli studi su «femininity» e «masculinity» — è esplicitamente riconosciuto dalla ricercatrice della Vanderbilt University nell'«Introduction» (pp.4-6, in particolare) ed è riconoscibile sia nell'impianto del volume che nel tipo di indagine testuale condotto sulle opere shakespeariane prescelte. L'autrice annota:

Two Anglo-American intellectual traditions present themselves as useful to the theorist of erotic desire: object-relations psychoanalysis and feminist theory. However, both offer limited explanatory models of the interactions between texts, psyches, bodies, and cultures during specific moments in time. This book thus charts a critical movement in reaction to these two paradigms, moving both toward a greater inclusion of historical specificity and toward a deconstructive questioning of the terms of my inquiry: sex, desire, power, man, woman, subject. It also progresses from a strictly feminist perspective — concerned with male anxiety toward women's eroticism and the maternal body [...] — to a gay and lesbian critical theory [...] (p. 4).

Le due matrici del pensiero critico sul desiderio erotico vengono pertanto riviste alla luce dei suggerimenti del *nuovo storicismo* (così Traub corregge il concetto psicoanalitico di 'dislocazione' con l'ausilio della discussione, sostenuta anche dal *femminismo*, di quello di 'contenimento' o 'controllo'), del *materialismo culturale* (per cui Traub attinge al modello greenblattiano della negoziazione culturale, relativa alle modalità in cui energie sociali diverse circolano in diversi territori come individui e/o gruppi sociali in lotta per il dominio politico e per il controllo della rappresentazione). Traub è interessata a studiare i modi in cui i personaggi della finzione shakespeariana sono rappresentati quando sono colti nell'atto della negoziazione e durante la lotta per il conseguimento del potere; è allora che si possono individuare i meccanismi attraverso i quali il sistema della rappresentazione li costituisce in soggetti ai quali viene negata o garantita la possibilità di agire; è allora che si può mirare a formulare una «poetica culturale del desiderio» che descriva minutamente i processi mediante i quali i desideri sessuali sono costruiti e prodotti come materiale per il consumo di massa e messi in circolazione anche sul palcoscenico.

Accanto a Greenblatt e alla revisione che ne fornisce David Halperin, accanto al pensiero di Girard (che è reinterpretato alla luce degli scritti, solo

apparentemente visti come irconciliabili, di Foucault e Lacan) riecheggiano nel suo scritto le parole di un Freud opportunamente contestato, sulla base della sfida che gli hanno lanciato, nel corso del tempo, le teorie di un vasto movimento di pensiero, denominato «social constructivism» che include:

[...] those feminist, materialist, gay and lesbian, African-American, anthropological and Foucauldian discourses that detail the ways psychic and behavioral experience are constructed differentially across time and culture. In terms of sexuality, social constructivism demonstrates that whereas «sexuality» exists in all cultures, its signification is variously conceived as reproduction, ritual, pleasure for pleasure's sake, locus of self-discipline, mode of symbolic or political exchange, and/or key to identity (p. 9).

Per parte sua, il testo di Zimmerman presenta posizioni critiche che, pur essendo naturalmente più variegata data la qualità collettanea della sua composizione, sono straordinariamente consonanti con la visione più compatta di Traub (la quale contribuisce al volume con un saggio sul desiderio lesbico, tematica già da lei trattata nella seconda parte del suo *Desire and Anxiety*); le voci di *Erotic Politics* dialogano intensamente fra di loro in uno smagliante contrappunto critico, nel quale l'intreccio dei punti di vista di alcuni degli studiosi più originali, inglesi e americani (per esempio, C. Belsey, S. Orgel, L. Jardine, P. Stallybrass, J.E. Howard ed altri ancora), del periodo rende conto dell'atmosfera di vivace scambio intellettuale instauratosi, nel 1989, in occasione del congresso della Shakespeare Association of America. I saggi contenuti nel volume pubblicato nel 1992 per iniziativa di Susan Zimmerman sono, con l'apporto di qualche lieve modifica, gli Atti di quel congresso.

Anche nel caso del libro curato da Zimmerman gli autori si interrogano sul come e sul perché il palcoscenico di quell'epoca metta frequentemente in scena l'esperienza erotica come mezzo teatrale e culturale denso e ambiguo, capace di interpretare, rafforzare o sovvertire comportamenti sessuali dominanti. Come nello studio di Traub, anche qui vengono messe a punto nuove strategie analitiche: così che i testi teatrali prodotti da Shakespeare e da altri uomini di teatro del periodo moderno («early modern» è la definizione storico-culturale preferita dai due testi a quella, troppo limitante, di «Renaissance» o di «Elizabethan») e i protagonisti *diversi* della finzione scenica (si pensi, per alcuni esempi significativi, a Edward II e Gaveston dell'*Edward II* di Marlowe, ai personaggi di Viola/Cesario in *Twelfth Night* o di Rosalind/Ganymede in *As You Like It*, persino alla figura eroticamente prominente di Falstaff nelle tre parti della *Enriade* dedicate alla formazione del nuovo monarca — *1 Henry IV*, *2 Henry IV* e *Henry V* —, o alla trasgressiva Moll di *The Roaring Girl*) costituiscono, da un lato, campioni di analisi adatti ad accertare o meno la resistenza di teorie psicoanalitiche forse non del tutto soddisfacenti oggi a spiegare le ragioni della pervasività dell'eroticismo nel dramma e nella vita del periodo. D'altro lato, essi divengono paradigmi epocali che consentono di penetrare nella complicata storia culturale,

ideologica e politica di una mentalità *moderna* in evoluzione, quale era (e quale si autorappresentava) quella dell'età di Shakespeare. In tal modo l'autrice auspica di poter fornire un'interpretazione critica, basata su ciò che ella prospetta come riarticolazione postmoderna del materialismo culturale williamsiano (pp. 4-8), che riesca a storicizzare erotismo, sessualità e conseguente sentimento d'inquietudine.

Da qui deriva anche per Traub il distacco netto dalle posizioni freudiane o post-freudiane e la proposta di un'impalcatura critica materialistico-culturale che organizzi il pensiero di Foucault e Lacan con quelli derivanti da Kristeva, dal nuovo femminismo e dal nuovo storicismo. Come scrive nell'introduzione, Traub tiene a sottolineare il tipo di ipotesi complesse su cui fonda il suo studio:

For me, the contradiction between Foucault and Lacan is not paralyzing but enabling, enjoining me to strategically synthesize disparate ideas in the form of the following postulates: desire is always (1) a matter of both bodies and minds; (2) implicated in interpretative networks, signifying systems, discursive fields; and (3) substitutive, founded on a lack, and hence, always the desire of an other. Desire and anxiety thus involve *fantasies* of the other, fantasies that transform and recombine elements of the existing social formation. Desire is thus not a dyadic relation, but is always mediated through a third term — not, as in the work of René Girard, as a matter of individual rivalries, but in reference to the powerful ideologies that shape cultural possibilities (p. 7).

Questa vigorosa negazione di un modo di pensare binariamente costituito — che è alla base di molta critica contemporanea (si pensi alle recenti discussioni svolte da S. Hall, da T. Min-Ha, da coloro che si sono variamente ispirati agli scritti di Bachtin, Lotman e Geertz sulla questione del limite, della trasgressione carnealesca, e dello spessore e della fluidità di ciò che si definisce 'cultura') — caratteristica comune anche a molti degli interventi contenuti nel volume di Zimmerman, soprattutto a quelli dedicati al travestitismo, letterale o metaforico, di alcuni dei testi presi in esame. Si consideri, per esempio, sia il bel saggio di Orgel («The subtexts of *The Roaring Girl*», pp. 12-26) che quelli di Lisa Jardine («Twins and travesties: gender, dependency and sexual availability in *Twelfth Night*», pp. 27-38), di Peter Stallybrass («Transvestism and the 'body beneath': speculating on the boy actor», pp. 64-83) e di Jean E. Howard («Sex and social conflict: the erotics of *The Roaring Girl*», pp. 170-190).

Uno degli elementi che unisce idealmente, pur nelle ovvie e necessarie differenze, gli scritti degli studiosi sopra menzionati è quello destinato a porre l'accento sul fatto che a teatro — vuoi nella finzione scenica delle vicende rappresentate, vuoi nella condizione di 'in-betweenness' dell'attore sempre in bilico fra il suo essere di sesso maschile e il suo portare sulla scena anche figure di sesso femminile o la omosessualità dei personaggi cui presta corpo e voce, vuoi nelle molteplici negoziazioni con le istituzioni e le formazioni sociali (gruppi di drammaturghi, per esempio), il pubblico che nel teatro recava con sé tracce e impulsi di formazioni sociali più ampie

— ben si manifestano erotismo e sessualità molto diversi da quelli odierni, non necessariamente contrassegnati dall'identità di 'gender'. Così, quando Orgel discute dell'attrazione erotica messa in gioco dall'attore che recitava la parte della Moll che Dekker e Middleton presentavano vestita in abiti maschili (secondo che richiedeva la tradizione legata alla figura storica di Mary Frith, *alias* Moll Cutpurse), egli vuole illustrare la complessa qualità trasgressiva di una figura che si muoveva con una buona dose di ironia fra un genere sessuale femminile e uno — quello che le conferiva l'abbigliamento di foggia maschile — fermamente condannato dalla corte ecclesiastica che, nel 1612, riteneva Moll colpevole di comportamento immorale in pubblico. Secondo Orgel, «her male dress outrages female modesty, but it is her assertion that she is really a woman, with its implied challenge to the male libido, that is taken to be 'immodest and lascivious'» (pp. 12-13).

Se ciò consentiva di consolidare il modello di comportamento ideale ortodosso cui la donna doveva adeguarsi, d'altro lato ne permetteva anche una manipolazione, in quanto faceva affiorare l'immagine di una donna sessualmente attiva e, *quindi*, di malaffare. Inoltre, ciò che forse poteva turbare di più il pubblico londinese non era tanto questa possibilità di uscire dalla categoria del 'femminile', definita sessualmente, ed entrare in un'altra — quella 'maschile' — pure definita sessualmente, quanto l'abilità con cui questa compagna di ladri e frequentatori del sottobosco della malavita londinese, la 'roaring girl' dell'opera drammatica, manipolava i codici sessuali «from within her lower-middle-class status» (p. 13). Infatti, se era permesso a donne di alto lignaggio abbigliarsi seguendo la foggia 'maschile' (v. pp. 16, 18 e 19), era assolutamente proibito che ciò si verificasse fra coloro che vivevano nelle strade di Londra.

L'epoca era familiare con questo tipo di paradigma. Basti pensare, per esempio, alla *Masque of Queens* in cui Jonson ricorre alle figure delle streghe (viste spesso come negazione della femminilità o come rappresentazione dell'androginia) nella *antimasque* dell'opera che celebra le virtù dell'eroismo femminile; oppure, si considerino le descrizioni di Elisabetta I che — «like some Amazonian empress» — a Tilbury arringa l'esercito che dovrà combattere contro gli spagnoli della Invincibile Armata; oppure, si considerino gli innumerevoli pamphlets — che circolarono fra gli anni '80 e gli anni '90 del Cinquecento — nei quali si gettava discredito su donne vestite da uomo. Nota Orgel:

The idea that being a harlot constitutes masculine behaviour is no doubt paradoxical, but it shows precisely how much anxieties about women's sexuality, in this or any other period, are a projection of male sexual fantasies — being masculine meaning, in this context, being able to have constant and promiscuous sex. In the same way, Mary Frith's masculine attire was felt to be lewd and lascivious; and what was lewd and lascivious about it was precisely the provocation it offered to the masculine libido (p. 19).

Jardine, come tutti gli altri autori sopra menzionati che si occupano del *cross-dressing* o del *travestism*, mostra di condividere l'opinione secondo cui

si deve parlare di 'confusione' erotica e non di specificità legata al genere sessuale del soggetto. Il nodo del problema deve farsi risalire, secondo Jardine, alle intricate, promiscue, relazioni di potere all'interno della *household*: sono queste che determinano situazioni di ambiguità, debolezza e forza fra coloro che appartengono a tale struttura patriarcale. A conclusione del suo bel saggio sulla gemellarità e sul travestimento in *Twelfth Night* (saggio cui si rischierebbe di far torto, se solo si tentasse di darne un sia pur veloce resoconto) Jardine scrive:

In the street, the problem remains — the troubling possibility, 'in a throng', that those who appear to be available in the market place, gender-wise, are not what they seem (either are not available, but in transit between households, or are cross-dressed and marketing sodomy for female prostitution, female prostitution for boy-playing). In the market place, the disreputable sexual favours sought from passing, available 'youth' blatantly fail to comply with the procreative requirements of reputable, marital intercourse (p. 34).

E, infine, osserva:

And the very confusion which hovers around desirability surely points to the historic specificity of early modern eroticism. Eroticism, in the early modern period, is not gender-specific, is not grounded in the sex of the possibly 'submissive' partner, but is an expectation of that very submissiveness. Whereas, for the Elizabethan theatre audience, it may be the very clarity of the mistakenness — the very indifference to gendering — which is designed to elicit the pleasurable response from the audience (pp. 34-35).

Per parte sua, Stallybrass sviluppa questa tematica soffermando la propria attenzione sulla questione del *corpo* del personaggio e dell'attore che lo impersona, chiedendosi che cosa vedevano gli spettatori a teatro: la risposta, benché molto più elaborata di quanto non sia possibile riferire qui, è che essi venivano orientati a guardare il corpo non nel suo insieme, bensì in quelle *parti* che, se per un verso stabilivano l'appartenenza di genere sessuale (maschile o femminile), per altro verso la mettevano continuamente in dubbio attraverso il gioco — che cancellava e contemporaneamente definiva l'identità sessuale — del vestirsi e/o dello svestirsi, sia degli attori che dei personaggi. Basti riferirsi a quella parte di *Othello* in cui Desdemona/il 'boy actor' viene «unpinned»: qui, è indubitabile che lo spettatore assisteva alla scena in cui Desdemona si preparava ad andare a letto (incontro alla sua morte/piacere sessuale, come apprenderà più tardi), ma è anche ipotizzabile che il suo sguardo indugiasse su quelle parti del corpo — il seno, in particolare, e gli abiti — che ne avevano determinato femminilità e status e che ora venivano esibiti come aggiunte prostetiche, quasi a voler enfatizzare l'indefinitezza della situazione di un personaggio il cui corpo femminile si rivelava per quello che era nella realtà: un corpo maschile privato delle protesi che ne celavano l'appartenenza di genere. Come scrive Stallybrass: «[...] we teeter on the brink of seeing the boy's breastless but 'pinned' body

revealed. It is as if, at the moments of greatest dramatic tension, the Renaissance theatre stages its own transvestism» (p. 77). È tale forza mimetica, tale capacità di mascherare il corpo 'che sta sotto' — e quindi di agire su un erotismo di scena ambiguo, instabile e molteplice, che si riversa inesorabilmente sullo spettatore ('contaminandolo', direbbero i vari Rainolds, Stubbes, Prynne: v. pp. 76-79) —, a far vedere nel teatro una sorta di «bed-chamber», il luogo più adatto ad operare pericolose magie, capaci di sovvertire l'ordine 'naturale' delle cose sul palcoscenico e fuori di esso; l'analoga è proposta dal puritano Prynne nel 1633 nel suo *Hystrio-Mastix*:

O ... that thou couldst in that sublime watch-tower insinuate thine eyes into these Players secrets; or set open the closed doores of their bed-chambers, and bring all their innermost hidden Cels unto the conscience of thine eyes ... [Men rush on men with outrageous lusts (cit. a p. 78).

Qual è, ci si chiede, la ragione per cui drammi come *Edward II* erano così popolari all'epoca? C. Belsey risponde con un brillante saggio dal titolo «Desire's excess: *Edward II*, *Troilus and Cressida*, *Othello*» (pp. 84-102), nel quale affronta la problematica erotica e sessuale attraverso il confronto tra le opere di Marlowe e di Shakespeare in una prospettiva che invita a far riflettere ulteriormente sulle funzioni dei teatri e dei vari organi preposti al loro controllo. Tutto ciò non in una visione di tipo storico-istituzionale, bensì da una complessa angolazione culturale e semiologica.

Così, se in *Edward II* il desiderio erotico è ciò che eccede il significante e la Legge — che è ortodossia, proprietà e decoro e, sopra ogni altra cosa, ordine delle cose —, allora è più che lecito che esso si sviluppi tragicamente, finché non si perviene cioè alla sua cancellazione, che si realizza come inevitabile, violenta separazione fra il re e Gaveston (suo *Io* prediletto). Tale epilogo violento è la logica conseguenza, spettacolare e simbolica, di un dramma che per gran parte del suo svolgimento può essere interpretato anche come messa in scena del dispendio del piacere attuata da Gaveston con «Italian masks by night, / Sweete speeches, comedies, and pleasing shewes» (I,1, 55-56, cit. a p. 88). Come chiosa opportunamente Belsey, a commento dei versi 51-70, è più che palese che Gaveston in tal modo aspira a entrare nel circolo di potere che attornia il sovrano; tuttavia, il problema cruciale è che gli spettacoli dispendiosi allestiti da Gaveston per il suo re — che riecheggiano quelli prodotti dai teatri pubblici dell'epoca per allietare la sovrana — sono 'finanziati', a differenza di quelli pubblici, dalla stessa monarchia: «These erotic spectacles themselves constitute a form of courtly excess, a display of indifference to the Law which names the monarch and defines monarchy» (p. 89). Gaveston è dunque colpevole di non rispettare le norme del comportamento sociale e politico a corte e sembra non rendersi conto della differenza fra le sue scene — «triumphes, masks, lascivious shewes» (II,2, 157), rappresentate a corte — e quelle mostrate sui palcoscenici dei teatri pubblici, opportunamente posti entro uno spazio *ad hoc*, 'liminale', che non escludeva alcun soggetto (cfr. su questi aspetti il bel libro di S. Mullaney, *The Place of the Stage*, Chicago, Chicago U.P., 1988).

Questa uguaglianza — fra teatro di 'corte' e teatro pubblico — non può essere tollerata dagli ambiziosi cortigiani di Edward II. Il piccolo teatro — tale appare la corte all'immaginazione di Gaveston — non può consentire che, al suo interno, si dia voce a quello spreco, che rappresenta e paradossalmente mette in crisi il concetto stesso di monarchia.

Il desiderio eccedente, che supera ogni limite, va bandito qui e altrove; altrimenti produce morte violenta, assassinio o suicidio:

It means Virginia's 'execution', Lavinia's rape and mutilation and death, or the extraction of Annabella's heart. And it leads, of course, to the climactic horror of Edward II's appalling death, a murder which is simultaneously torture and emblematic rape (p. 91).

Qual è la ragione per cui una figura come Moll Cutpurse è così attraente, nella sua radicalità di personaggio storico-fittizio che attraversa tutti i confini imposti dal pensiero dominante, dominante ma composito e fluido? Intanto, ella veste occasionalmente abiti maschili, assumendo sembianze androgine che stimolano le fantasie erotiche dello spettatore e del personaggio maschile (Laxton, Old Wengrave e Sebastian) con cui condivide la scena in *The Roaring Girl*. Poi, suona uno strumento musicale in pubblico, contravvenendo alle norme del decoro domestico (che acconsentivano a che le donne suonassero piccoli strumenti, per la gioia del nucleo familiare e del marito, come dimostra per esempio L. Austern nel suo «Sing Again Syren»: Female Musicians and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature», in *Renaissance Quarterly*, vol. 42, 1989, pp. 420-448, cit. a p. 184): la trasgressione ha un impatto ancora più traumatico sul pubblico dal momento che Moll — come la Mary Frith storica — non sceglie (e, d'altra parte come avrebbe potuto, data la sua appartenenza ai ceti popolari?) il liuto, «able to be tucked decorously beneath the breast, but the viol, played with legs akimbo. Moreover, she seems to appropriate this instrument not so much to make herself an erotic object, as to express her own erotic subjectivity» (p. 184).

Il corpo, consapevolmente eroticizzato dall'abbigliamento maschile (che attrae l'occhio dei personaggi e del pubblico, facendo baluginare davanti ai loro sguardi desideranti il corpo femminile di Moll), dal suonare in pubblico uno strumento che non si addice alla modestia virginale e dalle cattive compagnie frequentate dall'eroina di Dekker e Middleton, è il luogo in cui si giocano tutte le molteplici possibilità di esperire erotismo e sessualità, ancora una volta superando le desuete divisioni binarie del maschile/femminile, delle barriere di classe (ceto medio/ceto aristocratico; ceto medio/ceto popolare; ceto aristocratico/ceto popolare), dell'Io/Altro, del Noi/Loro e così via.

Il corpo è, naturalmente, il punto focale anche dei discorsi svolti da Valerie Traub nel suo *Desire and Anxiety*: il corpo è ciò che genera contemporaneamente il desiderio e il suo corollario, l'ansia e l'ambiguità.

È il corpo della donna, i cui impulsi vanno contenuti e imbrigliati attraverso vari processi che, in ultima istanza, possono essere tutti visti come

monumentalizzazione: è la tesi avanzata nel capitolo dedicato all'analisi di *Hamlet*, *The Winter's Tale* e *Othello* (pp. 25-49). Ofelia, Desdemona ed Ermione sono innalzate a livello di monumento funebre che ne ricorda le virtù e, nello stesso tempo, impedisce il movimento erotico dei loro corpi. Ofelia può avere come unico letto la sua tomba: in conflitto con Laerte, Amleto dirà, «Dost thou come here to whine?/ To outface me with leaping in her grave?» (V,i, 277-278); il re Claudio, uscendo di scena, affermerà: «This grave shall have a living monument» (V,i, 297). Desdemona vedrà trasformato il suo letto nuziale in catafalco, dopo esser stata descritta/esperita per tutto il dramma — come Ofelia e come Ermione —, *pezzo per pezzo*, come insieme di gioielli, perle, tesoro prezioso, infine come statua e corpo senza vita. L'affascinante analisi di Traub sostiene che, in queste tre opere shakespeariane, «male anxiety toward female erotic power is channeled into a strategy of containment; the erotic threat of the female body is psychically contained by means of a metaphoric and dramatic transformation of women into jewels, statues, and corpses» (p. 26).

Il corpo delle donne viene ridotto al silenzio dell'immobilità, dunque, e viene recuperato nel suo significato erotico solo dopo la morte o la sconfitta (perché tale è, a ben vedere, la riconciliazione di Leonte con Ermione) e, comunque, in funzione di una esorcizzazione temporanea delle ansie maschili.

È il *corpo maschile* di Falstaff, straordinariamente 'femminilizzato' di offrire un altro importante campo di indagine a Traub. Attraverso il corpo esorbitante di Falstaff — afferma l'autrice nel capitolo intitolato «Prince Hal's Falstaff: positioning psychoanalysis and the female reproductive body» (pp. 50-70) — non solo ci è dato di verificare ulteriormente l'espulsione del *femminile* dalle *histories*; esso rappresenta iconograficamente e simbolicamente una figura femminile pre-edipica, materna, rispetto alla quale la soggettività di Hal può definirsi solo con l'espulsione di Falstaff dal 'corpo politico' (v., soprattutto, per le immagini legate alla corpulenza di una figura incinta, le pp. 55-57). Il rifiuto cancella il rapporto omoerotico fra Hal e Falstaff, fa 'nascere' un Hal diverso e prepara il successo — da un'ottica maschile — della relazione eterosessuale di Hal con la principessa di Francia, Katharine. Tale relazione si sviluppa secondo il dettato della struttura patriarcale entro cui si inserisce. Saggiamente Traub:

Once married to the masculine kingdom of England, the subservient state of France embodied by Katharine will be partially enclosed, its watery borders policed by British soldiers. At the same time, Falstaff's body, that unruly 'globe of sinful continents' (*H.IV.pt 2, II.iv. 284*), is tamed and appropriated through its transfiguration into a more manageable 'state' (p. 63).

È il *corpo malato e contagioso*, individuale e collettivo, raffigurato in *Troilus and Cressida*, ad esser studiato poi nel capitolo intitolato «Invading bodies/bawdy exchanges: disease, desire, and representation» (pp. 71-87) in una direzione che avvicina molto l'interpretazione del contagio della sifilide cinquecentesca a quella novecentesca dell'AIDS.

A rhetoric of contagion not only «contaminates» the action of the play, it supplies the central signifier of desire: desire is disease, the play seems to say, and both are posed as a military problem, defined in terms of attack and defense. The play in fact presents three interconnected fantasies of invasion: the prophesied (and, for the audience, legendary) Greek penetration and destruction of the walled city of Troy, the syphilitic infection of individual bodies, and the incursion of the 'diseased' (Pandarus, Cressida, and prostitutes generally) into the body politic. The multiple deployment of these fantasies renders desire not only contagious, but deadly (pp. 73-74).

Il corpo politico è contaminato da corpi 'estranei', non appartenenti alla nazione, 'femminili': tale è, simbolicamente, il corpo di Cressida, donna, straniera, altra (v. pp. 75-78, in particolare, ma anche pp. 81-82).

Il testo shakespeariano si presta splendidamente — secondo Traub, che si ispira, fra gli altri, a B. Bohrer («Early Modern Syphilis», in *Journal of the History of Sexuality*, 1:2, Autumn, 1990, pp. 197-214) — a un'indagine che miri a dimostrare come l'infezione venerea fosse considerata sì espressione di malattia ma anche «a managed political event» (p. 77), in grado di articolare, dominandole, le diverse pratiche discorsive che toccano tutte le manifestazioni della sessualità e del piacere erotico, incluse le ansie e i timori, l'erezione di barriere morali, religiose, mediche, nazionali concretamente innalzate contro coloro che venivano costruiti come colpevoli, perché portatori del male: gli stranieri e gli appartenenti ad altre razze, le donne, gli omosessuali e i derelitti sociali.

Come si sarà potuto capire dalle riflessioni avanzate, necessariamente brevi e frammentarie, gli studi di Zimmerman e di Traub sono due strumenti di lavoro indispensabili per coloro i quali desiderano penetrare all'interno delle problematiche, testuali e culturali, con cui dovevano misurarsi i drammaturghi che allestivano per la scena *moderna* soggetti di natura erotica. Non solo: entrambi i volumi tracciano stimolanti percorsi critici per gli studiosi che vogliono mettere alla prova i modelli interpretativi della critica finenovocentesca, che — ricostruendo rapporti impliciti o espliciti con i meccanismi di produzione, ri-produzione e/o trasgressione di fenomeni cinquecenteschi (nel caso in analisi, quelli connessi con le esperienze erotiche 'normali' o 'anormali') — riesca meglio a comprendere, non a definire e neanche condannare, variegati modi che il soggetto possiede di essere, modi determinati da «gender», «race», «class», «nation», «identity».

Laura Di Michele