

IL MEDIOEVO

Introduzione

Cecilia Pietropoli

OLD ENGLISH - usato nelle prime opere di letteratura inglese

La storia dell'isola britannica nel Medioevo è caratterizzata da ondate successive di invasioni e dal conseguente susseguirsi di scontri e incontri tra etnie e culture. L'avvicinarsi di popolazioni diverse implicò anche la compresenza sullo stesso suolo di più lingue, che contribuirono tutte, seppur in diversa misura, alla formazione della lingua nazionale.

Nel 410 le ultime guarnigioni romane abbandonarono definitivamente l'isola e i Britanni, popolazione celtica che risiedeva nella parte centrale e meridionale dell'isola, si trovarono a dover contrastare la calata di nuovi invasori provenienti dalla Scozia settentrionale. Fu così che, stando a quanto narra il Venerabile Beda nella sua *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (731 ca.), preziosa fonte di informazioni sulle origini dell'Inghilterra, i Britanni fecero appello a una popolazione di etnia germanica, i Sassoni, stanziati allora alle foci dell'Elba, i quali, seguiti da Angli e Luti, presero possesso dell'isola a partire dal 450 circa, confinandola la popolazione locale ai margini del territorio e sulle isole. Gli invasori anglo-sassoni parlavano una lingua di ceppo germanico, che, mancando il contatto con la popolazione locale, si evolse indipendentemente dal celtico e dal latino fino a dare origine all'anglo-sassone, o *Old English*, strumento di espressione delle prime opere della letteratura inglese. Se l'anglo-sassone non subì sostanziali variazioni a seguito delle ripetute invasioni danesi, a cambiare radicalmente la storia della lingua inglese venne la conquista normanna, che si concluse nel 1066 con la sconfitta dell'ultimo re sassone Harold II a Hastings ad opera di William the Conqueror. Provenienti dalla Normandia, nella quale si erano stanziati già nel X secolo, i Normanni parlavano una varietà di francese che va sotto il nome di franco-normanno. Giunti in suolo britannico, essi rimasero strettamente legati alle proprie origini continentali, tanto sul piano politico e amministrativo - dalla Francia importarono la gestione di stampo feudale dei rapporti con l'aristocrazia e con i sudditi - quanto su quello linguistico e culturale. Ne conseguì che il linguaggio ufficiale della corte e della politica era il franco-normanno, quello della chiesa e della cultura 'alta' il latino, mentre gli abitanti originari, ormai degradati al ruolo

di sudditi di un popolo di dominatori, continuava a usare l'anglo-sassone. L'*Old English* tuttavia subì progressivamente gli effetti della vicinanza del francese, fino a trasformarsi in una lingua composita, in cui sono evidenti tanto le radici germaniche quanto gli influssi neolatini, che è classificata come *Middle English*.

L'oscillazione tra il mondo germanico e quello neolatino attribuì alla letteratura inglese delle origini un marcato ibridismo, che ne costituì il marchio distintivo e che si risolse nella prassi di rielaborare i prestiti ricevuti per adattarli alle esigenze del pubblico locale e piegarli alla trasmissione di messaggi specifici e contingenti. La storia sociale e politica dell'Inghilterra tardo-medievale ebbe peraltro anche caratteristiche autonome e originali a conseguenza dell'importanza economica e del peso sociale acquisiti dalla classe media, ciò che diede alla sua letteratura lineamenti autonomi rispetto alle coeve letterature continentali. Non è casuale che il sommo narratore inglese del Trecento, Geoffrey Chaucer (ca. 1343-1400), non solo eleggesse a protagonisti della sua raccolta di novelle un gruppo di pellegrini appartenenti esclusivamente alla fascia media, ma anche che scegliesse per ognuno di loro, nell'ambito del vasto patrimonio della tradizione narrativa contemporanea, la storia più appropriata e verosimile nonché adeguate modalità espressive e un appropriato linguaggio. Si deve alla peculiare fisionomia che il mercato del lavoro assunse nel Trecento, a seguito della peste che aveva decimato le forze lavorative maschili, se uno di questi pellegrini, e uno dei più brillanti e originali, è di fatto una pellegrina, la celeberrima Wife of Bath, donna dal carattere e dall'energia senza pari, capace di proseguire in tutta autonomia l'attività di drappiera ereditata da uno dei suoi numerosi mariti.

La letteratura inglese medievale è dunque un fenomeno complesso e polifonico nella forma e nei contenuti, sul quale la cultura ecclesiastica ha compiuto un'opera di livellamento minore di quanto non si sia a lungo sostenuto, e che va vista anche nelle sue implicazioni di ceto e di genere. È altresì criticamente indispensabile considerare le influenze provenienti da altre letterature, non per sottolineare eventuali dipendenze, ma piuttosto per rilevare il processo di appropriazione e rielaborazione delle fonti al fine di produrre una letteratura del tutto originale. Data la sua specificità cronologica e culturale l'analisi della letteratura delle origini comporta l'adozione di postulati teorici e criteri metodologici diversi da quelli utilizzati nello studio della letteratura moderna. È necessario avere consapevolezza della sua alterità, conseguenza del fatto che le opere si collocano a cavallo tra la produzione orale e quella scritta e all'interno di una tradizione la cui conoscenza era indispensabile alla loro fruizione. I testi ci sono inoltre giunti in larga misura anonimi, spesso in un'unica redazione di qualche secolo più tarda e fortemente influenzata dal dialetto degli scribi, ciò che ne rende difficoltosa tanto la collocazione geografica quanto un'attribuzione cronologica sufficientemente precisa da rendere credibile la speculazione critica sulle modalità della loro produzione e fruizione. Alla penuria di informazioni è possibile ovviare unicamente affidandosi a un'analisi comparata fra testi assimilabili che vanno visti, piuttosto che in un rapporto di dipendenza l'uno dall'altro, come tasselli tutti ugualmente significativi di un unico mosaico.

È altresì doveroso tenere a mente che la soppressione dei monasteri iniziata nel 1525 e ripresa nel 1539, imponendo la chiusura dei luoghi destinati alla riproduzione e alla conservazione dei testi, ha drasticamente ridotto il numero delle opere a noi tramandate. È quindi possibile che un ipotetico improvviso e fortuito recupero di opere appartenenti a un particolare genere o inerenti una data materia ci porterebbe a modificare buona

parte delle nostre attuali convinzioni. Il processo di evoluzione subito dalla lingua, che rendeva complessa la fruizione di testi in *Old e Middle English*, è un ulteriore motivo per cui la letteratura medievale ha subito un lungo periodo di latenza, fino alla rivalutazione romantica.

La storia della letteratura inglese delle origini è stata dunque ricostruita sulla base di una documentazione frammentaria e casuale, spesso recuperata e ripristinata in contesti culturali del tutto differenti. Ne è esempio estremo proprio il Medievismo romantico, che in Inghilterra si assunse il compito di una ricerca delle origini tesa a sottolineare la continuità delle tradizioni autoctone, poiché al Medioevo la borghesia inglese riconduceva le proprie strutture sociali, economiche, politiche e intellettuali. I medievalisti romantici hanno compiuto un prezioso lavoro di recupero dei materiali, incluse opere appartenenti alla cultura popolare e quindi di più difficile trasmissione; al contempo tuttavia le hanno emendate e rivisitate sulla base di una propria percezione del Medioevo tesa a ridurre il divario tra l'uniformità e la staticità attribuite al mondo medievale e la vitalità e la multiformità dell'esperienza romantica. Convinti che fosse possibile ricostruire le proprie tradizioni anche in assenza di documentazione certa, essi hanno colmato ogni evidente lacuna con la fantasia, cercando di supplire a quanto mancava e di ricostruire la forma originaria delle opere intervenendo su di esse con determinazione, a volte correggendo, completando e semplificando, e altre sostituendo con testi di completa invenzione. Riscritture, revisioni e interpolazioni non erano segno di disinteresse nei confronti della correttezza scientifica della propria indagine, ma funzionali all'affermazione del proprio assunto. E tuttavia l'intervento romantico ha profondamente indirizzato e influenzato la ricezione della letteratura medievale degli studiosi vittoriani e dei filologi novecenteschi, fino a far sentire i suoi effetti ancora ai giorni nostri.

OLD ENGLISH → subì dopo morte
con la propria lingua
del francese
1
MIDDLE ENGLISH
TESTI ANONIMI

- 4 Manuscripts
- ① Cotton Vitellius A 15
 - ② Exeter book
 - ③ Vercelli book
 - ④ Junius XI

→ VIII sec.

Da Beowulf a Malory

Cecilia Pietropoli

I. LA LETTERATURA IN OLD ENGLISH

La cultura anglo-sassone trovò dapprima terreno fertile nelle regioni del nord del paese, in particolare nella città di York; venne poi soffocata dalle invasioni danesi, fino a che re Alfred (849-899) creò un nuovo centro culturale nel Wessex. Quasi tutti i poemi anglo-sassoni che possediamo ci sono giunti in quattro manoscritti: il Cotton Vitellius A 15, lo Exeter Book, il Vercelli Book e lo Junius XI, peraltro tutte copie del X secolo; essi di certo costituiscono solamente una piccolissima parte della poesia che fu prodotta in suolo inglese nei secoli VIII e IX, ma sono comunque rappresentativi delle forme che questa dovette assumere.

Due sono le caratteristiche formali distintive della poesia in *Old English*: il metro allitterativo e l'uso di un linguaggio fortemente formulaico. Tali aspetti presenta anche *Beowulf*, poema di 3182 versi, unico esemplare della produzione eroica del suo tempo. Composto presumibilmente all'inizio dell'VIII secolo da un poeta della Northumbria o della Mercia, ci è giunto in una redazione più tarda, che possiamo far risalire approssimativamente all'anno 1000, nel dialetto del Wessex e in un unico manoscritto. La redazione tarda rende ragione del fatto che, sebbene *Beowulf* narri la vicenda di un eroe scandinavo e abbia espliciti riferimenti al mondo pagano e misterico della saga nordica nei combattimenti con draghi e troll, esso dia prova anche di influssi cristiani.

Beowulf, guerriero dei Geati, popolo della Svezia meridionale, giunge in soccorso del re danese Hrothgar, che vede la propria sala, sontuosamente costruita come luogo di raduno per i suoi combattenti, a più riprese invasa da Grendel, essere mostruoso e cannibale apparentemente invincibile. Egli rispetterà in pieno il codice di comportamento eroico che il re Hrothgar gli recita nel corso del banchetto in suo onore; eppure la sua abilità viene in un primo momento messa in dubbio secondo una formula narrativa ricorrente. *Beowulf* ucciderà il mostro, ma dovrà poi fare i conti con la madre di questi, decisa a vendicare la morte del figlio. L'eroe la combatterà inseguendola, accompagnato da alcuni

fedeli amici, fino alla sua tana in una caverna sottomarina, nella quale si immergerà per uscirne vincitore, nonostante la sfiducia dei compagni che lo abbandonano, secondo un motivo che risente fortemente dell'influenza del *folk-tale*. Nella seconda parte del poema, che riferisce di episodi che si svolgono parecchi anni dopo, Beowulf è il sovrano dei Geati che, ormai vecchio, è chiamato a combattere un orrido drago. L'eroe è di nuovo vincitore ma quest'ultimo combattimento lo conduce a morte.

Il protagonista è tratto dal folklore germanico, tant'è che non compare in nessun altro poema eroico, e tuttavia lo spirito è grave e aristocratico e il poeta insiste sulla storicità del contesto. Significativi sono i festeggiamenti che seguono ognuna delle imprese dell'eroe, durante i quali il re distribuisce doni e *scop* cantano episodi appartenenti al passato, celebrando la consapevolezza di possedere una propria tradizione storica e culturale. Nella sequenza finale, che illustra il funerale del protagonista, lo spirito cristiano è più che mai presente, anche se si innesta su un senso del fato e su un desiderio di conquistare fama immortale in un mondo in cui tutto è transitorio di stampo decisamente germanico.

Accanto alla poesia epica la letteratura anglo-sassone ci ha lasciato una produzione elegiaca, che risale al VII-VIII secolo, rappresentata da sei opere - *Widsith*, *Deor*, *The Wanderer*, *The Seafarer*, *The Ruin* e *The Wife's Lament* - che propongono temi come quelli della perdita, del viaggio e dell'esilio che torneranno frequentemente nella storia della letteratura inglese. Tra queste le più antiche sono forse *Widsith* e *Deor*, entrambe di argomento esclusivamente pagano. Il lamento di *Deor* in particolare è la narrazione autobiografica di uno *scop* che ha perso la predilezione del proprio signore, ma pertiene anche alla letteratura eroica perché contiene nomi e allusioni a cicli che ci consentono di ricostruire parte del patrimonio letterario germanico. Particolarmente significativo è *The Wife's Lament*, prima opera della letteratura inglese che dà voce a un personaggio femminile il quale, in prima persona, ci narra le proprie traversie di moglie che piange la lontananza dal marito.

Forte valenza documentaria, oltre che artistica, hanno i poeti Caedmon e Cynewulf, per il fatto che di essi conosciamo i nomi e qualche dettaglio biografico. Di Caedmon ci parla Beda nella sua già citata *Historia Ecclesiastica*, raccontandoci come fosse stato ispirato in sogno a cantare la Creazione, nonostante egli fosse solo un umile mandriano. Cynewulf visse nella Northumbria, che era al tempo il centro culturale dell'Inghilterra, tra la fine dell'VIII secolo e i primi decenni del IX. A lui si fa risalire, seppur con qualche incertezza, la maggior parte della produzione di ispirazione cristiana della letteratura anglo-sassone. Ha perso però ormai credibilità l'attribuzione a questo poeta dello splendido *Dream of the Rood*, poemetto allegorico dalla forte tensione emotiva e letterariamente sofisticato, in cui l'albero da cui fu tratto il legno della croce narra la propria vicenda in prima persona.

La volontà degli anglo-sassoni di tracciare i confini della propria identità è confermata dall'interesse per la storia e per la narrazione cronachistica in prosa, di cui testimonia il fatto che la *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* scritta dal Venerabile Beda in latino fu tradotta in anglo-sassone già ai tempi di re Alfred. Questi credette fermamente nella necessità di sollevare le sorti della cultura locale dalle precarie condizioni in cui era caduta a seguito delle invasioni e insistette sull'opportunità di tradurre i testi, anche religiosi, dal latino al volgare attribuendo dignità di lingua al dialetto locale e dando inizio a quel processo di volggarizzazione dei testi sacri che tanta influenza avrà nella storia della

cultura inglese. Egli patrocinò anche la cosiddetta *Anglo-saxon Chronicle* (IX-XII sec.) prodotto tra lo storico e il letterario che rappresenta il più antico resoconto della propria storia da parte di un popolo germanico. Alla narrazione degli eventi sono interpolate canzoni come quella dedicata a *The Battle of Brunanburh*, a testimonianza del progressivo spostamento dell'interesse dalla biografia e le imprese degli eroi verso la storia nazionale. La redazione della *Anglo-saxon Chronicle* procedette anche dopo la morte di re Alfred, e giunse con la *Peterborough Chronicle* fino al 1154, oltre la conquista normanna.

Quando i Normanni giunsero in Inghilterra, la cultura anglo-sassone, essendo riuscita a fondere le tradizioni del passato con le istanze della contemporaneità, a stemperare la cupezza della cultura germanica con il senso di speranza del cristianesimo e a temperare la barbarie delle origini con la raffinatezza del periodo di Alfred, stava attraversando una fase di piena maturità. Questo spiega perché il sopraggiungere della cultura normanna, per quanto compiuta e raffinata, non sia riuscito a cancellare del tutto le istanze del passato, ma abbia dato vita a una complessa interpolazione di istanze culturali, di generi letterari e di mezzi di espressione.

2. LA LETTERATURA IN MIDDLE ENGLISH: IL ROMANCE E IL DREAM-POEM

Il *romance* cortese nacque in Francia, per poi diffondersi con l'invasione normanna e l'introduzione del feudalesimo in Inghilterra, dove l'elaborazione e la formalizzazione del genere ricevettero ulteriore apporto tanto per opera dei poeti di lingua francese giunti al seguito degli invasori quanto dei cantori locali. Il *romance* in lingua inglese presenta notevoli differenze di forma e contenuto rispetto a quello francese, a seguito della tendenza a celebrare personaggi ed eventi della storia e della leggenda locali e ad assorbire altri generi come l'epica e la *chanson de geste*, l'*exemplum* e il racconto agiografico, la cronaca, il *folk-tale* e la ballata. La divaricazione è riconducibile al fatto che gli aristocratici normanni, che si convertirono all'inglese soltanto tra il XIII e il XIV secolo, usufruivano della produzione nata in suolo inglese in lingua francese, mentre il romanzo in volgare era destinato alla popolazione locale. Le opere residue, che ammontano approssimativamente a 115 testi e che si aggregano in cicli che ruotano intorno allo stesso personaggio o nucleo di personaggi, sono state attribuite a seconda del loro argomento alla materia di Bretagna, di Francia, di Roma e di Inghilterra. I primi *romances* in inglese furono rielaborazioni di *romances* anglo-normanni e comparirono intorno alla prima metà del XIII secolo, quando la tradizione romanzesca in Francia, dopo un'eccellente fioritura, si stava esaurendo. Ne può essere esempio *Havelok the Dane* (1285 ca.), racconto anonimo che nonostante il titolo è ambientato in buona parte nell'Inghilterra del nord, e la cui versione in *Middle English* può essere confrontata con due precedenti versioni in francese. Geffrei Gaimar intorno al 1135-1140 aveva narrato la stessa vicenda in anglo-normanno per la famiglia di Lincoln che lo ospitava, il che testimonia dell'interesse da parte della nuova nobiltà di provincia nei confronti della tradizione storica anglo-sassone. Risale alla fine del XII o agli inizi del XIII secolo il *Lai d'Havelok*, un poema anglo-normanno anonimo, scritto in francese continentale e il cui tenore è ancora rigorosamente cortese.

La versione in medio inglese è quindi di grande interesse al fine di postulare una definizione del genere del *romance* in Inghilterra e di discuterne le finalità. La storia riprende il motivo tradizionale del giovane spodestato ed esiliato che deve attraversare una fase di

disconoscimento, che comporta fatiche fisiche e umiliazioni, prima di poter riconquistare il proprio trono e quello della moglie Goldeborough, erede al trono di Inghilterra, che ha subito la stessa sorte di usurpazione e allontanamento. Il poema inglese è più lungo degli altri, anche se copre lo stesso lasso di tempo, poiché viene dato più spazio alle vicende giovanili. Havelok è un giovane attivo e deciso, ma del tutto privo di lineamenti cavallereschi, tant'è che quando vive a fianco del pescatore Grim che lo ha salvato dalla morte non continua, come nel *Lai*, a trascorrere l'esistenza come si conviene a un giovane aristocratico, ma condivide pienamente le umili attività e la dimora della famiglia. È evidente il processo di popolarizzazione del racconto cavalleresco e di apertura del genere a un pubblico di fruitori più ampio rispetto al pubblico cortese, ma anche il tentativo di traslare la vicenda da un passato mitico e indefinito a un contesto che ha tutte le caratteristiche del presente.

IL ROMANCE

Nato in Francia in un contesto cortese, il *romance* giunge nel XII secolo in Inghilterra dove subisce un processo di anglicizzazione e diviene genere delle classi medie oltre che dell'aristocrazia. Il suo obiettivo è la soddisfazione del desiderio, di per sé perseguibile solamente in un tempo e in uno spazio mitici e indefiniti, anche se nella rielaborazione in suolo inglese spesso assume connotati più realistici e terreni. Implica un *progress* verso un obiettivo finale e un *combat* tra due forze opposte, una avvertita come positiva e apprezzabile e l'altra come negativa e spregevole.

L'opera di maggiore qualità letteraria in questo genere, il poemetto *Sir Gawain and the Green Knight*, testimonia del risultato raggiunto dal processo di appropriazione e rielaborazione del genere. Riconducibile all'ultimo quarto del XIV secolo, l'opera è composta nel dialetto dei Midlands occidentali, probabilmente parlato tra il Cheshire e il Lancashire, ma non si conosce l'identità del suo autore né di chi lo ha commissionato. *Sir Gawain and the Green Knight* ci è giunto in un unico manoscritto nel quale è inserito accanto a tre poemetti di stampo dichiaratamente religioso, *Pearl*, *Cleanness* e *Patience*, probabilmente a mano di un unico autore, il cosiddetto 'Gawain-poet'. Composto presumibilmente presso una corte del nord, e quindi sufficientemente indipendente dal potere centrale londinese, adotta il verso allitterativo di tradizione anglo-sassone, che accosta nel ritornello di ogni strofa al verso rimato di stampo francese. La materia appartiene al ciclo bretonico: Sir Gawain è infatti nipote di re Artù con il quale condivide la vita brillante e piacevole presso una corte raffinata e gaudente, finché non si trova a doverne difendere l'onore combattendo contro un cavaliere di spropositate dimensioni e dall'improbabile colore verde. I termini del duello sono ugualmente insoliti: il cavaliere verde invita il cavaliere arturiano a staccargli con un colpo netto la testa, che raccoglie poi da terra e porta via con sé, dopo avere invitato Gawain a riprendersi il colpo di lì ad un anno. L'anno seguente Gawain muove verso il nord dell'Inghilterra, compiendo un percorso facilmente ricostruibile sul piano geografico, alla ricerca della cappella verde, luogo della sfida. Nel corso del viaggio viene ospitato per tre giorni nel castello di un certo Sir Bertilak che lo invita a un ulteriore gioco: lo scambio serale del bottino conquistato nel corso della giornata. Mentre quindi Gawain si vede donare tutti i proventi delle battute di caccia

del cavaliere, a questi può dare soltanto i baci che ottiene dalla moglie del suo ospite. A conclusione della terza giornata però gli nasconde il dono di una cintura verde destinata a dargli l'invulnerabilità. Giunto sul luogo del duello, Gawain scopre che il cavaliere verde altri non è se non Sir Bertilak così trasformato dalla fata Morgana, il quale gli infligge un leggero ma permanente colpo sul collo a perenne rimprovero del suo atto di viltà.

Il fatto che lo sfidante di Gawain sia un essere dalle caratteristiche sovranaturali che richiamano il mondo naturale, che questi lo inviti a rinnovare la tradizione del *beheading game* e che il tempo prescelto per la storia sia il ciclo annuale, sono tutti fattori che testimoniano dell'incontro del romanzo cavalleresco di tradizione cortese e continentale con il *folk-tale* di provenienza celtica e popolare. Ugualmente interessante è la prassi dell'autore di collocare una vicenda che appartiene a un passato mitico - l'origine della nazione inglese viene ricondotta allo sbarco di Enea sulla costa italiana - in un'Inghilterra facilmente identificabile e delineata con dettagli contemporanei, scelta che testimonia da un canto del desiderio di attualizzare il romanzo cavalleresco e dall'altro di rintracciare una sorta di mitologia delle origini della propria nazione all'interno della tradizione classica e continentale.

Non sappiamo se la materia fosse già presente in un romanzo precedente andato perduto, ma la trama dinamica e coinvolgente e la maestria con cui i vari motivi vengono dapprima alternati e infine intrecciati nella parte conclusiva sono da attribuirsi al 'Gawain-poet'. L'autore ha indubbiamente accolto la lezione formale del *roman courtois* francese e ha tracciato un grande affresco della vita della nobiltà nel Medioevo in quella che è un'opera fondamentalmente aristocratica, ma si è staccato dal suo modello accostando al piano di lettura di superficie, che invita a godere del piacere dell'avventura, un livello più profondo, che implica una valutazione della vicenda di tipo morale. La finalità etico-didattica è sottolineata anche dall'accostamento in un unico manoscritto di *Sir Gawain and the Green Knight* a tre poemetti di stampo religioso. Mentre *Cleanness* narra del diluvio universale e della caduta di Babilonia e *Patience* riferisce la storia biblica di Giona, *Pearl* è un tipico esempio di *dream-poem*, genere atto a descrivere un'esperienza di tipo visionario vissuta come sogno dal narratore. In *Pearl*, la cui fonte è da ricercarsi nell'*Olympia* di Giovanni Boccaccio, il poeta narra, in versi che combinano l'allitterazione con la rima, di essersi addormentato e di avere avuto la visione di una fanciulla al di là di un fiume oltre il quale è il Paradiso. Il poeta cerca di raggiungerla, ma così facendo cade nel fiume e si risveglia. Qui di nuovo, a caratterizzare il *dream-poem* di matrice inglese, è l'interpolazione di diverse tradizioni, per cui l'ambientazione iniziale di stampo cortese si fonde col sogno di impronta classicheggiante e con la visione cristiana della Gerusalemme celeste.

Il maggior esempio di *dream-poem* della letteratura in medio inglese è *The Vision of Piers Plowman* di William Langland, che ci è pervenuto in tre diverse redazioni tutte risalenti agli anni dal 1370 al 1390. Anche in questo caso la narrazione, sempre in versi allitterativi, riferisce di come il poeta cada addormentato e si ritrovi in mezzo a una nutrita schiera di persone in una piana tra la torre della Verità e la segreta del Male. Nonostante l'ambientazione allegorica, il racconto procede sulla base di dettagli concreti e attuali; ciò che suona particolarmente innovativo nel genere del *dream-poem* è la composizione della folla che partecipa a questa esperienza, che raccoglie baroni, borghesi e contadini e che propone rappresentanti di innumerevoli arti e mestieri, una folla che ci richiama alla mente il gruppo dei pellegrini protagonisti della raccolta di novelle di Geoffrey Chaucer *The Canterbury Tales*.

IL DREAM POEM

Un sogno o una visione costituiscono la cornice di questo genere. Derivante dalle letterature classiche e dalle Sacre Scritture, esso consente di narrare tramite le due voci del poeta e del sognatore, che a volte divergono completamente, il viaggio di un essere umano in un mondo al di là dell'ordinaria esperienza alla ricerca di una verità assoluta.

3. GEOFFREY CHAUCER E LE ORIGINI DELLA LETTERATURA INGLESE MODERNA

Nessuno può esemplificare lo stato della società e della cultura letteraria inglese della seconda metà del Quattrocento meglio di Geoffrey Chaucer. Nato a Londra intorno al 1340, egli rappresenta quella borghesia che tanta importanza stava acquisendo nel contesto sociale ed economico dell'Inghilterra del tempo: figlio di un mercante di vini, divenne paggio presso la corte di Edward III, fece parte delle truppe inglesi che combatterono in Francia nel 1359 in una delle tante schermaglie della guerra dei Cent'anni e sposò una dama di corte della regina di nome Philippa. Godette del favore del duca di Lancaster John of Gaunt, per la morte della cui moglie compose *The Book of the Duchess* (1369). Chaucer, per il quale la letteratura non costituiva la principale professione, ebbe una vita attivissima, colma di incarichi commerciali e diplomatici che gli consentirono di compiere viaggi e missioni in Europa, dai quali tornava portando con sé manoscritti delle letterature con cui veniva a contatto. Soltanto nell'ultima fase della sua vita, prima della morte che sopraggiunse nel 1400, rallentò la sua attività e si dedicò maggiormente alla letteratura. Al pari del suo contemporaneo John Gower, che significativamente scrisse al contempo opere in latino, in francese e in inglese, egli recepì le diverse tradizioni letterarie antecedenti, delle quali riconobbe l'autorità ma che rielaborò adattandole ai tempi, e considerò segno di innovazione e modernità sfoggiare, accanto alla lezione degli antichi, anche la propria conoscenza dei contemporanei francesi e italiani, aprendo la via a percorsi che si affermeranno nella letteratura successiva. Non di secondaria importanza è infine l'impatto che la sua attività e il suo successo ebbero sulla storia della lingua inglese: si deve a lui il fatto che il dialetto londinese divenisse ufficialmente la lingua della letteratura.

Chaucer operò nell'ambito dei numerosi generi in cui la letteratura del suo tempo si articolava, che portò al livello di massima elaborazione e sviluppo. Nel già citato *Book of the Duchess* egli ripropone l'espedito del sogno, ma fa uso di ottonari a rima baciata, ovvero del metro tipico del *romance* francese. L'espedito del sogno è presente anche in un'altra opera di stampo ancora tipicamente medievale, *The House of Fame* (1378-1380), in cui Chaucer dimostra tuttavia una più approfondita conoscenza tanto dei classici quanto della letteratura italiana, e in un'opera decisamente più matura come *The Parliament of Fowles* (1378 ca.). Ancora medievale nella struttura è l'opera tarda *The Legend of Good Women* (1385-1387), composta di un prologo e nove leggende in pentapodie giambiche a rima baciata, verso che torna con particolare frequenza anche in *The Canterbury Tales*.

Al genere del *romance* Chaucer dedicò *Troilus and Criseyde* (1382-1386), che deriva direttamente dal *Filosofo* di Boccaccio, su cui si innestano prestiti dal *Roman de Troie* di Benoît de Saint-Maure e dalla *Historia troiana* di Guido delle Colonne e spunti da Boezio e da Dante, a testimoniare della capacità dell'autore di interpolare fonti diverse in un'opera del tutto originale. Mentre infatti in alcune parti Chaucer seguì fedelmente la

fonte boccaccesca, compiendo un'opera di traduzione secondo l'accezione medievale del termine, egli aggiunse circa duemila versi dedicati al travaglio psicologico e morale dei personaggi, dando prova di quella capacità di attribuire a ogni personaggio un proprio eloquio e una propria gestualità che è uno dei caratteri distintivi anche della sua opera maggiore. Inoltre, mentre nel *Filosofo* il narratore coincide col protagonista, il narratore di Chaucer è una figura esterna, ma della quale il lettore percepisce la continua presenza. Come il narratore di *The Canterbury Tales*, egli comunica direttamente con il lettore, condividendo con lui la propria difficoltà nel trattare una materia come l'amore della quale non ha esperienza personale e sollecitandone la comprensione.

Anche *The Canterbury Tales* (terzo quarto del secolo XIV, presumibilmente fine degli anni '80) si basano su un impianto in apparenza non particolarmente innovativo come quello della cornice che racchiude una serie di racconti alla maniera del *Decameron* di Boccaccio. Il pretesto è qui offerto da un gruppo piuttosto composto di ventotto pellegrini che si ritrovano presso il Tabard Inn di Southwark, sulla riva sud del Tamigi, per compiere insieme un pellegrinaggio verso Canterbury dove renderanno omaggio alla tomba del martire Thomas Becket. L'oste della taverna decide a sua volta di aggregarsi alla compagnia e per ingannare il tempo durante il viaggio propone una sorta di certame letterario: i partecipanti dovranno narrare due novelle all'andata e due al ritorno. Una sera al momento del rientro premierà colui che avrà narrato il racconto migliore. In realtà la raccolta non venne mai completata e presumibilmente alcuni dei racconti che compaiono nei numerosi manoscritti dell'opera riconducibili al XV secolo erano già stati scritti prima che Chaucer iniziasse a concepire l'impianto. Il narratore si unisce a sua volta al gruppo dei pellegrini e, nel *General Prologue*, li presenta al lettore uno per uno così come gli sono apparsi durante la prima serata trascorsa assieme al Tabard, dandone lo status sociale e descrivendone l'abbigliamento e l'atteggiamento. Figura interessante e originale, alter ego dell'autore ma da lui del tutto dissimile, il narratore si propone come una persona timida e poco dotata, la cui scarsa abilità letteraria gli consente semplicemente di riferire parola per parola e nella maniera più fedele possibile quanto accadrà e quanto verrà detto durante il pellegrinaggio. Di tanto egli dà prova di conoscere profondamente la natura umana, di essere dotato di notevole ironia e ciò che è ancora più importante nel periodo di cui stiamo trattando, di saper creare uno stile capace di abbattere le tradizionali barriere tra materia scritta e narrazione orale.

Dalla presentazione dei pellegrini si evince che fra essi la persona di più alto grado civile è un cavaliere e quella di più alto grado ecclesiastico è la priora di un convento: è quindi la classe media che viene rappresentata nelle sue molteplici componenti e nell'ampio ventaglio delle sue scelte di vita. Chaucer visse infatti in un'epoca di sostanziali cambiamenti ai conflitti come la rivolta dei contadini e la caduta di Richard II cambiarono fisionomia alle lotte politiche, mentre l'espansione economica faceva sempre più del denaro uno strumento di potere; il livello culturale e la *literacy* si stavano alzando, mentre l'inglese si affermava come lingua dell'identità nazionale; il controllo della chiesa e del clero sulla cultura e sulla politica veniva per la prima volta messo seriamente in discussione. Chaucer ci propone allora un'immagine composita e contraddittoria della società del suo tempo, stereotipa e tradizionale e al contempo dinamica e realistica. La sua scrittura è allo stesso modo una combinazione di vecchio e nuovo, in cui, se da un canto le citazioni dalla Bibbia e dalla letteratura classica sono usate come strumenti per affermare il

Il nome dei Canterbury Tales

The Canterbury Tales - class media
tradotta nella sua

proprio diritto alla parola, dall'altro si consente a un personaggio come la Wife of Bath di anteporre l'autorità della propria esperienza a quella libresca. La figura della Wife of Bath è sotto molteplici aspetti particolarmente significativa: sanguigna e loquace, la drappiera nel suo lungo prologo al proprio racconto dà un vivace e del tutto anticonformista resoconto della sua vita coniugale con ben cinque mariti. Motivo di orgoglio per lei è l'indipendenza che le deriva dall'attività di tessitura e tinteggiatura dei tessuti che le è stata lasciata in eredità da uno dei consorti e che le consente di potersi permettere sontuosi vestiti, di compiere pellegrinaggi fin in Terra Santa, nonché di vincere gare di generosità quando dedicata a opere di beneficenza. Caratteristica dello stile chauceriano è infatti quella di attribuire a ogni personaggio una voce narrante sempre diversa e adeguata al suo status, alla sua cultura e al suo temperamento e di riconoscere anche a personaggi marginali all'interno della cultura del tempo, come le donne, i mercanti, gli artigiani e il piccolo clero, il diritto di parlare e di essere ascoltati. Ne è esempio l'infedele May di *The Merchant's Tale*, la quale diviene così abile nel manipolare il linguaggio da farne uno strumento di inganno nei confronti del marito. L'appropriarsi del linguaggio va di pari passo con l'acquisizione di beni materiali, tant'è che un personaggio come la paziente Griselda nel *Clerk's Tale* è costretta a rinunciare alla parola essendo priva di qualsiasi bene di sua proprietà, inclusi i vestiti che indossa.

La composizione sociale dei pellegrini fa sì che essi facciano appello a generi letterari differenziati, dal romance al racconto di materia religiosa e agiografica, fino al fabliau, altro genere proveniente dalla Francia, contenitore di storie satiriche di ambientazione e contenuto popolare, che nei *Canterbury Tales* assurge a livello letterario. Significativo è sul versante opposto il modo in cui il cavaliere protagonista del racconto della Wife of Bath mina alle fondamenta con il suo stupro la tradizionale cortesia della letteratura cavalleresca, dando origine a una rinnovata percezione della materia e dei protagonisti del *romance*.

Geoffrey Chaucer compendia nella sua opera le indicazioni culturali, linguistiche e stilistiche dell'Inghilterra medievale e le rielabora, portandole a esiti nuovi con l'apporto di tradizioni continentali. Nei suoi scritti materie e generi difforni si alternano, si contrappongono e si combinano, dando vita a contenuti polisemici e a stili variegati e multiformi che presentano già i segni della modernità.

IL FABLIAU

Il *fabliau* proviene dalla Francia, dove era diffuso soprattutto nel mondo universitario. Si tratta di un genere popolare e parodico che irride a ogni forma di autorità e austerità, prendendosi gioco delle difficoltà della vita quotidiana. Oppone alla lettura moralistica e agli intenti pedagogici degli *exempla* ecclesiastici una visione più laica, realistica e scherzosa della realtà, con il proposito del mero intrattenimento.

4. IL TEATRO MEDIEVALE

La critica non è stata ancora in grado di colmare il solco che separa le rappresentazioni ecclesiastiche in latino, o *tropi*, che si diffusero in Inghilterra, così come nel resto d'Europa, nel X secolo, e i cicli di drammi biblici che costituiscono una delle più diffuse e

popolari forme di intrattenimento nel XIV e XV secolo. Nelle prime rappresentazioni che si svolsero nelle chiese tre diaconi, travestiti da Marie, si recavano presso un altare che fungeva da sepolcro per sentirsi rivolgere da un diacono che personificava un angelo la rituale domanda: "Quem queritis in sepulchro, o Christicolae?". La prassi delle rappresentazioni durante le funzioni liturgiche acquisì immediatamente popolarità e si estese ad altre occasioni, prima di tutte la Natività. I *tropi*, che avevano una funzione prevalentemente esegetica di momenti fondamentali della liturgia, contenevano già nell'idea della personificazione, nel travestimento, nell'indicazione di spazio e luogo dell'azione e nel dialogo gli elementi fondamentali della drammaturgia. E tuttavia sorprende che, inaspettatamente e senza una apparente fase di transizione, la storia dello spettacolo in Inghilterra proponga nel Trecento una eccellente fioritura di drammi ispirati alla Bibbia che si svolgevano al contrario in spazi aperti, usavano il volgare, accostavano agli eventi biblici episodi del tutto secolari e contemporanei ed erano finanziati e organizzati dalle *guild*, le corporazioni di arti e mestieri. È evidente che nel momento in cui uscirono dallo spazio ristretto della chiesa per dar vita a un teatro di piazza o ambulante per le strade della città le rappresentazioni sacre si umanizzarono, dando inizio a un processo di trasformazione di una religione di concetti in un dramma di eventi e personaggi. La loro capacità di attrarre e polarizzare l'attenzione era quindi dovuta alla loro doppia dimensione, quali esgesi degli episodi biblici dalla Creazione al Giudizio universale e, al tempo stesso, quadri di vita quotidiana.

La testimonianza più completa di questa forma di spettacolo è a noi pervenuta in quattro cicli di rappresentazioni bibliche, o *mystery plays*, che vanno sotto il nome di ciclo di Chester, ciclo di York, ciclo di Wakefield e *Ludus Coventriae* o *n-town cycle*. Il dramma ciclico era infatti uno spettacolo eminentemente cittadino, organizzato in grossi borghi con un'economia fiorente e in cui gli artigiani rappresentavano una delle componenti sociali maggiori e meglio organizzate. Nel basso Medioevo uno spettacolo che si svolgeva nella piazza o per le strade della città veniva proposto a tutta la cittadinanza, dai notabili, al clero, alle classi più umili. Non solo, ma ad esso prendeva parte anche la popolazione contadina delle zone limitrofe, attratta non solo dall'occasione ludica, ma anche dalla possibilità di concludere contrattazioni e scambi commerciali. Il dramma ciclico operava pertanto come strumento di mediazione tra livelli sociali diversi e tra componenti culturalmente differenziate. Ciò tuttavia non implica necessariamente la rottura con la tradizione clericale né il completo abbandono dell'originaria finalità di istruzione religiosa; al contrario, la sua popolarità era misurabile nella sua capacità di combinare didattica e intrattenimento.

La storia della Bibbia appare riscritta in un grande e articolato affresco comico: è esemplare il dramma più celebre, quel *Second Shepherd's Play* appartenente al ciclo di Wakefield che accosta alla drammatizzazione della Natività l'interpolazione di una vicenda di registro popolare: Mak, un pastore furbo quanto spiantato, ruba ai propri compagni di sventura, come lui sottoposti al gelo e alla carestia dell'inverno nella brughiera del Lincolnshire, una pecora che nasconde in una culla, cercando di farla passare per il figlio deforme appena dato alla luce dalla moglie Gill. I pastori derubati scoprono l'inganno e puniscono Mak ponendo in essere un rituale del tutto pagano e facendolo saltare in un lenzuolo per cacciare il demone che alberga in lui. Il collegamento del sottotesto con il testo principale della Natività è evidente nel riferimento a una culla e a una nascita e

nella netta contrapposizione tra la demonicità della nascita fittizia inscenata da Mak e la sacralità della vera nascita a Betlemme.

Le rappresentazioni dei drammi biblici potevano svolgersi secondo due modalità differenti che condizionavano la struttura dei cicli e la ripartizione della storia nei vari episodi. La rappresentazione su *pageant* – o carri che si muovevano per le strade delle città e che si arrestavano nei luoghi deputati alla rappresentazione – necessitava di azioni statiche, contenibili in spazi limitati e di *plays* compiuti in se stessi. Essenziale diveniva la triplice simbologia degli spazi, in cui il livello del carro stava a rappresentare il mondo terreno, una struttura sopraelevata il mondo celeste, mentre i personaggi infernali precipitavano e si muovevano nello spazio inferiore coincidente con il suolo. L'allestimento dello spettacolo in uno spazio fisso di forma circolare – modalità definita *in the round* e adottata dal *Ludus Coventriae* e forse anche dal ciclo di Wakefield – consentiva una maggiore mobilità degli attori e offriva la possibilità di collocare azioni contemporanee in spazi differenti. Il pubblico circondava i luoghi dell'azione e interagiva con gli attori. I *plays* si susseguivano senza soluzione di continuità, il che è rilevabile a livello testuale nella maggiore coesione tra una scena e l'altra e nella compattezza della struttura dell'intero ciclo. Alla forma e alla distribuzione dello spazio scenico del *theatre in the round* e alla simbologia degli spazi del teatro su carri sarà debitrice il futuro teatro elisabettiano.

5. THE BOOK OF MARGERY KEMPE E LE PASTON LETTERS

L'interesse per la 'microstoria', sviluppatosi negli ultimi decenni del Novecento, ha consentito di portare alla luce documenti non inclusi tra le fonti della storiografia ufficiale. In Inghilterra due opere in particolare testimoniano dell'organizzazione sociale, della condizione femminile, dell'istruzione e del livello della *literacy* all'interno di diverse fasce sociali nel XV secolo: il diario di Margery Kempe (ca. 1373-1438), donna del Norfolk, profondamente devota ma dai molteplici coinvolgimenti mondani e con un passato di imprenditrice nell'impresa familiare, e l'epistolario della famiglia Paston, testimonianza di quel pragmatismo nel gestire e nel raccontare il quotidiano che diventerà uno dei lineamenti distintivi della letteratura inglese e che non ha corrispettivo nelle letterature continentali contemporanee.

The Book of Margery Kempe, classificato da alcuni critici come la prima autobiografia inglese, è suddiviso in due parti asimmetriche: la prima ha come tema principale la conversione di Margery e la narrazione dei suoi numerosi pellegrinaggi, mentre la seconda si concentra prevalentemente sulla conversione del figlio e sull'ultimo viaggio compiuto con la nuora dopo la morte di quest'ultimo. Tale suddivisione si deve a un peculiare processo di scrittura che fa di questo libro un interessante caso letterario: Margery, essendo analfabeta, si servì di uno scrivano, la cui morte, avvenuta prima del compimento dell'opera, la indusse a fare ricorso a un secondo redattore. La differenza è notevole: mentre la prima parte è ricca di particolari che descrivono in maniera dettagliata le visioni di Margery e le sue crisi mistiche, la seconda ha un ritmo più rapido, per poi concludersi con l'elenco delle preghiere che la donna era solita recitare. Il filtro maschile diventa particolarmente importante per Margery: se da un lato il suo analfabetismo non le consentiva comunque di scrivere, dall'altro la mediazione maschile dello scriba garantiva ai lettori la veridicità

della narrazione. Nel proemio al diario viene specificato che scopo del libro è quello di celebrare le opere del Signore, ma anche di dare testimonianza di come Egli abbia consentito a una povera peccatrice di redimersi, indicazione che implica la consapevole ricerca di un pubblico cui trasmettere per via letteraria un preciso messaggio.

La famiglia Paston rappresenta un campione perfetto delle condizioni di vita nel tardo Medioevo di una famiglia originaria del Norfolk e appartenente alla *gentry*. La collezione Paston comprende più di mille testimonianze tra lettere vere e proprie e documenti giuridici del XV secolo, molti dei quali scritti dai membri della famiglia o a loro diretti. Le lettere trattano di affari privati e pubblici e sono ricche di informazioni che riguardano i modi di vita, gli affari, la prassi giuridica, i comportamenti ricorrenti, cui vengono significativamente acclusi riferimenti a fatti storici coevi, soprattutto quando questi toccano in qualche modo gli interessi della famiglia. Accanto a problemi pratici come liste di conti e richieste di cose da comprare in città, siamo messi a parte anche dei sentimenti dei Paston e degli affari familiari più privati, come le prospettive matrimoniali, le visite, l'educazione dei figli, le gravidanze, i lutti.

6. THOMAS MALORY

Le Morte Darthur, ampia e articolata arturiade composta a Londra nella seconda metà del Quattrocento da "Sir Thomas Maleoré Knyght", come egli stesso si firma a chiusura della sua ponderosa opera, ^{THOMAS MALORY} raccoglie in un'unica narrazione in prosa un vasto numero di episodi incentrati sulle figure di re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda, di cui ripercorre le avventure cavalleresche compiute per contribuire all'onore del sovrano e della compagnia e le vicende private, le imprese foriere di gloria terrena e le imprese celesti, prima fra tutte la ricerca del sacro Graal. Le vicende vengono distribuite secondo un filo cronologico preciso, che inizia con l'ascesa al trono di Artù, celebra le sue conquiste e la fase di massima gloria del suo regno, per poi esaurirsi con il resoconto dei tradimenti e delle rivalità interne alla compagnia della Tavola Rotonda, fino al crollo della società. Alle vicende dei cavalieri arturiani Malory accosta la storia, derivata da fonti autonome, del cavaliere di Cornovaglia Tristano e della sua amata Isotta, la cui presenza a corte coincide con il momento di massimo splendore del regno.

Per la natura dei processi di revisione cui sottopone la materia ricevuta e il genere adottato, *Le Morte Darthur* si fa esempio della complessità delle trasformazioni culturali che caratterizzarono in Inghilterra la transizione dal Medioevo all'epoca moderna. Significativa è la biografia del suo autore che rende ragione di come la crisi dei principi di diritto dinastico e di *body politic* stesse scuotendo alle fondamenta ogni atavica certezza: esponente della piccola nobiltà inglese e rappresentante parlamentare per la contea di Warwick, Malory, nato verso la fine della guerra dei Cent'anni e vissuto durante la guerra delle Due Rose, da tale conflitto venne travolto, pare per via di un repentino cambiamento di fronte, e concluse la sua esistenza in prigione; fu qui infatti che egli ebbe modo di comporre la sua unica opera. È quindi possibile che una così onerosa impresa letteraria gli venisse suggerita dall'esigenza di narrare in inglese una vicenda che, contrapponendo alla crisi contemporanea della monarchia britannica la figura di un sovrano appartenente a un più eroico passato, facesse appello tanto alla vecchiaia aristocratica inglese, sconcertata e confusa dal corso degli eventi, quanto alla nuova classe gentilizia.

Ugualmente significative dei tempi sono le controverse modalità secondo le quali l'opera venne diffusa: manoscritta per una fruizione collettiva e una lettura ad alta voce – procedimento che implica una prassi narratologica che privilegia il riassunto e la ripetizione – l'arturiana maloriana raggiunse di fatto il suo pubblico nella versione a stampa. *Le Morte Darthur* vide infatti le stampe il 31 luglio 1485 nella tipografia di William Caxton a Westminster. Il testo era preceduto da una prefazione dello stesso Caxton, nel quale veniva proposto come un'opera priva di consistenza storica ma di piacevole lettura e dedicata a un pubblico colto che sarebbe stato in grado di cogliere l'intento didattico in essa sotteso. Questa fu l'unica versione conosciuta dell'opera fino a che, nel 1934, venne ritrovato a Winchester un manoscritto il cui testo differiva notevolmente da quello diffuso da Caxton: dal confronto tra le due versioni risultò infatti chiaro come questi avesse modificato lo stile maloriano per adeguarlo alla fruizione individuale mediante lettura, eliminando quando possibile la struttura paratattica e intervenendo sulla sintassi, sulla grammatica e sulla punteggiatura. Non solo, ma egli decise di tagliare diverse descrizioni di battaglie e di duelli e di affiancare vocaboli di derivazione francese a quelli anglosassoni usati dall'autore, al fine di sottolineare le fonti francesi dell'opera e riportarla a un contesto letterario più cortese e meno popolare.

Ambiguo ed esemplare di un'epoca di transizione è anche l'approccio di Malory alla scrittura dell'opera: da un canto l'insistito riferimento a un'unica fonte francese che egli starebbe pedissequamente traducendo rivela la necessità di affidarsi a una *auctoritas* di stampo prettamente medievale, mentre d'altro canto rigorose ricerche delle fonti hanno dimostrato che egli fece uso non solo di diverse fonti francesi ma anche delle diverse versioni delle storie arturiane in lingua inglese. Piuttosto che selezionare un'unica versione e a questa attenersi egli dunque preferì giustapporre le verità parziali che gli venivano da diverse rielaborazioni, che spesso suonavano in contraddizione tra loro. D'altronde il processo di riscrittura e riadattamento cui Malory sottopose la materia ricevuta rivelano la sua consapevolezza del cambiamento dei tempi e della trasformazione delle mentalità che il tempo in cui visse comportava. Sono infatti le contaminazioni da lui operate che testimoniano della sua chiave di lettura della vicenda arturiana e che fanno sì che la sua versione non suoni come una nostalgica ripresa di una letteratura del passato ma si faccia specchio dell'epoca in cui l'autore scrisse. L'interesse primo del revival arturiano non stava per lui nella passione di Lancillotto e Tristano o nella conquista del sacro Graal da parte del cavaliere celeste Galahad, ma nell'ardente difesa del suolo britannico e nella esaltazione della nazione. Egli non era interessato a celebrare un re e un passato mitici e a stigmatizzare il presente come degradazione del passato ma a confrontare passato e presente per sottolineare le somiglianze e le differenze implicite nella transizione verso nuove situazioni sociali e politiche. Malory fa quindi dei cavalieri personaggi concreti e articolati, molto meno soggetti al destino e più capaci di farsi artefici della propria sorte di quanto non fosse nella tradizione cortese, anche se i tragici eventi che accompagnarono il crollo della società della Tavola Rotonda appaiono storicamente determinati e quindi incontrastabili. Anche la rielaborazione del genere del *romance* da parte dell'autore è significativa poiché indica la consapevolezza della divergenza tra storia e finzione e attribuisce alla letteratura un ruolo essenziale nella rappresentazione di un mondo in cui gli aspetti contraddittori della realtà potevano paradossalmente coesistere e dove ogni singola persona era impegnata nella ricerca della propria identità e del proprio ruolo.

IL CINQUECENTO

Introduzione

Keir Elam

* TRA IL 1493 E IL 1500,

Il Cinquecento inglese iniziò all'insegna di un illustre ospite straniero. Al volgere del secolo, dall'estate del 1499 fino al gennaio del 1500, Erasmo da Rotterdam (1466-1536) si trovava infatti in Inghilterra. La sua presenza fu di buon auspicio per il nuovo secolo inglese, in quanto, da un lato, testimoniava l'esistenza di una cultura umanistica già degna della sua attenzione, e dall'altro, preludeva a un secolo di riforme religiose, scolastiche e sociali che avrebbero portato il paese ospitante, al volgere del secolo successivo, alla ricchezza culturale e letteraria della quale l'Inghilterra Tudor è sinonimo. Nelle sue lettere Erasmo racconta di una nazione fra le più avanzate in materia degli studi classici umanistici, grazie alla presenza di finissimi intellettuali del calibro di John Colet (ca. 1466-1519), William Grocyn (ca. 1446-1519), Thomas Linacre (ca. 1460-1524) e, soprattutto, Thomas More (1478-1535). Che la cultura umanistica si fosse così radicata in Inghilterra già alla fine del '400 fu merito soprattutto del re Henry VII (1485-1509), appassionato delle nuove scienze umane e patrono degli studi e delle arti, con il risultato che la sua corte, ispirandosi consapevolmente ed esplicitamente al modello italiano, fu il punto di riferimento per studiosi e scrittori quali More, e per poeti quali John Skelton (ca. 1460-1529).

Quando si afferma, come sovente avviene, che il Rinascimento arrivò tardi in Inghilterra, ciò è vero per alcune sfere culturali, quali le arti visive, la 'nuova' musica e il teatro laico – i quali si affermarono pienamente solo verso la fine del '500 – ma è meno vero per altri campi, come quello letterario e delle traduzioni. A questo stato di cose contribuì una fiorente editoria, che ebbe inizio negli anni Settanta del '400 quando William Caxton (ca. 1422-1492) introdusse la prima pressa tipografica nel suo paese. Non a caso, il primo libro stampato in Inghilterra dallo stesso Caxton era stato un'edizione dei *Canterbury Tales* di Chaucer, nel 1476, come a sottolineare la vocazione letteraria della nuova tecnologia e anche l'esistenza di una tradizione letteraria indigena che la nuova editoria avrebbe contribuito a riprendere e a diffondere. D'altronde, è impossibile sopravvalutare l'importanza che avrebbe avuto, per lo sviluppo della cultura inglese, la pubblicazione a

stampa, nel corso del '500, di volumi fondamentali in ambito religioso, quali la cosiddetta Great English Bible (1538) e il *Book of Common Prayer* (1549); in ambito politico e filosofico, quali l'*Utopia* di Thomas More (1516); in ambito morale e pedagogico, quali *The Schoolmaster* di Roger Ascham (1570) e la celebre traduzione del *Cortegiano* ad opera di Thomas Hoby (1561).

Il Cinquecento inglese vide cinque regni, fra i quali quello di Elizabeth, che da solo coprì mezzo secolo (1558-1603). Non tutti i sovrani Tudor manifestarono la stessa dedizione alla cultura di Henry VII. Il figlio, Henry VIII (1509-1547), impegnò la maggior parte delle sue energie, nonché del tesoro nazionale, nelle guerre religiose in Europa, anche se continuò a offrire il patronato nei confronti degli studi umanistici, e presso la sua corte si affermarono poeti aristocratici quali Sir Thomas Wyatt (1503-1542) e Henry Howard, conte di Surrey (1517-1547), ai quali viene attribuita l'introduzione nella letteratura inglese del sonetto. Inoltre, come tutti i Tudor, Henry incoraggiò la diffusione della cultura tramite una politica scolastica piuttosto illuminata. Dopo la Riforma messa in atto da Henry VIII, e specie dopo l'*Act of Supremacy* del 1534, che diede al monarca sovranità sulla chiesa e sui suoi beni, le vecchie scuole ecclesiastiche furono sostituite dalle laiche *grammar schools* aperte anche a figli di famiglie non benestanti (anche se pochi ne poterono beneficiare). Il maggior numero delle nuove *grammar schools* si aprirono sotto il regno di Edward VI (1547-1553), con la fondazione di numerose *King Edward VI Schools* in tutto il paese (compresa la *King Edward VI School* di Stratford-upon-Avon, che sarà poi frequentata da William Shakespeare). L'accesso all'istruzione più o meno gratuito creò la possibilità per tutta una generazione di scrittori elisabettiani – per esempio, oltre a Shakespeare, Christopher Marlowe (1564-1593) e Ben Jonson (1572-1637) – di formarsi malgrado le loro origini relativamente umili.

Senza dubbio il periodo maggiormente associato con il Rinascimento inglese – tanto da diventarne, a torto, quasi sinonimo – è quello elisabettiano. Non solo sotto la regina Elizabeth, ma intorno alla sua figura, nacquero alcuni fra i più significativi esperimenti letterari della storia inglese, a cominciare dal grande poema epico *The Faerie Queene* (1590) di Edmund Spenser (ca. 1552-1599) e dalle opere del più celebre cortigiano e poeta dell'epoca, Philip Sidney (1554-1586). Il regno di Elizabeth vide non solo la più grande fioritura letteraria della storia inglese, ma anche, più in particolare, la più proficua sperimentazione e moltiplicazione dei generi letterari, dalla poesia epica (*The Faerie Queene*) a quella pastorale (*The Shepherdes Calender*, sempre di Spenser, 1579) al canzoniere (*Astrophel and Stella* di Sir Philip Sidney, 1591); dalla saggistica (come gli *Essays* di Francis Bacon, 1597) alla prima narrativa in prosa (come il popolarissimo *Euphues: The Anatomy of Wit* di John Lyly, 1578, e *The Unfortunate Traveller* di Thomas Nashe, 1594).

Il fenomeno culturale più caratterizzante l'epoca elisabettiana, il teatro, ebbe la sua nascita ufficiale nel 1576, con la costruzione del primo teatro pubblico, The Theatre (precursore del più famoso Globe Theatre di shakespeareiana memoria), anche se l'esplosione della drammaturgia letteraria comunemente denominata "elisabettiana" avvenne più tardi, verso la fine degli anni Ottanta – forse non a caso, in coincidenza con il periodo più celebre della storia inglese anche sul piano macrostorico, con la sconfitta dell'*Armada Invencibile* del 1588 – grazie soprattutto all'arrivo sulla scena della prima generazione di drammaturghi professionisti, i cosiddetti "University Wits", quali Thomas Kyd (1558-1594), Robert Greene (ca. 1560-1592) e Christopher Marlowe.

Il periodo elisabettiano fu anche quello più fertile per le traduzioni, fra le quali molte dall'italiano, che influenzarono in modo determinante – anche per la loro alta qualità letteraria – la letteratura e il teatro (non ultime, le opere di Shakespeare): fra le più significative possiamo citare *I suppositi* di Ariosto, tradotti da George Gascoigne nel 1566 (una delle prime commedie laiche inglesi, a sua volta fonte di *The Taming of a Shrew* di William Shakespeare); le novelle di Bandello, tradotte (dal francese) da Geoffrey Fenton nel 1567; la *Storia d'Italia* di Guicciardini, tradotta sempre da Fenton (1579); la *Civil conversazione* di Guazzo, tradotta da George Pettie (1581); l'*Orlando Furioso* di Ariosto, tradotto da Sir John Harington nel 1591; la *Repubblica e magistrati di Venezia* di Contarini, tradotta da Lewis Lewkenor (1599) ecc. (Machiavelli, censurato, dovette aspettare fino al '600 per la prima traduzione inglese a stampa). Fu proprio l'apertura verso altre culture letterarie – grazie anche all'operare di grandi mediatori culturali quali John Florio (1553-1625), traduttore di Montaigne nonché autorevole guida alla lingua e cultura italiana – che permise alla letteratura elisabettiana di maturare e arricchirsi in modo così rapido ed esteso.

Non sono da sottovalutare, inoltre, i contributi offerti lontano da Londra, e in modo particolare provenienti dalla Scozia. Il Rinascimento scozzese vide l'affermarsi di autori significativi come Gavin Douglas (ca. 1474-1522), autore della prima traduzione in terra britannica dell'*Eneide*, e i poeti William Dunbar (ca. 1460-1520) e David Lyndsay (ca. 1490-1555), autore del celebre dramma morale *A Satire of the Three Estates*.

Infine, una questione terminologica: il termine *Renaissance*, originalmente proposto dagli storici ottocenteschi, specie Jacob Burckhardt, con riferimento all'Italia, e in modo particolare al campo delle arti visive, non è appropriato, secondo molti commentatori recenti, al contesto del '500 inglese, che poco ha a che fare – cronologicamente e esteticamente – con l'Italia di Leonardo e Michelangelo. Pertanto, viene spesso preferita la dicitura più neutrale e meno retorica *early modern* (come nelle espressioni "early modern England/English" o "early modern drama"), anche se il periodo storico detto *early modern* viene solitamente esteso anche, quantomeno, a tutto il Seicento.

Più che Renaissance in Inghilterra si parla di "early modern".

I predecessori di Shakespeare: *morality plays* e interludi

Nicoletta Caputo

I. IL TEATRO DELLE MORALITÀ

Benché i *mystery plays* (vedi *supra*, p. 15) continuassero ad essere rappresentati, il Quattrocento vide l'emergere di un altro tipo di teatro, presente anche sul continente: il teatro delle moralità, di natura allegorica e didattica. Le novità dei *morality plays* rispetto ai *mystery plays* sono molte: infatti, sebbene anche lo scopo di queste rappresentazioni fosse di natura edificante, l'argomento non era tratto dalle Sacre Scritture, ma trovava la sua origine nel sermone medievale e nella letteratura devozionale; inoltre, le rappresentazioni non erano più connesse a particolari festività religiose, ma potevano avvenire in vari momenti dell'anno. A questa novità se ne legava un'altra, di grande importanza per la nascita del teatro moderno: proprio perché svincolati da occasioni festive particolari, gli esecutori dei *morality plays* potevano portare i loro spettacoli *on tour* ed esibirsi in più località. Questa è una tappa fondamentale in direzione della professionalizzazione dell'attività attoriale: se i *mystery plays* venivano rappresentati dagli appartenenti alle corporazioni delle arti e dei mestieri occasionalmente 'prestati' al teatro, i membri delle truppe che mettevano in scena le moralità, proprio perché si esibivano in vari luoghi e di fronte a spettatori diversi, potevano svolgere la loro attività di attori per periodi di tempo più lunghi.

Tutti i personaggi che compaiono nelle moralità sono astrazioni e a venire messa in scena è la *psicomachia*, cioè il conflitto tra i sette peccati capitali (i Vizi) e le sette virtù per il possesso dell'animo umano.¹ Il protagonista di questi drammi non è un personaggio scritturale, bensì il rappresentante dell'intero genere umano, e la vicenda rappresentata è, ugualmente, allegorica: vengono drammatizzate la tentazione, la caduta e la redenzione dell'anima (solitamente *in extremis*), tramite la penitenza. La prima moralità

¹ La *Psychomachia* del poeta tardo-latino Prudenzio, in cui si mostra, appunto, come le virtù trionfino sui vizi in battaglia, viene considerata la più antica allegoria medievale ed è all'origine di una lunga tradizione di lavori che comprende, oltre alle moralità inglesi, il *Roman de la Rose* francese.

ad esserci pervenuta per intero è *The Castle of Perseverance*, scritta nel 1425 circa, mentre, della più antica *The Pride of Life*, risalente alla metà del XIV secolo, abbiamo soltanto un frammento di 502 versi. *The Castle of Perseverance* è un dramma molto lungo (3700 versi) e complesso, in quanto vi compaiono ben trentacinque personaggi. La vicenda segue la parabola spirituale, dalla nascita al giorno del giudizio, del personaggio Umanità (*Humankind*), che viene conteso fra le forze del bene e le forze del male. Il manoscritto in cui ci è stato tramandato il play, il cosiddetto manoscritto 'Macro', contiene anche una pianta annotata, dalla quale vediamo che *The Castle of Perseverance* veniva messo in scena all'aperto, in uno spazio circolare (il *place*) circondato da un fossato, con al centro un castello, sotto al quale era posto il letto di Umanità; intorno al *place* si trovavano cinque palchi, riservati a Dio, alla Carne, al Mondo, al Diavolo (Belial) e all'Avarizia.

Il manoscritto Macro conteneva altre due moralità: *Wisdom* (ca. 1460) e *Mankind* (ca. 1475). Quest'ultima è molto diversa da *The Castle of Perseverance*, e non soltanto perché molto più breve (meno di 1000 versi) e con un numero ristretto di *dramatis personae* (sette) – caratteristica che la rende adatta ad essere portata in tour da una compagnia itinerante – ma anche e soprattutto per il tono e per una maggiore concretezza nella rappresentazione dei personaggi: in questo dramma, infatti, dominano le routine comiche messe in atto dai Vizi, che rappresentano la vita terrena (si chiamano, infatti, Newguise, Nowdays e Nought) e sono capeggiati da Mischief e aiutati dal diavolo Titivillus, il vero mattatore del dramma. La comicità di *Mankind* è spesso scurrile e i Vizi sono, essenzialmente, dei buffoni che si lasciano volentieri andare al turpiloquio e a scherzi pesanti. Tuttavia, le oscenità di cui il dramma abbonda non sono in contrasto con il suo scopo edificante, poiché *Mankind* si chiude con la disperazione e il pentimento del protagonista, e a Mercy viene affidato il compito di recitare l'epilogo; la volgarità dei Vizi, lungi dal minare l'impianto morale del dramma, mette in risalto la fondamentale risibilità del Male, la sua vacuità e la sua impotenza di fronte alla misericordia divina.

Appartiene già all'epoca Tudor quello che viene considerato il capolavoro di questo genere teatrale: *Everyman*, composto alla fine del secolo e, probabilmente, traduzione di una moralità fiamminga, *Elckerlijc*. Il dramma conta soltanto 924 versi e narra come Everyman, nella tappa finale del suo viaggio terreno, spaventato di fronte alla Morte, trovi soltanto Good-deeds disposto ad accompagnarlo fin nella tomba. *Everyman* è introdotto da una lapidaria prefazione che dimostra come il genere abbia ormai acquisito piena autoconsapevolezza: "Here beginneth a treatise how the high Father of Heaven sendeth Death to summon all creatures to come and give account of their lives in this world and is in the manner of a moral play". (con l'aggiunta del termine "moral play").

2. IL TEATRO DEL PERIODO TUDOR

Tuttavia, l'ultimo scorcio del Quattrocento, che vide la fine delle guerre civili che avevano insanguinato l'Inghilterra per un trentennio e l'avvento della dinastia Tudor, vide anche il graduale affermarsi degli interludi, rappresentazioni drammatiche eredi dirette delle moralità, con le quali condividevano la finalità edificante. Gli interludi reinventano la psicomachia. Sotto l'influsso del pensiero umanistico, la lotta tra i vizi e le virtù diventa la lotta tra il nuovo sapere e l'ignoranza, come in *The Nature of the Four Elements* (1520) di John Rastell (ca. 1475-1536) e nei cosiddetti Wit-interludes, che comprendono l'interludio *Wit and Science* (ca. 1539) di John Redford (ca. 1486-1547), e i più tardi

The Marriage of Wit and Science (1569-1570), anonimo, e *A Marriage between Wit and Wisdom* (1579) di Francis Merbury (1555-1611). In interludi più propriamente politici, invece, il protagonista, che nelle moralità rappresentava il genere umano, è il principe, e l'obiettivo da raggiungere non è la salvezza, ma il buongoverno: è questo il caso di *Magnificence* di John Skelton e di *Respublica*, attribuito a Nicholas Udall. Con la Riforma, poi, l'interludio assume i toni della polemica religiosa che non esita a sfociare nel vituperio, e la lotta tra i vizi e le virtù diviene quella tra il cattolicesimo e la nuova fede: questo lo possiamo vedere in *King Johan* di John Bale e in *Ane Satire of the Thrie Estaitis* (1540) dello scozzese Sir David Lindsay (ca. 1490-1555). Negli anni '60 e '70, infine, gli interludi diventano satira sociale e attaccano il materialismo avanzante: esempi ne sono *All for Money* di Thomas Lupton e *Enough Is as Good as a Feast* di William Wager. Anche il teatro degli interludi è popolato principalmente da astrazioni, ma accanto a queste cominciano ad apparire dei tipi sociali e, a volte, anche dei personaggi storici, come accade in *King Johan*. Inoltre, questi drammi accentuano il carattere ibrido che era già proprio delle moralità, che tendevano a mescolare elementi seri ed elementi comici. Gli interludi sono, infatti, dominati dal Vice che, con i suoi collaboratori, è fonte inesauribile di riso.

IL VICE

Il Vice (Vizio) è il mattatore degli interludi. Trova le sue origini nei vizi delle moralità, ma in epoca Tudor subisce una metamorfosi: non fa più parte di una 'squadra', ma ha un ruolo drammatico autonomo. Il Vice è la star del dramma e gli altri vizi, quando compaiono, sono figure di minore importanza al servizio del loro leader. Inoltre, da categoria esclusivamente morale, diventa categoria teatrale, e colui che era il nemico delle virtù diventa il principale creatore dell'intrigo. Come una sorta di regista, il Vice dirige l'azione e annuncia le sue diaboliche intenzioni al pubblico, con il quale stabilisce un rapporto privilegiato. Egli è, allo stesso tempo, l'aggressore allegorico e l'umorista del dramma: macchinatore volubile e astuto, è un artista della duplicità e un abile manipolatore delle emozioni umane. Benché destinato alla sconfitta nell'impianto morale del dramma, il Vice è il centro propulsore dell'azione, è seducente ed è la fonte primaria del comico. Questo ci porta al cuore della contraddizione che caratterizza il dramma Tudor: paradossalmente, infatti, il rappresentante delle forze del male è anche il beniamino indiscusso del pubblico. Nel grande teatro elisabettiano il Vice troverà incarnazione nei 'villains', per malvagità e capacità d'intrigo, e nel 'Fool', per le doti comiche e per la ricchezza retorica e gestuale.

Il termine 'interludio' copre una grandissima varietà di testi drammatici, molto diversi tra loro. Questi drammi erano generalmente brevi, anche se *Respublica*, un testo che il frontespizio cataloga come interludio, è diviso in atti (ben cinque) e in scene, e conta quasi 2000 versi. Gli interludi venivano per lo più rappresentati nelle sale dei banchieri delle dimore signorili o a corte. Venivano anche messi in scena, però, nelle piazze, nelle chiese,² nei cortili delle locande, in sale municipali e nei saloni di monasteri, di scuole, di

² È questo un luogo per le rappresentazioni drammatiche che gli studiosi, negli ultimi anni, stanno scoprendo più diffuso di quanto si fosse in precedenza creduto (soprattutto per quanto concerne il periodo Tudor).

università, di corporazioni e nelle *inns of court*, cioè nelle scuole in cui venivano formati i giovani avvocati e amministratori. L'uso indiscriminato del termine 'interludio' tanto nei frontespizi dei testi che ci sono pervenuti quanto nei documenti del periodo Tudor fa dedurre che l'espressione non venisse usata per designare un particolare genere drammatico, ma fosse, piuttosto, sinonimo di rappresentazione drammatica *tout court*. Si è soliti, perciò, indicare convenzionalmente con il termine interludio tutta la produzione drammatica dal 1485 (data in cui il primo sovrano Tudor, Henry VII, accede al trono) al 1576 (data di apertura del primo teatro pubblico a Londra).³

L'interludio è un'entità proteiforme anche per quanto riguarda i contenuti. Nonostante la grande varietà di tematiche trattate, però, ciò che l'interludio non perde mai è il legame con il contesto politico, sociale e culturale. Sono questi gli anni in cui prende forma lo stato inglese moderno, in cui sempre più si afferma il potere centrale del sovrano e si costituisce la corte quale centro propulsore della cultura, in una Londra che vede aumentare la propria influenza economica e sociale. Sono anche gli anni delle grandi controversie religiose: nello spazio di cinquant'anni cambiano i sovrani (se ne succedono ben quattro) e muta a ritmo frenetico l'atteggiamento 'ufficiale' nei confronti della Riforma; resta, però, costante la fiducia in un teatro che possa modellare le coscienze e muovere l'opinione pubblica. Negli interludi si riscontra sempre un alto grado di topicalità. Questa è forse la differenza maggiore rispetto al teatro delle moralità, che mirava ad avere un'applicazione universale ed era, quindi, del tutto atemporale. L'interludio non rispecchia soltanto i mutamenti di un periodo tanto travagliato quanto i primi tre quarti del XVI secolo, ma contribuisce ad innescarli: animato da spirito rinascimentale, divulgando la nuova concezione del mondo e dell'uomo; in periodo riformista, facendo una vera e propria opera di propaganda; oppure, come 'specchio dei principi', elargendo consigli e ammonimenti, più o meno celati, al monarca, al cui cospetto gli interludi venivano abitualmente rappresentati.

Le compagnie che mettevano in scena gli interludi erano di due tipi: itineranti e no. Quelle non itineranti erano formate da gruppi di persone impegnate in altri tipi di attività e che, occasionalmente, si esibivano in rappresentazioni drammatiche. Questi individui potevano essere studenti, ragazzi delle corali o il cosiddetto personale della cappella, cioè coloro che nella residenza del nobile avevano il compito di organizzare i riti religiosi. Oltre a questi gruppi amatoriali troviamo, nel periodo Tudor, delle truppe professioniste e itineranti. E con l'interludio, infatti, che comincia la professione attoriale vera e propria. Nel passaggio dalle moralità agli interludi, il ridursi dell'impianto spettacolare fece sì che i drammi potessero essere messi in scena da compagnie ridotte, generalmente composte da quattro o cinque elementi (la compagnia ideale si dice che fosse formata da "four men and a boy") che, per coprire tutti i ruoli drammatici, facevano ricorso al *doubling*, recitando più parti ciascuno. Gli attori erano generalmente al servizio di un patrono, che poteva appartenere alla nobiltà di provincia, ma poteva anche essere un dignitario di corte o, addirittura, il sovrano. Quella che era una prassi comune diventò presto una necessità, poiché dal 1572 gli attori, per non incorrere nelle sanzioni previste contro i vagabondi, dovevano poter dimostrare di essere al servizio di un nobile. Comunque, già

³ È importante rilevare, tuttavia, che anche dopo il 1576 nei proclami si parla ancora di 'interludes' (per esempio, nell'espressione "players in interludes") e il termine continua ad indicare rappresentazioni drammatiche *tout court*.

molto prima di quella data essere legati ad un patrono aiutava enormemente gli attori nella loro professione, dal momento che aumentava il prestigio della compagnia e rendeva più facile, quando erano in tour, farsi ospitare da altri signori o, più semplicemente, ottenere dalle autorità civiche l'autorizzazione ad esibirsi nelle città.

Sofferamoci ora, brevemente, su alcuni drammi del periodo Tudor. Al regno di Henry VIII (1509-1547) appartengono i lavori di John Heywood, tutti probabilmente scritti negli anni '20, e i già menzionati *Magnificence*, di John Skelton, e *King Johan*, di John Bale. I sei drammi che sono stati attribuiti a John Heywood (ca. 1497-1580), musicista e cantore a corte e legato da vincoli di parentela a Sir Thomas More, di cui aveva sposato la nipote, vengono generalmente suddivisi in due gruppi: le farse (*Johan Johan*, *The Pardoner and the Frere*, *The Four PP*) e i dibattiti (*Witty and Witless*, *A Play of Love*, *The Play of the Wether*). Al centro di *The Four PP* è la comica contesa tra un pellegrino professionista (il Palmer), un venditore di medicinali (il Potycary) e un indulgenziere corrotto (il Pardoner) per stabilire quale sia il cammino più sicuro, tra quelli intrapresi dai tre, per raggiungere la salvezza eterna. Un venditore ambulante (il Pedler) è nominato dai contendenti giudice della gara. Nonostante il tono scanzonato e giocoso del *play*, vi si trovano frequenti riferimenti all'autorità della chiesa e all'ordine gerarchico che, insieme al richiamo finale alla 'Church Vniuersall', tradiscono l'ansia di fronte al pericolo di uno scisma, minaccia che veniva tanto dall'esterno, con Lutero, quanto dall'interno, con la questione del divorzio reale. Un dramma all'insegna della conciliazione è anche *The Play of the Wether*, in cui otto postulanti (una lavandaia, una gentildonna, un mugnaio ad acqua e un mugnaio a vento, un gentiluomo, una guardia forestale, un mercante e un ragazzino) si rivolgono a Jupiter per ottenere un tempo che sia più appropriato alle loro esigenze personali e, paradossalmente, il padre degli dei seda la disputa lasciando, tra la soddisfazione generale, tutto invariato.

IL 'CIRCOLO MORE'

Al cosiddetto 'circolo More', cioè alla cerchia di intellettuali e letterati che gravitavano intorno a Sir Thomas More (1478-1535), Lord Cancelliere d'Inghilterra dal 1529 al 1532 e tra i maggiori rappresentanti dell'Umanesimo inglese, si possono ricondurre anche vari personaggi legati al teatro. Oltre a John Heywood, troviamo John Rastell, un avvocato originario di Coventry e cognato di More che intraprese, negli anni 1508-1512, l'attività di stampatore; è a lui che si deve la prima pubblicazione di gran parte dei lavori scaturiti dal circolo More, compresi vari interludi: *Fulgens and Lucre* di Henry Medwall (ca. 1461-1501), stampato probabilmente nel 1515 (ma rappresentato nel 1497) e primo dramma secolare in inglese ad esserci pervenuto; il suo *The Nature of the Four Elements* e gli anonimi *Calisto and Melebea* (ca. 1527, adattamento della *Celestina* di Fernando de Rojas e generalmente attribuito a Rastell stesso) e *Gentleness and Nobility* (ca. 1527, spesso attribuito a Heywood e forse frutto di una collaborazione tra Rastell e Heywood). John Rastell, dopo la conversione alla fede protestante, avvenuta nel 1530, si allontanò dal circolo More e mise la sua attività editoriale al servizio della propaganda anti-cattolica. Il figlio William (ca. 1508-1565) continuò, invece, a divulgare i lavori del circolo More. È a lui che dobbiamo la pubblicazione – oltre che di un altro *play* di Henry Medwall, *Nature* (stampato nel 1530 ca., rappresentato nel 1496 ca.), e dell'anonimo *Pater, Filius, et Uxor*, di cui sopravvive soltanto un frammento – di quasi tutti gli interludi del cognato John Heywood.

Magnyfycence, scritto probabilmente nel 1516, è vicino, per spirito e intenti, allo *Speculum Principis* che il suo autore – il poeta John Skelton (ca. 1460-1529) – aveva scritto nel 1501 per il proprio allievo, il futuro re Henry VIII. Nel dramma, un principe, Magnyfycence, viene sviato da sei cattivi consiglieri (Fansy, Counterfet Countenaunce, Crafty Conveyaunce, Clokyd Colusyon, Courtly Abusyon e Poly), diventa vittima della lussuria e dell'ira e cade in disgrazia. Viene salvato *in extremis* (quando è ormai sul punto di suicidarsi) grazie all'intervento di Good Hope, Redresse, CIRCUMSPECYON and Perseveraunce. *King Johan*, scritto nel 1538 da John Bale (1495-1563), un frate carmelitano convertitosi al protestantesimo, viene considerato il primo dramma storico inglese. Qui il protagonista, che le cronache medievali presentavano come un lascivo e codardo oppressore del popolo, diventa un martire che, per il bene del suo paese, sfida apertamente la tirannide papale. Il dramma si inseriva in una campagna propagandistica sostenuta dal Lord Cancelliere Thomas Cromwell (ca. 1485-1540) e diretta a creare un consenso intorno a misure legislative senza precedenti in Inghilterra; tuttavia, nel presentare King Johan, incarnazione drammatica di Henry VIII, come un protestante estremamente zelante, il *play* mirava anche a vincere lo scetticismo del sovrano e a persuaderlo ad andare oltre con la Riforma.

Altri due drammi politici molto importanti e molto diversi tra loro appartengono ai regni di Mary Tudor (1553-1558) e della sorellastra Elizabeth I (1558-1603): *Respublica* e *Gorboduc*. In *Respublica*, attribuito a Nicholas Udall (1505-1556) e messo in scena da una compagnia di ragazzi durante le festività natalizie del 1553, tutti i personaggi sono astrazioni: sebbene Avarice, "the vice of the play", potrebbe già essere definito un tipo sociale. Si tratta di una moralità politica composta per celebrare l'avvento al trono di Mary Tudor. Benché vi venga criticato il malgoverno che ha portato il paese al dissesto economico e uno dei quattro collaboratori di Avarice, Oppression, assuma il nome di Reformation per raggiungere i suoi scopi, il drammaturgo è estremamente cauto nel promuovere il nuovo stato di cose e non viene sollevata nessuna questione di natura dottrinale. Il tono è conciliatorio e alla denuncia dell'avidità degli individui al potere nel regno precedente si accompagna un appello alla clemenza rivolto alla nuova sovrana, probabilmente presente alla rappresentazione. *Gorboduc* è la prima tragedia regolare inglese e la prima opera drammatica ad adottare il *blank verse*, cioè il pentametro giambico non rimato destinato a diventare il verso drammatico per eccellenza. Composta da Thomas Norton (1532-1584) e Thomas Sackville (1536-1608) e rappresentata per l'Epifania del 1562 all'Inner Temple e pochi giorni dopo al cospetto della sovrana, *Gorboduc* è, di nuovo, intesa come uno *speculum principis* e, nel presentare il tragico destino di un regno quando "for want of issue of the Prince [...] the succession of the crown [becomes] uncertain", mirava a persuadere la regina a sposarsi e ad assicurare, così, un legittimo erede al trono inglese.

Gorboduc, modellato su Seneca, fa parte di un nutrito gruppo di drammi di derivazione classica comprendenti tragedie e commedie che venivano composte, per lo più, per essere messe in scena in scuole e università. Tra le commedie troviamo, oltre a godibilissimi drammi plautini notevolmente anglicizzati – come *Ralph Roister Doister* (1553-1554) di Nicholas Udall e *Gammer Gurton's Needle* (1550-1554) – *The Supposes* (1566) di George Gascoigne (ca. 1539-1577), che adatta i *Suppositi* di Ludovico Ariosto ed è la prima commedia inglese in prosa. Gascoigne è anche autore di una tragedia di

impianto classicheggiante, *Jocasta*, anch'essa in *blank verse*, come *Gorboduc*, e messa in scena a *Gray's Inn* nel 1566.

Per concludere, prendiamo brevemente in considerazione alcuni interludi scritti dagli anni '60 agli anni '80. Il corpus dei cosiddetti 'money plays', così chiamati perché trattano tematiche di natura economico-sociale, comprende il frammento di *The Cruel Debtor* (ca. 1566), generalmente attribuito a William Wager (ca. 1537-1591); l'anonimo *The Trial of Treasure* (1567); *Enough Is as Good as a Feast* (1571-1572) di William Wager; *The Tide Tarrieth No Man* (1576) di George Wapull; *All for Money* (1578) di Thomas Lupton; *The Three Ladies of London* (1581) e il suo seguito, *The Three Lords and Three Ladies of London* (1588-1589), ambedue di Robert Wilson. Bersaglio della critica contenuta in questi drammi è l'avidità, il materialismo che domina la società contemporanea e che genera corruzione anche nella giustizia (tematica sviluppata soprattutto in *All for Money*) e nella chiesa (come viene lamentato in *The Tide Tarrieth No Man*).

Nei drammi di Robert Wilson (m. 1600) la finalità edificante è ancora dominante: infatti, il frontespizio di *The Three Ladies of London*, pubblicato nel 1584, presenta il *play* come "A Perfect Patterne for All Estates to looke into, and a worke right worthie to be marked". Inoltre, benché, a differenza di quanto avveniva nelle moralità, nessun agente divino intervenga nel finale a distribuire ricompense e punizioni, l'impianto del dramma è allegorico e quasi tutti i personaggi sono astrazioni: le 'three ladies' del titolo si chiamano Lucre, Love e Conscience, e i vizi sono Dissimulation, Fraud, Simony e Usury. Il seguito del *play* appare altrettanto tradizionale, e questo potrebbe stupire, visto che il dramma fu messo in scena più di un decennio dopo l'apertura del primo teatro pubblico londinese e Robert Wilson era attore, specializzato in ruoli comici, in due importanti compagnie dell'epoca: i 'Lord Leicester's Men' e, successivamente, i 'Queen's Men'. I suoi drammi, tuttavia, ci fanno capire come le moralità e gli interludi si pongano in un rapporto di continuità con il teatro elisabettiano del periodo successivo all'apertura dei teatri pubblici, quel teatro che ha visto i capolavori di Christopher Marlowe e William Shakespeare.

I contemporanei di Shakespeare

Rocco Coronato

1. UN TEATRO PLURALE

Gli spettatori che fra il 1586 e il 1587 assistettero alla epocale *Spanish Tragedy* di Thomas Kyd (1558-1594), dovettero notare la provocatoria congiunzione di elementi familiari ma solitamente separati: l'intenzione poetica unita all'esuberanza retorica, i richiami biblici sposati a quelli classicheggianti, la storia contemporanea incrociata al tema privato dell'onore. Ed è proprio la pluralità il tratto forse più sgargiante del teatro elisabettiano, a cominciare dalla sua moltitudine di storie: ma non sono certo minori la ricchezza di temi, o quella pluralità di stili capace di collassare in poche battute l'aulico e il grottesco, il poetico e il popolare. Quasi in una prefigurazione della connessione infinita del Web (nell'era moderna non esisteva forse un luogo più simile allo spazio virtuale della Londra elisabettiana, con la sua proliferazione di testi, voci, dicerie e leggende), lo scrittore di teatro elisabettiano interagisce con una rete il cui protocollo di accesso è il modello dell'autore come poeta, ed è costituita da un repertorio sconfinato di fonti stilistiche e tematiche. L'interazione avviene poi in una nuova sede teatrale, aperta a un pubblico meno selezionato di quello degli spettacoli di corte cinquecenteschi, ma segnata da diversi limiti alla libertà di composizione.

2. IL MODELLO POETICO E LE FONTI

In questo panorama di nuove possibilità e costrizioni, non stupisce che l'autore elisabettiano debba innanzitutto decidere se presentarsi come una figura nuova di scrittore o come un esemplare moderno del poeta, già convalidato dalla tradizione classica e dal nascente canone inglese. Il modello prevalente è appunto il secondo, in una riproposizione della querelle fra classici e moderni che vede gli autori di teatro ricorrere alla tradizione poetica per legittimare il loro lavoro. Il poeta è infatti figura di più facile difesa rispetto alle frequenti accuse dei nemici del teatro, secondo cui questi nuovi autori 'popolari' inciterebbero a imitare e meglio apprendere il vizio.

IL NUOVO TEATRO PUBBLICO: POSSIBILITÀ E LIMITI

Il primo teatro pubblico inglese, The Theatre, venne fatto costruire nel 1576 dall'attore e impresario James Burbage (1531-1597) in una zona a nord della city, nei cui pressi l'anno successivo sorse il Curtain. I principali teatri pubblici vennero tuttavia costruiti sulla sponda meridionale del Tamigi, nelle *liberties* sottratte alla giurisdizione della city ma facilmente raggiungibili dagli abitanti, e già luogo di divertimenti più o meno edificanti, che includevano gli spettacoli con animali e i bordelli: il Rose (1587), lo Swan (1595), il Globe (1599) – sede della compagnia teatrale di Shakespeare e costruito da Richard Burbage (1568-1619), figlio di James e celebre attore – il Fortune (1600) e il Red Bull (1604). Di norma il teatro aveva una struttura circolare a tre ordini di gallerie che davano su un palcoscenico a forma quadrata, aggettato su un cortile dove, attorno ai tre lati, si poteva trovare posto in piedi a poco prezzo. Sopra la pedana erano appoggiate due colonne che reggevano lo spazio superiore ricollegandosi al tetto. Il palco aveva due porte ai lati per l'ingresso e l'uscita degli attori, e sopra un balcone. Il teatro elisabetiano è dunque più simile al cortile degli interludi e allo spazio aperto usato per gli spettacoli con animali, piuttosto che al tradizionale spazio rinascimentale classicheggiante. Le rappresentazioni avvengono alla luce del giorno, senza possibilità di ricreare l'oscurità: la scenografia viene indicata con dei cartelli o crude immagini simboliche; le parti femminili sono interpretate da ragazzi. L'autore-attore deve appartenere a delle compagnie legalmente patrocinate da un nobile (o dalla corona stessa, nel caso di Shakespeare), altrimenti viene equiparato a un vagabondo. Il testo che scrive, spesso in collaborazione con altri, viene coralmemente letto e corretto dalla compagnia, e spesso è solo il nome di questa a comparire sul frontespizio delle opere pubblicate (testi tra l'altro affetti da notevoli problemi filologici). Il testo scritto è spesso concepito solo come una forma evanescente, una mera immagine, non necessariamente fedele, di quella nata e consumatasi nell'oralità della rappresentazione. Nella sua eterogeneità, il repertorio cerca di catturare ogni genere di spettatori, ripetendo allo sfinito i successi di botteghino. L'opera poi deve superare il vaglio della censura regia, esercitata dal *Master of the Revels*, sia pure con un andamento a dir poco eccentrico. Spesso i teatri vengono chiusi a causa di disordini e pestilenze. Stretto fra questi limiti, all'autore spetta attrarre con opere di varia attualità un pubblico in buona parte ignaro della tradizione letteraria, e insieme camuffare ogni pericoloso riferimento all'autorità.

La questione se l'autore di teatro sia anche un poeta non è soltanto nominalistica o corporativa. Date le limitazioni tanto della scena quanto del contesto, l'opera teatrale è costretta a fare appello all'immaginazione dello spettatore e alla sua capacità di raffigurarsi la scena, creata, più che da ciò che viene mostrato o dalle sorprese dell'intreccio, dagli accorgimenti poetici e retorici, dallo stile elevato e iperbolico fino all'eccentricità, e dal richiamo alla miriade di fonti.

Repertorio immenso, questo, in un'epoca segnata da una sudditanza ineguagliata alle stesse fonti, quasi fosse impossibile creare *ex novo* un'opera. Il criterio generale che rende pertinenti tali fonti è l'allusione. Così, il passato rimanda al presente: la storia antica,

la Bibbia e la storia della chiesa, la storia rinascimentale, il passato della storia inglese, alludono sempre all'attualità. L'elemento straniero illumina quello domestico: la cronaca, la storia e la letteratura europea forniscono un contrappunto alla costruzione del passato inglese e della sua nascente potenza. E il privato esemplifica il pubblico: dietro le singole vicende individuali, i personaggi illustrano le preoccupazioni tipiche dell'epoca moderna come il ruolo e la costruzione dei sessi in una società segnata da maggiore mobilità, non solo economica; la sfera individuale viene trascesa fino a intrecciarsi col tema dell'autorità nella famiglia, nella chiesa, nella città e nello stato. L'allusione permette dunque all'autore di parlare di storia, religione e politica senza incorrere il più delle volte in reprimende. Ma l'imitazione, soprattutto in questa prima fase, riguarda non solo i temi, ma anche i modelli formali ed espressivi. Gli elisabetiani traggono i loro modelli, poi, proprio dai paesi con cui sono in guerra diretta, quali la Spagna, o che sono la sede della depravazione e corruzione da loro collegata al cattolicesimo. Esempi ricorrenti sono il ciclo cavalleresco di origine francese, unito alla moda avventurosa spagnola, e soprattutto i modelli italiani della commedia e della pastorale, da cui vengono ripresi la scena, l'intreccio tipico e lo stile di rappresentazione.

Contraltare a questo esorbitante catalogo di fonti straniere sono due prepotenti tradizioni autoctone, la didattica e la retorica. Nella prima prevalgono i riferimenti alla Bibbia: i testi scritti per eccellenza, certo, ma affidati alla memorizzazione tramite il ciclo di preghiere quotidiane, i sermoni spesso concomitanti (e concorrenti) alle rappresentazioni stesse, e a mille altri modi di allusione e citazione, orali e scritte. A questo filone si affiancava quello innervato dalla passata tradizione delle *moralities* e dei *mysteries*, ma anche dai centoni di massime desunti tanto dai filosofi antichi quanto dai derti popolari. Dal punto di vista formale, la seconda tradizione naturalmente presente agli elisabetiani è quella retorica, intesa non solo come un repertorio di tropi e figure, ma anche come una classifica di generi oratorii e di stili alti, medi e bassi che ritroviamo collegati allo status dei personaggi teatrali.

È possibile distinguere grosso modo l'appropriazione di queste tradizioni da parte degli autori elisabetiani di fine Cinquecento fra una fase di 'imitazione' delle fonti, spesso ottenuta con la loro giustapposizione, e una successiva di loro 'traduzione' poetica e tipologica.

3. L'IMITAZIONE: LODGE, GREENE, KYD

Gli autori del teatro elisabetiano (salvo poche, notevoli eccezioni come Jonson, Shakespeare e lo scrivano Kyd) provengono dalle università di Oxford e Cambridge, dagli Inns of Court della professione legale a Londra, o comunque da qualche forma di istruzione scolastica superiore (gli stessi ambienti, tra l'altro, dove erano comparse le prime traduzioni o adattamenti di Seneca). Il teatro elisabetiano esordisce dunque con degli scrittori che vantano studi di retorica, la conoscenza delle lingue classiche e non raramente una infarinatura di altre lingue nazionali (francese e italiano, soprattutto). Alcuni di loro compiono frequentemente viaggi all'estero, ad esempio nel caso di Robert Greene (1560-1592) e Thomas Lodge (1558-1625), e svolgono una funzione di collegamento non molto dissimile da quella esperita in poesia da Wyatt e Surrey per il neopetrarchismo.

Nonostante la tendenza a rimarcare la differenza artistica fra questi primi autori e Christopher Marlowe (1564-1593), per non parlare di Shakespeare, le loro opere, soprattutto le relative pubblicazioni, compaiono proprio a ridosso dell'apoteosi del primo e dell'inizio dell'affermazione del secondo. L'esplosione generativa del teatro elisabettiano si concentra di fatto nei pochi anni fra il 1586-1587, periodo di rappresentazione della *Spanish Tragedy*, e il 1594, anno della morte del suo autore, preceduta l'anno prima dalla morte del campione incontrastato Marlowe. In questo breve spazio di tempo (anche a causa della perdita di molte altre opere) si concentrano le pubblicazioni quasi come forma di preservazione della memoria e iniziale, provvisoria canonizzazione delle prime sperimentazioni elisabettiane. Nel 1592 compare ad esempio il celebre testo ora attribuito a un autore minore, Henry Chettle (ca. 1564-1607), *Groatsworth of Wit*, dove la descrizione della morte di Greene lascia lo spazio alla celebre invettiva contro il nuovo autore che si sta facendo bello con le penne degli altri, il 'corvo' Shakespeare. Segno non solo che una nuova canonizzazione era in atto, ma che la polemica ora si rivolgeva, oltre che ai nemici del teatro, anche alle sue nascenti fazioni.

È questo il periodo di George Peele (1556-1596), precursore di alcune delle mode teatrali elisabettiane quali l'opera desunta dalla cronaca europea (*The Battle of Alcazar*, 1588-89), la riattualizzazione della storia biblica (*The Love of King David and Fair Bethsabe*, 1588-89) e l'*history play* (*Edward I*, 1593). Thomas Nashe (1567-1601), altra figura scapigliata di scrittore satirico di prosa, compone *Summer's Last Will and Testament* (1592), un'opera allegorica sul trapasso e sulla rigenerazione delle stagioni. Insieme con Peele scrive *The Old Wives' Tale* (1590), versione satirica della moda cavalleresca. Questi primi autori elisabettiani scrivono anche teatro, anzi sembrano interessarsi soprattutto alla prosa e alla poesia, ed è infatti il modello del poeta a prevalere. Lodge scrive una *Defence of Poetry, Music and Stage Plays* (1579-1580) per difendere le arti, quella teatrale inclusa, ma non distinta. Impianto poetico, dunque, e insieme moralista: l'unica opera attribuita con qualche certezza a Lodge (in collaborazione con Greene) è *A Looking Glasse for London* (1594), il cui evidente intento è additare la corruzione dei costumi agli abitanti della nascente metropoli londinese. Un analogo, trasparente tentativo di leggere la storia contemporanea sotto gli accadimenti di quella antica compare in *The Wounds of Civil War, Lively Set Forth in the Tragedies of Marius and Silla* (1587).

Pur nello scarso numero di opere preservate, appare più significativa e coerente la produzione di Greene. La sua invenzione eclettica illustra perfettamente il rapporto dell'autore elisabettiano con i modelli e le fonti. Si va così dall'argomento esotico di *Alphonso's King of Arragon*, trasposizione in chiave ispanica di un'opera didattica, all'adattamento dell'Ariosto in *Orlando Furioso* (1594), alla farsa condita di elementi grotteschi e popolari di *Friar Bacon and Friar Bongay* (1589), fino alla storia locale di *James IV* (1594), dove l'argomento di storia domestica viene impiantato su una vicenda derivata dagli *Hecatomithi* di Giraldo di Cinthio. Sarebbe ingeneroso accostare queste opere non già a quelle coeve di Shakespeare, ma anche a Marlowe. È comunque sintomatica la giustapposizione fra il modello erudito italianeggiante e l'argomento locale. La storia, qualunque sia la sua origine, riceve una trattazione analoga: i personaggi esprimono compiutamente la loro natura allegorica tramite lunghi dibattiti in un contesto arcadico e pastorale di derivazione italiana, in dialoghi che poco hanno di animazione teatrale, e con un'azione scenica

quasi inesistente. L'opera teatrale riceve la sua legittimità dalla comunanza con la poesia, e ricalca, oltre alle trame e ai motivi, i modelli stranieri, in particolare la cornice allegorica e pastorale, la concezione romantica ed esotica come favola travestita sotto cui cogliere i riferimenti al presente.

La prevalenza di questi modelli, spesso sovrapposti l'uno all'altro, con il repertorio retorico che sostiene l'argomentazione morale tracciando esempi dalla storia lontana e presente, colorata da venature allegoriche rinascimentali, giunge al suo culmine nell'opera che consoliderà gli esperimenti elisabettiani e sancirà col successo di pubblico la possibilità di creare un teatro moderno, la *Spanish Tragedy* di Kyd, autore cui pure viene attribuita una versione di *Hamlet* precedente a quella shakespeariana. In questo documento esemplare della fase contemporanea agli inizi di Shakespeare troviamo giustapposte le varie fonti tematiche e stilistiche, quasi l'autore avesse deciso di farle operare all'unisono per creare il magniloquente capolavoro possibile del nuovo teatro pubblico. La storia, basata sulla ricerca di vendetta da parte di Hieronimo, Maresciallo di Spagna, dell'omicidio del figlio, cui assistono quale coro i fantasmi di Andrea e la personificazione della *Revenge*, contiene tutti i segmenti tematici e stilistici propri dell'appropriazione elisabettiana: il contesto apparentemente forestiero che permette al contempo di fingere che quegli stravolgimenti della psiche e dell'eloquio siano esclusivo appannaggio dei mediterranei, laddove la tematica della vendetta e dell'onore è una preoccupazione anche elisabettiana; il gusto per la rappresentazione dell'intrigo di corte e insieme delle vessazioni inferte alla donna, di norma il personaggio più debole e inerme; i fantasmi di gusto senecano che decretano la cornice di riferimento dell'opera e insieme ne giustificano il ricorso agli espedienti più truci e sanguinari; il gusto per la cornice metateatrale, con quello spettacolo finale dentro lo spettacolo che permetterà a Hieronimo di raggiungere la sua vendetta e che diverrà negli anni successivi consustanziale al genere stesso della *revenge tragedy*; il testo che, oltre all'esagerazione iperbolica, ricorre a una moltiplicazione babelica di frasi in latino. L'eccesso evidente della *Spanish Tragedy* è soprattutto una compresenza di modelli poetici e di fonti, temperato dall'insolita ricchezza di azioni sceniche.

4. LA TRADUZIONE ELISABETTIANA: MARLOWE E JONSON

La compresenza di modello poetico e fonti molteplici sopravvive nelle opere del principale autore di questa fase, Christopher Marlowe (1564-1593), ma con un fondamentale cambiamento nella polifonia. Con gli autori provenienti dalle università Marlowe condivide la formazione accademica e la familiarità con la tradizione classica di cui appronterà traduzioni e rimaneggiamenti in *Dido* (1586), scritta probabilmente in collaborazione con Nashe. L'imitazione di Marlowe, a differenza degli altri autori, trae dalle fonti straniere soprattutto storie e trame: i modelli espressivi sono quelli classici. Marlowe ribadisce la natura poetica dell'impresa teatrale e adotta lo stile elevato, riservato tradizionalmente alla tragedia e ai personaggi di alto rango, fino a uno stravolgimento iperbolico. I suoi protagonisti detengono inesorabili la scena, anche per numero di battute, e sono gli unici capaci di argomentare mediante una fluviatile amplificazione di argomenti e di ricchezza retorica la propria smisurata ambizione di potere. Esempio lampante sono le due parti di *Tamerlane* (1587), travolgente successo

di pubblico dell'epoca e unica opera dell'autore pubblicata in vita. Il despota, opportunamente orientale e pertanto corredato dell'armamentario di raffinatezze e crudeltà associate allora a quella parte del mondo, conduce in prima persona stragi, omicidi e innumerevoli guerre di conquista, in uno stile ebbro e glorificatorio rispetto a cui gli altri comprimari poco hanno da opporre. L'impresa è resa possibile dal capolavoro poetico di Marlowe, l'uso del verso sciolto (*blank verse*) che diventerà il metro principale del teatro elisabettiano.

La polifonia elisabettiana permane, ma con un cambiamento fondamentale rispetto a quella indicata all'inizio, basata sulla molteplicità di rimandi stilistici e tematici. La polifonia di Marlowe si concentra sul singolo passo testuale: in un solo discorso compaiono mescolati riferimenti all'antica tradizione condita dal riferimento alla storia contemporanea, e la tradizione biblica e omileica si sposa a quella retorica e comica. In Marlowe queste fonti tematiche e stilistiche sono raggruppate in un punto, perlomeno nelle battute più memorabili dei suoi protagonisti. È questo un cambiamento che apre la strada a Shakespeare e che rappresenta, forse ancor più del caotico e sgargiante coacervo della *Spanish Tragedy*, il vero inizio del teatro elisabettiano.

La polifonia marloviana interessa anche altri celebri protagonisti come il Barabba del *Jew of Malta* (1589-90), testo in cui la storia contemporanea (gli scontri con i Turchi e i rapporti con gli ebrei) si inframmezza alle citazioni bibliche ed erudite, così come alla tradizione comica e bassa. Laddove Kyd giustapponeva gli elementi mediante la comune natura roboante della rappresentazione, ora il singolo testo è divenuto autenticamente polifonico tanto nella scelta dei temi quanto nella resa stilistica. Ed è anche per questa maestria autoriale che perfino i personaggi uniformemente negativi di Marlowe riescono, se non seduttivi, perlomeno persuasivi. Nel *Doctor Faustus* (1589?, 1593?, dal testo molto incerto e probabilmente riscritto dallo stesso Marlowe; le scene comiche vennero, sembra, interpolate da altri autori) l'operazione provocatoria lambisce le fondamenta della divisione fra male e bene mediante la figura dell'abile ragioniere Mefistofele. Come estrema provocazione Marlowe fornisce anche l'esempio di un re fiacco, quasi una contraddizione in termini, in *Edward II* (1592), lambendo un'ulteriore provincia solitamente inaccessibile, la descrizione dell'amore e dell'attrazione fra uomini, e più in generale della divisione di compiti, ruoli e istinti fra uomo e donna. A un altro elemento polemico della storia contemporanea, le guerre di religione viste dallo scorcio della strage di San Bartolomeo, Marlowe dedicherà infine *The Massacre at Paris* (1593), giunta in forma incompleta. In conclusione, mentre gli altri autori rifuggivano dall'analisi della coscienza, se non nella sua forma stravolta (la follia di Hieronimo e di Bel-Imperia in Kyd), in Marlowe, tramite la 'traduzione' dei modelli poetici e retorici classici in una lingua inglese potente, l'eccesso rende e rappresenta vividamente le passioni.

Un altro abile traduttore a comparire verso la fine del Cinquecento è Ben Jonson (1572-1637), la cui lunga carriera arriverà a coprire tutte le fasi del teatro elisabettiano, divenendone quasi un modello di riferimento. Le sue prime opere ricalcano gli impianti della commedia classica ed erudita di segno italiano (*The Case Is Altered*, 1598) e insieme si appoggiano alla schematica suddivisione dei personaggi in umori il cui eccesso ne spiegherebbe il comportamento in chiave quasi meccanica (*Every Man in His Humour*, 1598; *Every Man Out of His Humour*, 1599).

Con Marlowe e Jonson, le sterminate fonti disponibili non vengono soltanto omaggiate e ripetute in ossequio alle forme continentali, ma anche adattate al pubblico inglese. Con una distinzione fondamentale: per Marlowe, la traduzione delle forme classiche e rinascimentali è soprattutto la creazione di un linguaggio poetico elevato e iperbolico a scapito della trama; per Jonson, è piuttosto la creazione, all'inizio alquanto meccanica e poco ispirata, dei tipi inglesi ricalcati su quelli classici e rinascimentali e sulla formazione degli intrecci. Sarà la seconda direzione a prevalere nel primo Seicento, allorché dai modelli si passa alle mode teatrali e a una nuova polifonia di generi e di loro contaminazioni.

Il teatro di Shakespeare. Dalla scena al testo

Keir Elam

I. QUALE SHAKESPEARE?

Di Shakespeare ce n'è più di uno. C'è lo Shakespeare autore di opere per la scena elisabettiana e giacomiana. C'è l'omonimo autore di testi che vanno in scena oggi in tutto il mondo. C'è uno Shakespeare 'sceneggiatore' di film. C'è il poeta autore di poemetti e sonetti. C'è lo Shakespeare oggetto di discorsi critici o di speculazioni biografiche. E soprattutto c'è 'Shakespeare' *tout court*, nome prestigioso e icona culturale spendibile in qualsiasi contesto. Questi diversi Shakespeare costituiscono aspetti di una galassia semantica e culturale troppo complessa per essere affrontata in questo breve capitolo, anche perché non è affatto detto che costituiscano un insieme unitario. Già il rapporto fra lo Shakespeare messo in scena in epoca elisabettiana e quello allestito oggi è problematico, dal momento che non solo le condizioni e i modi scenici sono radicalmente cambiati ma anche il significato delle opere e la loro ricezione presso il pubblico (a seconda inoltre del contesto nazionale e culturale della loro messa in scena) sono del tutto diversi. Anche la relazione fra lo Shakespeare scrittore e lo Shakespeare nella sua realtà biografica è tutt'altro che privo di problemi, non tanto per carenza di informazioni (abbiamo più notizie sulla sua vita che non su molti altri autori suoi contemporanei), quanto per la difficoltà di stabilire un nesso convincente o interessante fra vita e opere. E così via.

Nell'impossibilità di tentare qui un quadro unico o unitario, bisogna operare una scelta di campo. Molti studi recenti su Shakespeare optano per ottiche volutamente ristrette: si limitano, per esempio, alla storia della ricezione dello scrittore, ossia alla costruzione culturale dell'icona 'Shakespeare' nelle varie epoche.¹ Oppure scelgono di parlare della messa in scena delle opere nel tempo. O si propongono di esaminare Shakespeare ADIRI STEDE INFATTI SI LIMITANO A RISTRETTI CAMPI DI RICERCA.

¹ Si veda, per esempio, J. Bate, *Shakespearean Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830*, Oxford: Clarendon Press 1989; G. Taylor, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*, London: Vintage 1991.

on film.² O cercano – nel caso dei molti studi di impronta neostoricista (cfr. *infra*, p. 500, finestra “New Historicism”) degli ultimi due o tre decenni – di stabilire rapporti non causali e non banali fra le opere e la loro matrice socio-storica,³ oppure fra la macchina teatrale e il potere politico del tempo.⁴ Quello che rischia, a volte, di scomparire in tali studi è l'incontro con i testi di Shakespeare nella loro ricchezza retorica, drammaturgica e scenica, o nei loro rapporti con i generi letterari e drammatici dell'epoca, oppure nei rapporti intertestuali che intrattengono con altre opere shakespeariane, con le proprie fonti, con i drammi di altri autori ecc. Questo capitolo propone un incontro con i testi di Shakespeare, facendo tuttavia tesoro degli studi più recenti. Dovendo privilegiare una sola prospettiva critica, può essere utile e opportuno scegliere quella delle relazioni che intercorrono fra le opere drammatiche di Shakespeare e le caratteristiche e convenzioni del teatro elisabettiano e giacomiano che ne condizionarono fortemente i modi e, spesso, gli stessi contenuti.⁵

2. SHAKESPEARE SCRITTORE PER LA SCENA: FRA OCCHIO E ORECCHIO

Leggere le opere teatrali di Shakespeare con riferimento alla scena per la quale furono concepite significa, fra l'altro, fare uno sforzo di immaginazione non solo storico ma anche ‘mediale’: vale a dire, cercare di situare il discorso e l'azione delle opere in un preciso ambiente fisico e artistico, quello appunto del teatro elisabettiano nella sua configurazione spazio-temporale, oltre che culturale. Shakespeare era prima di tutto uomo di teatro, anche dal punto di vista cronologico, nel senso che, con ogni probabilità, prima ancora di scrivere le sue prime opere era già da tempo attore presso la compagnia dei Lord Chamberlain's Men.⁶ È probabile, infatti, che Shakespeare iniziasse la sua carriera come attore nei tardi anni Ottanta del Cinquecento, mentre le prime notizie certe che abbiamo di lui come drammaturgo già affermato risalgono al 1592. I suoi drammi sono pertanto frutto della sua esperienza come professionista della scena. Shakespeare era anche fra i proprietari del Globe Theatre, per cui aveva, a tutti gli effetti, un triplice interesse nello spettacolo e nella sua riuscita: come attore, come imprenditore e come autore. Più specificamente, in quanto *sharer* (ossia azionista), prima del Globe e poi anche del Blackfriars Theatre, Shakespeare possedeva il 12,5%

di *share* della proprietà, e pertanto percepiva una parte cospicua dei ricavi. Anche se allora non esisteva il copyright, dal momento che i copioni erano di proprietà della compagnia (alla quale il drammaturgo vendeva la *pièce* per una somma a forfait), Shakespeare aveva comunque tutto da guadagnare dal successo dei propri lavori. Tra l'altro le fonti biografiche dimostrano uno Shakespeare molto attento ai suoi guadagni e ai suoi diritti, come risulta dalle numerose cause civili (contro inquilini morosi ecc.) in cui fu coinvolto. In ogni caso, il suo lavoro permise a Shakespeare di arricchirsi fino al punto di poter acquistare una delle case più prestigiose di Stratford per la sua (relativa) vecchiezza. In altre parole, non ci sono dubbi che una delle prime, se non la prima considerazione del drammaturgo nel comporre le proprie opere fu la loro efficacia scenica e il loro appeal per il pubblico.

Ciò non significa affatto che i drammi di Shakespeare siano pensati come dei *best-sellers* teatrali, ossia come macchine per fare soldi. La loro complessità scenica, narrativa e discorsiva smentisce qualsiasi imputazione di mera ricerca di popolarità. Più di qualsiasi altro suo contemporaneo, Shakespeare riesce a sposare le ragioni della scena, l'essere accessibile a tutti, con la ricchezza intellettuale e retorica del testo, forse accessibile a pochi. Tale fenomeno, impensabile oggi, è in parte da attribuire alla cultura del tempo, dal momento che il pubblico elisabettiano era abituato, per esempio, a seguire lunghi e complessi discorsi orali soprattutto grazie ai sermoni, spesso ornati di figure retoriche, ai quali assisteva settimanalmente nel corso delle funzioni religiose. Anche l'istruzione scolastica, presso le *grammar schools* (come quella dove aveva studiato Shakespeare a Stratford), era incentrata sulla retorica, e in particolare sulla *elocutio*, ossia l'elaborazione figurata del discorso ai fini della persuasione. In questo senso, la straordinaria articolazione poetica delle opere di Shakespeare, così ricche di tropi, schemi e giochi di parole, non solo non costituiva un ostacolo al loro successo ma anzi rappresentava una delle loro maggiori attrattive, perlomeno fra gli uditori istruiti. All'epoca di Shakespeare si usava dire ‘ascoltare un dramma’ (*hear a play*) e non a caso, in un suo prologo, il drammaturgo contemporaneo di Shakespeare, Thomas Dekker (ca. 1572-1632), ritrae l'autore teatrale come una sorta di Orfeo in grado di domare il pubblico tramite l'ascolto:

Give me that man,
Who [...]
Can call the banished auditor home, and tie
His ear (with golden chains) to his melody.⁸

L'ideale di una perfetta simbiosi fra udito e vista viene espresso dal personaggio Gower, nel prologo di *Pericles*, che annuncia l'intento di dare piacere all'orecchio e all'occhio insieme: (“To glad your ear and please your eyes”).

La questione che si pone è come Shakespeare riesca nell'impresa di accontentare orecchio e occhio insieme, ossia di far vivere la poesia sulla scena, in modo che – oltre ad essere di gradevole ascolto – possa entrare a fare parte dell'azione scenica e risultare così non solo ‘visibile’ al pubblico ma anche dicibile, gestibile e recitabile dall'attore. Escludendo false dicotomie fra il dire poetico e il fare drammatico, bisogna riflettere su come poesia e azione scenica interagiscano e si compenetrino a vicenda nel teatro elisabettiano.

² Si vedano, fra gli altri, L.E. Boose, R. Burt (eds), *Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, London: Routledge 1997, e *Shakespeare, the Movie, II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*, London: Routledge 2003.

³ Si vedano, fra gli altri, S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford: Clarendon 1988; L. Montrose, *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*, Chicago: University of Chicago Press 1996.

⁴ Per esempio, S. Orgel, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley: University of California Press 1975; S. Mullaney, *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*, Chicago: University of Chicago Press 1988.

⁵ Su Shakespeare e il teatro elisabettiano, si vedano B. Beckerman, *Shakespeare at the Globe: 1599-1609*, New York: Collier Books 1966; A. Gurr, *The Shakespearean Stage: 1574-1642*, Cambridge: Cambridge University Press 1970; A.C. Dessen, *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpretations*, Cambridge: Cambridge University Press 1984; A. Gurr, M. Ichikawa, *Staging in Shakespeare's Theatres*, Oxford: Oxford University Press 2000; L. Innocenti (a cura di), *Il teatro elisabettiano*, Bologna: Il Mulino 1994.

⁶ Le biografie di Shakespeare includono S. Schoenbaum, *William Shakespeare: A Documentary Life*, Oxford: Clarendon Press 1975; K. Duncan-Jones, *Ungentle Shakespeare: Scenes from his Life*, London: Arden Shakespeare 2001; S. Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, London: Jonathan Cape 2004 (trad. it. *Vita, arte e passioni di William Shakespeare, capocomico*, Torino: Einaudi 2005).

⁷ S. Schoenbaum, *William Shakespeare: A Documentary Life*, cit.

⁸ T. Dekker, *If This Be Not a Good Play, the Devil is in it*, 1612; Prologo.

Le opere di Shakespeare nascono anche grazie al presupposto di una compagnia di attori che il drammaturgo conosceva bene e di cui si fidava, nonché di una struttura scenica e architettonica che rendeva possibile la realizzazione dei drammi nella forma e nei modi previsti dall'autore. Tutti i personaggi shakespeariani furono concepiti per specifici attori dei Chamberlain's Men o King's Men: Riccardo III e Amleto, per esempio, per il primo attore della compagnia, Richard Burbage; Touchstone e il Fool di Lear per il principale clown, Robert Armin, e così via. Analogamente, tutte le opere furono composte per uno specifico spazio fisico, in primo luogo il teatro pubblico, all'aperto, appartenente alla compagnia di Shakespeare (The Theatre, poi The Globe).

È difficile sopravvalutare l'importanza delle condizioni fisiche o spaziotemporali entro le quali le opere erano destinate ad essere allestite. La forma del teatro pubblico elisabettiano incide non solo sugli aspetti esteriori o meccanici dei *plays*, per esempio il numero dei personaggi e la loro virtuale disposizione in scena, ma anche sulle ragioni profonde della drammaturgia shakespeariana. Non occorre sposare la tesi di Harold Bloom (in verità piuttosto opinabile) secondo il quale Shakespeare avrebbe inventato l'uomo moderno – se non addirittura l'umano come categoria *tout court*⁹ – per riconoscere il fatto che la formidabile e ineguale esplorazione, da parte del drammaturgo, della multiforme soggettività umana, non sarebbe stata possibile senza la complicità di un veicolo teatrale che gli permetteva di porre appunto il soggetto, il singolo attore-personaggio, al centro della scena. Difatti, il teatro elisabettiano – per quanto ricordato oggi come teatro d'autore – era essenzialmente il dominio dell'attore, i cui movimenti e gesti, la cui voce, il cui costume, costituivano il motore dinamico di tutto lo spettacolo, anzi, per molti versi erano lo spettacolo.

Per i suoi colleghi attori Shakespeare creava personaggi in grado di dominare la scena e di creare intorno a sé il mondo della *fiction* teatrale. L'attore-personaggio shakespeariano dà vita al proprio ambiente geografico, storico e sociale, e pone in essere il proprio status all'interno di quell'ambiente, nonché le proprie azioni verbali e fisiche che vanno a costituire lo stesso tessuto del dramma. Il personaggio a sua volta viene costruito quale soggetto proprio da quell'ambiente, da quello status e da quelle azioni; in Shakespeare non esiste un prima e un dopo nel rapporto dialettico fra il soggetto e il suo agire: nel teatro shakespeariano ogni battuta contribuisce alla costruzione della soggettività dell'individuo e del suo mondo. L'attore-personaggio era un formidabile portatore di segni, e ogni suo aspetto poteva assumere uno specifico peso simbolico e informativo. Basti pensare, per esempio, al modo in cui, in mancanza di altre indicazioni sceniche quali la scenografia (pressoché assente nel teatro elisabettiano), spettava all'attore, tramite le sue battute, i suoi gesti e il suo costume e trucco, raffigurare al pubblico luogo, tempo e contesto sociale. Nell'incipit di *Othello*, ad esempio, riusciamo a desumere dai costumi (come la camicia da notte di Brabantio), dai pochi oggetti scenici in mano agli attori (come le torce), e dai loro movimenti – oltre che dalle allusioni verbali – che si tratta di una scena ambientata di notte e per strada, che raffigura una sorta di congiura. Sempre tramite i costumi e i comportamenti degli attori, vengono presto scoperte le relazioni di classe – e pertanto di gerarchia – sociale che intercorrono fra i personaggi: il soldato Iago si fa assoldare dal ricco gentiluomo Roderigo per perorare la sua causa nei confronti del potente Senator Braban-

⁹ H. Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books 1998 (trad. it. *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Milano: Rizzoli 2001).

zio, padre di Desdemona. L'economia di tutta la tragedia gira intorno a simili questioni di rapporti di rango e di potere: fra gli altri possibili motivi, ad esempio, la mancata promozione professionale di Iago da parte dell'ex-schiavo Othello, ora generale, scatenerà una vendetta che condurrà alla caduta di tutti i superiori sociali dell'alfiere.

La centralità dell'attore nel creare la *fiction* drammatico-teatrale, con l'aiuto di pochi oggetti e pochissima scenografia, provocò all'epoca lo sdegno di critici neoclassici come Philip Sidney (1554-1586), il quale lamenta la mancanza di realismo mimetico in un teatro tutto affidato alle azioni sceniche dei personaggi:

Now you shall have three Ladies walk to gather flowers, and then we must believe the stage to be a Garden. [...] While in the meantime two Armies fly in, represented with four swords and bucklers, and then what hard heart will not receive it for a pitched field?¹⁰

L'attore, si lamenta Sidney, deve compensare la scarsità dei mezzi scenici nel raffigurare luoghi e eventi lontani nello spazio e nel tempo, chiedendo al pubblico un benevolo sforzo di immaginazione. Ciò è esattamente quello che Shakespeare – forse memore dell'ironia di Sidney – richiederà esplicitamente, e senza ironia, ai suoi spettatori nel Prologo di *Henry V*, invitandoli a trasformare immaginariamente i pochi attori della compagnia in un vasto esercito dispiegato nei campi della Francia medievale:

Can this cock-pit hold
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt? [...]
Piece out our imperfections with your thoughts:
Into a thousand parts divide one man,
And make imaginary puissance.¹¹ (vv. 11-25)

È su questo patto convenzionale fra attori e pubblico, d'accordo nell'interpretare i segni teatrali come sineddoche di una realtà ben più vasta, che si basava il teatro elisabettiano in tutta la sua potenza simbolica e figurativa.

3. LE PROPRIETÀ DEL TEATRO SHAKESPEARIANO: LA SCENA APERTA

Sono tre le proprietà insieme spaziali e culturali del teatro elisabettiano che rendono possibile l'emergere dell'attore-personaggio shakespeariano: la sua apertura, la sua multidimensionalità e la sua fluidità. La prima di tali caratteristiche, l'apertura, dipende dalla peculiare forma del palcoscenico e dal rapporto che si instaura fra scena e arena nel cosiddetto teatro pubblico. Trattandosi di una scena detta aggettante (in inglese, *thrust stage*), che appunto si 'gettava' o proiettava in mezzo al pubblico (fig. 1), il palcoscenico era di necessità aperto e relativamente (ma non del tutto) privo di ostacoli alla vista, quali gli oggetti scenici. Gli unici aspetti fissi della scena erano la *frons scenae* – il fondo della scena ornato di pitture,

¹⁰ P. Sidney, *Apology for Poetry*, 1595.

¹¹ Se non vi sono indicazioni specifiche diverse, tutti i riferimenti alle opere di Shakespeare sono relative all'edizione a cura di S. Wells e G. Taylor, Oxford: Clarendon Press 1988.

all'interno del quale si aprivano le due (o in alcuni teatri forse tre) porte di ingresso-uscita – e i due pilastri di legno, dipinti per assomigliare a colonne romane di marmo, che sostenevano il tetto sovrastante il palco. Tale 'architettura' era forse il risultato dell'evoluzione degli spazi informali, quali i palchi eretti nelle piazze e nei cortili delle taverne, impiegati in epoche precedenti, anche se non è escluso un qualche richiamo all'anfiteatro greco-romano.

I vantaggi che una simile apertura della scena pubblica offriva all'attore, e tramite quest'ultimo al drammaturgo, erano diversi. Prima di tutto, investiva appunto quasi esclusivamente l'attore della responsabilità di essere oggetto dell'attenzione del pubblico e fonte di informazioni, di emozioni e di intrattenimento. Ciò a sua volta permetteva alla scena elisabettiana di essere nel contempo un teatro di azione scenica, centrato sul corpo dell'attore, e un teatro di parola, lasciando ampio spazio e libertà alla scrittura poetica e drammaturgica dell'autore. In secondo luogo, consentiva agli spettatori un accesso visivo e uditivo privo di barriere. E infine, dava alla rappresentazione scenica la possibilità di svolgersi in modo rapido e dinamico. Riferimenti testuali allo svolgimento degli spettacoli del tempo (compresa la celebre allusione nel prologo di *Romeo and Juliet*)¹² parlano di una durata della rappresentazione di circa due ore, un tempo la cui brevità riesce oggi difficilmente concepibile, ma in realtà resa possibile – oltre che dai probabili tagli riportati ai testi, e dalla relativa rapidità della recitazione – dal veloce avvicinarsi delle scene, senza necessità di cambiamenti di scenografia.

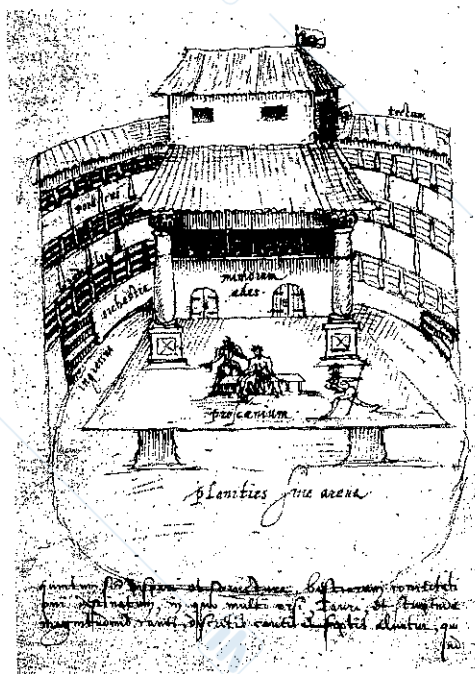


Fig. 1. Il teatro Swan (Johannes de Witt, 1596).

¹² "The fearful passage of their death-marked love [...] Is now the two hours' traffic of our stage" (vv. 9-12).

4. L'ARTICOLAZIONE SPAZIALE: DIMENSIONE ORIZZONTALE E VERTICALE

La seconda proprietà caratteristica e determinante del teatro shakespeareano, la sua multidimensionalità, riguardava la struttura dello stesso palco e la sua articolazione nello spazio. Le probabili dimensioni della scena del Globe Theatre erano di 44 piedi (circa 13 metri) in larghezza e 27 piedi (circa 8 metri) in profondità. Colpisce, in modo particolare, il primo di questi dati. La straordinaria ampiezza del palco – ben superiore, in proporzione, a quella dei teatri moderni – era strettamente funzionale alla drammaturgia, o perlomeno pienamente sfruttata da essa. Oltre a simboleggiare la grandezza del mondo raffigurato, e permettere a tutti gli attori della compagnia (normalmente fra i 14 e i 18) di stare contemporaneamente sul palco quando necessario – ad esempio per scene di folle – tale ampiezza offriva la possibilità di moltiplicare l'azione orizzontalmente, creando effetti di simultaneità e di contrapposizione.

Un ruolo cruciale nell'utilizzo della dimensione orizzontale è svolto dalle due porte di scena, evidenti nello schizzo di De Witt (fig. 1), collocate come già detto, nella *frons scenae* sullo sfondo con la doppia funzione di nascondere il *tiring-house*, o spogliatoio degli attori, e di permettere loro l'ingresso e l'uscita. Non è esagerato affermare che sulle entrate e uscite dei personaggi si fondava l'intera economia dell'azione scenica e dello stesso copione drammaturgico. I *plays* elisabettiani non venivano divisi in atti e scene; ciò che segnava la fine di una scena e l'inizio di un'altra era semplicemente l'avvicinarsi degli attori o di gruppi di attori, che erano momentaneamente compresenti in scena. La convenzione elisabettiana voleva infatti che i due attori o gruppi in questione – quello entrante e quello uscente – fossero invisibili gli uni agli altri, anche se la loro compresenza poteva creare effetti di comicità o di sorpresa.

L'utilizzo delle due porte giocava anche un ruolo simbolico, nel rappresentare due realtà spaziotemporali distanti fra di loro. In *Hamlet* 1.4, il fantasma conduce il figlio in un luogo appartato, lontano da Orazio e dagli altri presenti, in modo da potergli parlare confidenzialmente. I due attori escono da una porta per poi, con ogni probabilità, rientrare immediatamente dall'altra, uno spostamento minimale che rappresenta un immaginario tragitto nello spazio e nel tempo. La possibilità, poi, di dividere la scena in due o più spazi sul piano orizzontale, grazie appunto alla sua ampiezza, permetteva a Shakespeare e alla sua compagnia di creare effetti di contrapposizione fra parti o schieramenti opposti, come ad esempio negli accampamenti avversari contemporaneamente in scena nei drammi storici (*Richard III*, *Henry V*) e romani (*Julius Caesar*). Consentiva inoltre di stabilire importanti nessi narrativi fra scene o trame distinte. In *Othello* 3.3, per esempio, Iago crea uno strategico legame fra due eventi che accadono in spazi e momenti diversi: mentre egli entra con Othello da una parte della scena, Cassio, intravedendoli, esce frettolosamente dall'altra parte, interrompendo un colloquio con Desdemona alla quale chiedeva di intercedere presso Othello. Iago coglie l'occasione al volo, attirando l'attenzione del Moro verso il comportamento di Cassio (tramite l'ambiguo dimostrativo *that*):

Exit Cassio.

IAGO Ha! I like not that.

OTHELLO What dost thou say?

IAGO Nothing my lord. Or if, I know not what. (3.3.33-35)

Ciò permette a Iago di cominciare a mettere in atto la sua strategia di insinuazione tramite negazione, creando nel suo interlocutore un abisso di dubbi sul rapporto fra Desdemona e Cassio, senza dover affermare nulla di concreto.

Non meno significativa, ai fini semantici e simbolici della drammaturgia shakespeariana, è la dimensione verticale della scena, creata grazie all'esistenza di ben tre aree di recitazione: rispettivamente sotto il palco, sopra il palco e naturalmente sul piano del palco stesso. La presenza di un sottopalco utilizzabile dalla compagnia derivava dall'elevazione del palco di circa 5 piedi (1,5 metri) dal suolo, permettendo così maggiore visibilità alla scena. Tale caratteristica era in parte retaggio dei *pageants* (carri) tardomedievali impiegati per la performance in piazza dei *mystery plays* e *morality plays*, nei quali l'utilizzo del sottopalco aveva una finalità strettamente simbolica e ideologica, in quanto area moralmente *off limits*, abitata da diavoli e spiriti maligni, che facevano le loro entrate e uscite tramite un'apposita botola. A dimostrazione della sopravvivenza – seppure all'interno di un teatro prevalentemente laico – di un simbolismo religioso così antico e ben radicato, gli attori elisabettiani continuavano a battezzare idiomaticamente la zona sottostante il palco come *hell* (inferno), anche laddove essa non aveva più alcun ruolo diretto, tanto meno di tipo teologico, nello svolgersi dello spettacolo. Analogamente, il soffitto sovrastante il palco, che recava dipinti delle costellazioni, veniva chiamato familiarmente, da parte degli attori, *heavens* (cieli).

D'altronde, il teatro di Shakespeare nutriva ambizioni antropologiche quale luogo deputato alla rappresentazione dell'uomo, i cui affari terreni si trovano così posti in scena equidistanti fra il cielo e l'inferno. Non a caso il nome del secondo teatro della compagnia di Shakespeare, *The Globe*, allude alla nozione del *theatrum mundi*: è un teatro del mondo (o globo) intero, capace di navigare liberamente nello spazio e nel tempo, in grado di rappresentare tutte le tipologie, i motivi, le azioni e i comportamenti del genere umano. Al tempo stesso è il mondo fatto teatro, secondo il *topos* enunciato dal malinconico Jacques in *As You Like It*: "All the world's a stage", vale a dire, il mondo si presta alla rappresentazione teatrale perché i suoi abitanti sono già attori che recitano delle parti. *Totus mundus agit histrionem* recitava il motto sovrastante la porta di ingresso del teatro di Shakespeare. Il teatro – *The Theatre*, *The Globe* – diventa fatalmente la scena privilegiata, e dichiarata, in cui l'uomo si autorappresenta e si autorispecchia.

Non a caso, Shakespeare si lascia sedurre dalla suggestione dell'antico simbolismo teologico-teatrale in diverse opere, ma soprattutto – in modo clamoroso e narrativamente determinante – in *Hamlet*. La tragedia fa leva non solo sull'antica opposizione sopra-sotto, e sul lessico degli attori (*heaven-hell*, appunto), ma anche sul significato teologico di tale lessico nel porre una delle questioni centrali del dramma – anzi, forse il vero 'dilemma' – di Amleto, vale a dire la provenienza e, *ipso facto*, la stessa natura del fantasma di suo padre. La grande difficoltà conoscitiva di Amleto verte precisamente sulla possibilità che lo spettro non sia segno benevolo del defunto re bensì simulacro malefico proveniente dall'inferno (con una possibile terza opzione, 'indicibile' per gli elisabettiani in quanto dottrina eretica per i protestanti, ossia il Purgatorio).¹³ Nell'incipit della tragedia, Shakespeare mette pienamente in gioco tale simbolismo legato alla dimensione

verticale della scena. Quando, per esempio, Bernardo si accinge a narrare la precedente comparsa del fantasma (ossia, l'antefatto del dramma), egli invita dapprima i presenti in scena a sedersi, alla pari con gli uditori nelle gallerie, e poi indirizza lo sguardo di tutti, in scena e fra il pubblico, in alto, verso la stella, probabilmente indicando il cielo stellato dipinto sul soffitto, detto appunto *heavens*:

BARNARDO

Last night of all,

When yond same star that's westward from the pole

Had made his course t'illumine that part of heaven

Where now it burns, Marcellus and myself,

The bell then beating one –

Enter Ghost.

(1.1.34-38)

Proprio in questo momento, quindi, entra in scena l'oggetto del racconto, il fantasma medesimo, ma entra di sotto, dallo *hell*, tramite la botola, spiazzando così gli astanti e creando prepotentemente un'opposizione spaziale fra sotto e sopra, alto e basso, e un'opposizione teologica fra paradiso e inferno che preannuncia l'aporia interpretativa di Amleto riguardo la provenienza, e pertanto l'affidabilità, dello spettro.

A sua volta, la collocazione in alto, sopra la scena e perciò vicino al cielo, talvolta assume in Shakespeare un significato prettamente simbolico e ideologico, per esempio nel contesto politico della contesa per il trono. I drammi storici di Shakespeare fanno sovente riferimento alla nozione della sacralità della corona, richiamando la dottrina medievale – rimessa in gioco dalla propaganda elisabettiana e ancora poi da quella giacomiana – del diritto divino dei re al trono, dottrina conservatrice che sanciva l'incontestabilità del potere del sovrano, anche se sono gli stessi drammi storici shakespeariani, con l'avvicinarsi dei regnanti e della loro ascesa e caduta, spesso sanguinaria, a dimostrare che nei fatti la corona è tutt'altro che incontestata. Paradossalmente, è proprio nel dramma che inscena la deposizione più drammatica e più violenta del re, ossia *Richard II*, che Shakespeare fa la sua più chiara allusione al concetto della divinità della monarchia ereditaria. E ancora più paradossalmente, il drammaturgo mette tale allusione in bocca proprio all'oppositore politico del re, Bolingbroke, nel preciso momento in cui quest'ultimo sta per deporlo. L'ultima comparsa pienamente 'reale' di Riccardo ha luogo sul balcone sopra la scena – il cosiddetto *upper stage* – destinato, oltre all'occasionale azione scenica, ai musicisti e agli spettatori più prestigiosi. Bolingbroke sottolinea tutto l'iconismo della superiorità verticale del 're sole' (presumibilmente perché aspira egli stesso a tale potere divino):

[KING] RICHARD *appeareth [above] on the walls [with Bishop of] CARLISLE, AUMERLE, SCROOP [and] SALISBURY*

BOLINGBROKE

See, see, King Richard doth himself appear,

As doth the blushing discontented sun

From out the fiery portal of the east,

When he perceives the envious clouds are bent

To dim his glory and to stain the track

Of his bright passage to the Occident.

(3.3.62-67)

¹³ Si veda S. Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 2001 (trad. it. *Amleto in purgatorio: figure dell'aldilà*, Roma: Carocci 2002).

È l'apoteosi della potenza simbolica del corpo 'politico' del re, che paradossalmente preannuncia la vulnerabilità del suo corpo fisico, destinato alla mortificazione e alla morte.

L'opposizione alto-basso trova una diversa espressione politica e drammaturgica nell'incipit della tragedia giovanile *Titus Andronicus*, dove una didascalia insolitamente lunga e dettagliata (Shakespeare, specie nelle opere mature, è piuttosto parsimonioso di indicazioni sceniche) detta precisamente l'ordine e la posizione d'entrata dei diversi schieramenti:

Enter the Tribunes and Senators aloft; And then enter [below] SATURNINUS and his followers at one door, and BASSIANUS and his followers at the other, with drum and colours.

I due opposti gruppi di potere, i senatori e tribuni, entrano sopra (ma probabilmente separatamente), sull'*upper stage*, mentre sotto entrano – sempre separatamente, tramite le due porte di scena – i due fratelli rivali per il titolo di imperatore, e i loro rispettivi seguiti. In questo caso la scelta fra i candidati posti sul palco sarà effettuata aloft (sopra), in Senato. Dopo l'annuncio dell'avvenuta elezione – non di uno dei fratelli rivali bensì di Tito Andronico – il fratello di quest'ultimo, il tribuno Marco, compare, sempre in alto (aloft), con in mano il simbolo del potere imperiale (v. 17):

Enter MARCUS ANDRONICUS aloft with the crown.

Infine, chi sta sotto, sul palcoscenico, sale al Senato per guardare, da spettatore privilegiato, l'arrivo di Tito Andronico in basso (v. 63):

They go up into the Senate house.

L'azione poi si sposta tutta sul palco principale, come per dare inizio alla tragedia vera e propria, ma intanto è stato ben introdotto il tema della gerarchia del potere, nonché quello della spettacolarità della lotta per lo stesso potere, degna dell'attenzione dei migliori spettatori (d'altronde, come si è detto, la galleria era riservata proprio al pubblico più importante).

In altre opere l'antitesi fra *stage* e *upper stage* assume connotazioni più sociali che politiche o religiose. Nel già citato incipit di *Othello* – tragedia più domestica che metafisica – la dialettica alto-basso si configura sempre nell'articolazione della scena in due aree lungo l'asse verticale. Sotto, sul palco, parlano e congiurano Iago e Roderigo, che chiamano in causa il potente padre di Desdemona, il senatore Brabanzio, svegliandolo e costringendolo a presentarsi 'alla finestra', ossia sul balcone di scena. Inizialmente Brabanzio fa valere tutto il peso della propria superiorità sociale ('My spirits and my place have in their power / To make this bitter to thee', vv. 105-106), ma Iago lo fa cadere dal piedistallo gerarchico e spaziale, obbligandolo a scendere a loro livello per andare a cercare la figlia 'rapita' dal Moro. La discesa di Brabanzio prefigura non solo la sua caduta personale e politica (perderà la figlia, mentre il Senato darà ragione ad Orello), ma anche la successiva e più clamorosa caduta del generale Orello.

5. FLUIDITÀ, DISTANZA VARIABILE E RAPPRESENTAZIONE DELL'IO

La terza dimensione caratteristica, e drammaturgicamente significativa, del teatro elisabettiano, la fluidità, riguarda il rapporto fra scena e platea, in particolare fra attore e spettatore. Il palco, oltre alla sua notevole larghezza, era dotato anche di una non indifferente profondità (8 metri), che permetteva alla compagnia di variare molto le distanze che intercorrevano fra azione e ricezione. Soprattutto, data la particolare struttura del palco aggettante, l'attore era in grado di stabilire rapporti di notevole vicinanza con il pubblico, ponendosi all'estremità anteriore della scena (quello che in un lessico poco adatto al teatro elisabettiano si chiamerebbe proscenio, e che potremmo chiamare invece 'avanscena', inteso come quell'ampio raggio di spazio al bordo del palcoscenico vicino al pubblico), in modo da essere al massimo a 35 piedi (9,6 metri) dagli spettatori più lontani, e in contatto quasi fisico con quelli più vicini (i cosiddetti *groundlings* in piedi intorno al palco). Posti sull'avanscena, Richard Burbage o Robert Armin potevano bisbigliare nelle orecchie del pubblico, e guardare i singoli astanti negli occhi.

È superfluo sottolineare quanto tale potenziale complicità e intimità con il pubblico abbia influito sullo sviluppo della drammaturgia shakespeariana. *Hamlet* – nonché *Hamlet* – nasce dalla possibilità di esprimere l'interiorità, e quindi la piena soggettività, del personaggio-individuo, possibilità che presuppone il suo agire e discorrere – nonché il suo pensare ad alta voce – in stretto contatto ideale e spaziale con chi ascolta. Il miracolo del teatro elisabettiano, e soprattutto di quello shakespeariano, è quello di aver creato una drammaturgia 'privata', quella del soggetto che interroga se stesso, all'interno di una vasta arena pubblica.

Shakespeare sperimentò la creazione del personaggio-io, dominatore di avanscena e platea, in un dramma storico relativamente giovanile, *Richard III*, l'ultima opera nella cosiddetta prima tetralogia dei drammi storici. Se le opere precedenti della tetralogia, *Henry VI*, parti I, II e III, sono drammi essenzialmente corali, ricchi di azioni militari e impennati su una struttura di tipo cronachistico, *Richard III* segna una rottura decisa e letteralmente drammatica già dalle primissime battute con la sorprendente entrata in scena del protagonista. È il primo dramma shakespeariano a dare ampio spazio al soliloquio, già dal discorso di apertura. Riccardo non si presenta come rappresentante di un insieme (vale a dire, la casata York coinvolta nell'epica guerra civile contro i Lancaster, già drammatizzata nelle opere precedenti), ma anzi prende esplicitamente le distanze dai suoi parenti-alleati mettendo se stesso in scena in tutti i sensi come 'io' mostruosamente egocentrico:

RICHARD

Now is the winter of our discontent

Made glorious summer by this son of York; [...]

But I, that am not shaped for sportive tricks

Nor made to court an amorous looking-glass,

I, that am rudely stamped, and want love's majesty [...]

I am determined to prove a villain

And hate the idle pleasures of these days.

(1.1.1-31)

Il monologo iniziale di Riccardo, basato proprio sull'opposizione io-altro – i pronomi e aggettivi plurali iniziali ("our") cedono al prepotente pronome singolare ("I")

– chiama in causa la fluidità del palcoscenico nella spettacolare discesa del personaggio verso l'avanscena, che lo porta direttamente in contatto con il pubblico, costringendo lo spettatore ad entrare in un rapporto di intimità e complicità con lui. Non a caso, il monologo prende la forma di confessione, e ha l'apparente funzione di una prolungata *captatio benevolentiae* che in realtà maschera a malapena il vanto del personaggio nell'annunciare profeticamente il suo piano scellerato per la conquista del trono.

Quello che probabilmente impressionò il primo pubblico fu l'autopresentazione nell'*hic et nunc* del tempo scenico e reale (cfr. la prima parola della tragedia, "Now") di un personaggio storico che aveva lo status di mito, anche in quanto 'nemico pubblico' della dinastia Tudor. Il 'now' di Riccardo fonde, pertanto, almeno tre dimensioni temporali e conoscitive: il momento storico in cui il personaggio è collocato (il 1471, dopo la vittoria degli York nella battaglia di Tewkesbury); il momento storico della messa in scena (circa il 1591-1592); il momento in cui l'attore-personaggio si rivolge direttamente e sfacciatamente al suo uditorio. È l'ebbrezza di tale convergenza di tempi distinti e distanti che costituisce gran parte del fascino del teatro storico di Shakespeare, rendendo il personaggio storico e mitico un 'io-qui-ora' tramite la magia della finzione scenica.

È evidente che in un personaggio come Riccardo la dimensione soggettiva dell'io è per molti versi fastuola: inganna il pubblico, come inganna tutti coloro che lo circondano, con la sua apparente sincerità confessionale. Riccardo rimane in parte *persona* nel senso etimologico di maschera, più personificazione che soggetto 'personale'. Anzi, da un certo punto di vista è diretto discendente del cattivo del dramma morale tardo medievale, il 'vizio' (cfr. *supra*, p. 25), e mantiene intatta la sua eredità allegorica, come emerge nell'ultima scena nella quale viene visitato dai fantasmi delle sue vittime che lo maledicono, prima di benedire il personaggio 'buono', il futuro Enrico VII. Ciononostante, il dramma permette a Shakespeare di inventare per la prima volta la messa in scena dell'io nel contesto della storia inglese.

È significativo, inoltre, che, malgrado la sua carenza di autentico spessore psicologico, Riccardo sia il primo personaggio shakespeariano ad accennare a una qualche dimensione 'psicanalitica', pur sempre all'insegna dell'inganno. Nel soliloquio iniziale egli confida al pubblico il presunto motivo del suo rifiuto dell'amore a favore della guerra, ossia la propria innata deformità (salvo poi, nella scena successiva, esercitare una paradossale e spettacolare seduzione erotica e politica nei confronti di Lady Anne, vedova di una delle sue vittime). Più avanti, tuttavia, alcune indicazioni di un turbamento interiore di Riccardo, insieme psichico e morale, sembrano acquistare più credibilità. In 4.1 Anne rivela che il sonno del marito è disturbato da incubi ("For never yet one hour in his bed / Did I enjoy the golden dew of sleep, / But with his timorous dreams was still awaked", 4.1.82-84). Tale indizio psicologico è poi confermato nell'ultima scena, dove la visita dei fantasmi delle vittime del re si presenta a metà strada fra evento sovranaturale e incubo. L'indicazione più intrigante di un conflitto interiore, che porta Riccardo ad assomigliare alla 'persona' nel senso moderno di 'soggetto', è l'agitato dialogo con se stesso di 5.5, dopo l'apparizione dei fantasmi, sorta di psicodramma nel quale il protagonista scinde letteralmente il proprio io in due ("I and I"):

It is now dead midnight.
Cold fearful drops stand on my trembling flesh.
What do I fear? myself? There's none else by:
Richard loves Richard; that is, I and I.¹⁴
Is there a murderer here? No. Yes, I am:
Then fly.

(vv. 134-139)

Shakespeare rivisiterà la modalità del discorso intimo ma ingannevole qualche anno più tardi con un altro celebre malvagio, Iago, il quale, come Riccardo, si confessa allo spettatore, seppure in modo sempre poco affidabile, inventando lì per lì, davanti agli occhi e alle orecchie della sua audience, la trama per la distruzione del Moro e di Desdemona:

IAGO

[...] how? how? Let's see.
After some time to abuse Othello's ears
That he is too familiar with his wife [...]
I ha't. It is engendered. Hell and night
Must bring this monstrous birth to the world's light.

(1.3.375-386)

Anche Iago, come Riccardo e più di Riccardo, tradisce, suo malgrado, una dimensione psichica che va al di là delle improbabili motivazioni che adduce per le sue azioni malvagie.¹⁵ In altre parole, l'uso dell'avanscena porta fatalmente all'esplorazione della personalità individuale: il dramma moderno prende il via proprio da queste circostanze apparentemente solo tecniche della scena.

Cosa diversa, naturalmente, è la soggettività messa in mostra da Amleto, altro grande esponente non solo del soliloquio ma anche del rapporto 'a tu per tu' con l'ascoltatore. A differenza di Riccardo e Iago, Amleto offre una gamma di monologhi e soliloqui retoricamente e drammaturgicamente molto diversificati fra di loro, anche se sempre strettamente legati alla possibilità di una comunicazione 'intima' con il pubblico. E a differenza dei suoi predecessori, l'autenticità della comunicazione non è in discussione. Se il monologo per eccellenza, "To be or not to be", pare a primo udito un'auto-interrogazione 'segreta' sulle ragioni più profonde del vivere, ad una lettura più attenta si rivela discorso 'pubblico' strutturato come un intervento in un dibattito sulla *quaestio* vita vs morte ("that is the question"); altri, come "this too too sallied flesh", rappresentano – per rubare un'espressione ai romanzieri – un vero e proprio monologo interiore ad alta voce:

HAMLET

O, that this too too solid flesh would melt,
Thaw and resolve itself into a dew,
Or that the Everlasting had not fixed
His canon 'gainst self-slaughter! O God, God,
How weary, stale, flat and unprofitable
Seem to me all the uses of this world!

(1.2.129-134)

¹⁴ Questa è la *lectio* del primo in quarto; il secondo in quarto e l'in folio hanno il più debole "I am I".

¹⁵ Per una lettura psicanalitica di *Othello* centrata principalmente sulla psiche di Iago, si veda A. Serpieri, *Othello. Ieros negato*, Napoli: Liguori 2003.

Il monologo confidenziale è un genere di discorso che verosimilmente portava l'attore Burbage (il quale aveva recitato anche la parte di Riccardo) sull'avanscena. Anzi, non è esagerato sostenere che lo stesso Amleto prenda vita quale massima espressione delle potenzialità create dagli artigiani padri della scena elisabettiana, a partire dall'attore-falco-gname James Burbage che costruì il primo teatro pubblico, The Theatre, nel 1576 (e che fu anche letteralmente padre dell'attore Richard, il primo Amleto).

Non che l'avanscena fosse l'unico punto focale per l'attenzione del pubblico dell'epoca. Un altro aspetto della fluidità del teatro elisabettiano è che si trattava di una scena pluriprospectiva, la quale, proprio in assenza di un unico punto di focalizzazione, permetteva l'uso di tutte le aree recitative del palco e chiedeva agli attori grande agilità e abilità negli spostamenti e nei posizionamenti in scena. L'attore, avendo a disposizione un ampio raggio di dominio performativo, doveva essere in grado di catturare l'interesse da qualsiasi parte del palcoscenico: egli si trovasse, e di indirizzarsi, viceversa, ad ogni angolo della platea. Anzi sarebbe stato inopportuno: anche politicamente – andirizzarsi prevalentemente agli spettatori più vicini al bordo del palco, dal momento che questi – i *groundlings* – rappresentavano la parte meno abbiente e socialmente meno elevata del pubblico. Gli spettatori privilegiati, perché più ricchi e influenti, stavano in posizioni diverse rispetto alla platea moderna, ossia nelle gallerie (specie quelle più in alto) o addirittura dietro il palco, nell'*upper stage* o balcone posto sopra la *frons scenae*, come conferma Everard Guilpin (ca. 1572-1608) – cugino del drammaturgo John Marston (1576-1634) – in un suo epigramma, in cui indica al lettore lo spettatore ricco e di moda seduto sul balcone:

See you him yonder, who sits o're the stage,
With the Tobacco-pipe now at his mouth?
It is Cornelius that brave gallant youth,
Who is new printed to this fangled age.¹⁶

La fluidità pluriprospectiva del teatro era tale che anche all'estremo opposto del continuum della distanza attore-spettatore, e cioè in fondo al palcoscenico, il teatro elisabettiano offriva ampie possibilità di sfruttare la profondità del palco per creare effetti di strategica lontananza fra azione scenica e platea, senza con questo, naturalmente, perdere l'interesse del pubblico. Tale lontananza viene solitamente sfruttata da Shakespeare – almeno virtualmente nei suoi copioni – per dare vita a scene piuttosto pubbliche e formali, dove, fra l'altro, occorre una visione 'panoramica' e di insieme da parte dello spettatore. Sempre in *Richard III*, per esempio, la scena dell'incoronazione di Riccardo probabilmente aveva luogo sullo sfondo, vicino alla *frons*, per dare la possibilità al pubblico di vedere tutto il raggruppamento dei personaggi in scena (con Riccardo in trono al loro centro); d'altronde, le esigenze tecniche della messa in scena richiedevano un simile posizionamento, dal momento che il trono doveva essere calato dall'alto dalla cosiddetta *hut* (capanna) sovrastante il fondo scena, per poi essere successivamente riportato in alto. Shakespeare sfrutta tale contingenza 'tecnica' per segnare una radicale svolta nella sua narrativa drammatica.

¹⁶ E. Guilpin, *Skialethia*, 1598; epigramma 53.

L'allontanamento fisico di Riccardo rispetto alla platea non solo segna l'interruzione del rapporto privilegiato con lo spettatore-complice – non ci saranno più monologhi diretti al pubblico – ma marca anche la perdita da parte del protagonista del suo controllo retorico e politico sull'altro, tant'è che immediatamente dopo l'incoronazione viene meno l'intesa con il suo uomo di fiducia Buckingham. Riccardo, inoltre, finora abilissimo nel nascondersi, è costretto a rivelarsi agli astanti in scena, che per la prima volta riescono a 'leggere' correttamente il comportamento del re quale diretta espressione delle sue passioni – autentiche, non più finte – come nel caso di Catesby, il quale, indirizzandosi in un *a parte* (e forse dall'avanscena) agli spettatori, indica loro i segni dell'ira del re:

CATESBY [*Aside*.]¹⁷

The king is angry: see, he gnaws his lip.

(4.2.28)

In questo modo, Shakespeare trasforma un 'dettaglio' tecnico in evento politico e simbolico, creando così il paradosso che vede l'ascesa al trono di Riccardo come l'inizio della sua parabola discendente.

6. DONNE SULL'AVANSCENA

Volendo accreditare a Shakespeare, bloomianamente, la creazione del soggetto moderno, si potrebbe addurre un argomento, non del tutto forzato, a favore del suo ruolo nella costruzione della moderna soggettività femminile, o quantomeno nella sua messa in scena. Shakespeare è il primo drammaturgo inglese a dare ampio spazio sia discorsivo che scenico alla donna quale protagonista dell'azione drammatica. Ed è, pertanto, il primo autore a permettere al personaggio femminile di occupare di diritto l'avanscena, mettendo la donna letteralmente davanti alle *dramatis personae* maschili. Il protagonismo della donna in molte opere di Shakespeare è ancora più rimarchevole in vista del fatto che il teatro elisabettiano notoriamente escludeva le attrici, per cui i più celebri ruoli femminili – da Giulietta ad Ofelia, da Porzia a Cleopatra – dovevano essere obbligatoriamente recitati da ragazzi o giovani uomini, i cosiddetti *boy actors*.

L'esempio più clamoroso di un personaggio femminile che 'riempie' la scena – sia teatrale che politica e geopolitica – è senz'altro Cleopatra, la quale mette sempre in primo piano le proprie, spesso contraddittorie, passioni, come, ad esempio, quando esplode la sua ira e disperazione alla morte di Antonio, in un monologo sul suicidio, diretto al pubblico, che ricorda *Hamlet*:

CLEOPATRA

No more but e'en a woman, and commanded
By such poor passion as the maid that milks
And does the meanest chares. It were for me
To throw my sceptre at the injurious gods,
To tell them that this world did equal theirs
Till they had stolen our jewel. All's but naught.

(4.16.75-80)

¹⁷ L'edizione Oxford ha "to another, aside"; la didascalia non è originale.

Cleopatra, regina dell'avanscena, è nel contempo l'eroina shakespeariana che maggiormente si mette in mostra e in movimento, sfruttando tutte le potenzialità, e tutte le aree recitative, della scena elisabettiana, dalle quali riesce sempre e comunque a catturare lo sguardo e l'ascolto di tutti. All'inizio della stessa scena della morte di Antonio (4.16), Cleopatra, spaventata dall'ira dell'amante che ha tradito in guerra, si nasconde nel suo 'monumento' e fa arrivare ad Antonio notizie della propria morte (cosa che, tragicamente, porterà Antonio al suicidio vero); il suo rifugio è rappresentato dalla galleria o *upper stage*, da dove Cleopatra continua a dominare la scena e dove più tardi, nell'episodio più spettacolare dell'opera, farà tirare su, con un marchingegno meccanico, il corpo morente dell'amante:

Enter CLEOPATRA and her maids aloft, with CHARMIAN and IRAS.

CLEOPATRA
O Charmian, I will never go from hence. (4.16.1)

Non c'è zona del palcoscenico che non sia dominio assoluto della regina egiziana. Altro personaggio femminile che domina la scena in tutti i sensi è Lady Macbeth, che incontriamo per la prima volta sola, presumibilmente posta sull'avanscena, mentre legge la lettera del marito e poi riflette ad alta voce sul proprio ruolo nell'istigare il marito a realizzare le profezie delle streghe:

Enter LADY MACBETH, reading a letter.

LADY MACBETH
They met me in the day of success, and I have learned by the perfect'st report they have more in them than mortal knowledge. [...] Hie thee hither, That I may pour my spirits in thine ear And chastise with the valour of my tongue All that impedes thee from the golden round Which fate and metaphysical aid doth seem To have thee crown'd withal. (1.5.1-2; 25-28)

Anche l'ultima comparsa di Lady Macbeth la pone sempre in primo piano e verosimilmente sull'avanscena: si tratta della scena del sonnambulismo recitata davanti agli spettatori – quelli teatrali e quelli nascosti in scena – un episodio talmente forte sul piano della rappresentazione della psiche perturbata e scissa, da aver indotto Freud a dedicarvi un celebre saggio:¹⁸

LADY MACBETH
Out, damned spot; out, I say. One, two, – why, then 'tis time to do't. Hell is murky. Fie, my lord, fie, a soldier, and afeard? What need we fear who knows it, when none can call our power to account? Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him? (5.1.30-34)

¹⁸ S. Freud, "Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico" (1916), in *Opere di Sigmund Freud*, Torino: Bollati Boringhieri 1989; vol. 8, *Opere 1915-1917*, pp. 625-652.

Come Cleopatra, anche Lady Macbeth è capace di far sue anche le altre aree di recitazione, quelle più lontane dalla platea, come ad esempio nella scena pubblica e corale del banchetto (3.4), dove, malgrado lo scompiglio creato dal comportamento del marito, riesce comunque a mettersi al centro dell'attenzione per tranquillizzare gli animi dei presenti:

Think of this, good peers,
But as a thing of custom. 'Tis no other;
Only it spoils the pleasure of the time. (3.4.95-97)

Se le eroine tragiche di Shakespeare conquistano l'immaginario dello spettatore tramite la potenza o prepotenza della loro presenza scenica, ciononostante il territorio privilegiato per la rappresentazione della soggettività femminile non è tanto la tragedia quanto la commedia shakespeariana. Mentre nelle tragedie la protagonista si presenta spesso quale parte di un insieme, la coppia (Cleopatra-Antonio; Lady Macbeth-Macbeth; Giulietta-Romeo), nelle commedie la donna assume piena autonomia come soggetto-individuo. Le protagoniste 'comiche' – Caterina, Porzia, Rosalinda, Viola, Beatrice – sono gli artefici indiscussi delle proprie vicende e dei propri destini. L'appartenenza a una coppia – il matrimonio o promessa di matrimonio – è un punto di arrivo e non di partenza della commedia, ed è spesso proiettato nel futuro post-drammatico. Le donne della commedia attraversano – da sole – ostacoli, pericoli e soprusi, che mettono alla prova non solo la loro fibra morale e il loro ingegno, ma spesso anche la loro identità di genere.¹⁹ Quasi sempre la donna nella commedia shakespeariana si dimostra superiore all'uomo, non solo socialmente e moralmente ma anche intellettualmente. In generale nelle commedie, a radicale differenza delle tragedie, la donna diventa sinonimo di vita, di salvezza, di redenzione. Il principio attivo della commedia shakespeariana è il principio femminile, che è quasi sempre un principio vitale e salvifico. E per questo motivo che, in molte commedie di Shakespeare, il vero soggetto protagonista è donna, dotata di una forte interiorità, di straordinario eloquio, e di spiccato e vincente senso di iniziativa.

Date le condizioni e convenzioni del teatro elisabettiano, può non sorprendere che le più memorabili eroine delle commedie shakespeariane scelgano di – o siano costrette a – recitare parti maschili. Il travestitismo, condizione costitutiva del teatro dell'epoca, diventa anche una ricorrente trovata drammaturgica all'interno delle trame comiche di Shakespeare. Quella del travestitismo è una convenzione-costrizione alla quale allude ironicamente la stessa Cleopatra quando immagina – profeticamente – una messa in scena (a Roma, ma in realtà a Londra) dove la sua parte sarà recitata da un ragazzo, destino che costituisce uno dei motivi per i quali la regina egiziana preferisce la morte alla cattura:

[...] I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I' th' posture of a whore. (5.2.215-217)

¹⁹ Si veda N. Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York: Columbia University Press 1965.

La recitazione profetizzata da Cleopatra assume contorni e conseguenze tragiche, mortali, ma il travestitismo viene pienamente sfruttato sul piano drammaturgico nella cosiddetta commedia romantica, dove assume, al contrario, un ruolo vitale, permettendo alle eroine non solo di salvarsi e di affermarsi ma – forse paradossalmente – di acquistare piena maturità e indipendenza come donne. Il travestitismo funge, in queste commedie, come una sorta di rito di passaggio da una condizione di acerbità adolescenziale alla piena maturità femminile, dando vita a una *Bildung* drammatico-teatrale. È appunto tramite la temporanea rinuncia al proprio genere sessuale che le protagoniste scoprono e rafforzano la loro autoconsapevolezza come donne. La trasformazione di una convenzione teatrale squisitamente elisabettiana – quella del *boy actor* travestito – in occasione per l'esplorazione di una nuova soggettività femminile è un altro dei paradossali miracoli compiuti dal teatro di Shakespeare.

Non che la figura della donna travestita sia un'invenzione shakespeariana: il modello è di nuovo italiano (le commedie di Machiavelli, di Aretino, dell'Accademia degli Intronati ecc.), ma Shakespeare gli dà uno spessore del tutto inedito. In Shakespeare il travestitismo diventa occasione di autentica – e non più finta – complicità fra personaggio e spettatore, che è l'unico messo a conoscenza dell'espedito adottato. Così la maschera permette al personaggio da un lato di nascondersi, ma dall'altro lato di svelarsi al pubblico, soprattutto tramite un altro strumento che il drammaturgo inventa nelle commedie romantiche, ossia l'*a parte* (*aside*) femminile. Shakespeare crea per i suoi personaggi femminili un uso particolare dell'*aside*: intimo, confessionale, sincero, lontanissimo dai soliloqui ingannevoli di un Riccardo III o uno Iago. La donna svela le proprie passioni e i propri disagi, chiedendo il sostegno dello spettatore per poi usare il dolore come stimolo alla risoluzione. Un esempio giovanile, ed esemplare, è la scena del triangolo amoroso in *The Two Gentlemen of Verona*, in cui la Giulia travestita e nascosta – ma visibile al pubblico e forse posizionata sull'avanscena – assiste al tentativo di seduzione da parte dell'amato Proteo nei confronti di Silvia, e commenta al pubblico tramite l'*a parte*:

PROTEUS [to Silvia] I grant, sweet love, that I did love a lady,
But she is dead.
JULIA [aside] 'Twere false, if I should speak it,
For I am sure she is not buried.
SILVIA [to Proteus] Say that she be; yet Valentine thy friend
Survives [...]. (4.2.98-103)

Il nuovo protagonismo femminile è qui appena abbozzato, ma serve da modello per una serie di straordinarie eroine *en travesti*, da Rosalinda a Porzia a Viola. Nelle tre commedie romantiche successive, infatti, l'agire comico e drammatico della donna diventa sempre più prorompente e spettacolare. Il dispositivo del travestitismo raggiunge il suo apice drammaturgico in *As You Like It*, in cui la protagonista Rosalinda gioca con consapevolezza e con brio il proprio triplice mascheramento – ad esclusivo beneficio dello spettatore teatrale, che è l'unico in grado di apprezzarne il gioco – di ragazzo (il *boy actor* elisabettiano) travestito da ragazza (Rosalinda), travestita a sua volta da ragazzo (Ganimede), che poi sceglie di recitare la parte di Rosalinda mede-

sima per 'consolare' l'ignaro amato Orlando (il quale, invece, recita sempre e solo se stesso).

Il culmine psicologico e letterario dello sviluppo dell'eroina travestita, invece, è rappresentato da Viola in *Twelfth Night*, opera più o meno contemporanea di *Hamlet*. Non a caso, Viola è una sorta di anti-Ofelia, che supera la morte del padre e la presunta morte del fratello e conquista con i propri mezzi sia il duca che la contessa. Come Rosalinda, Viola è una figura salvifica, rappresentante di un principio femminile vitale e magico, che usa il travestitismo non solo per salvarsi dopo il naufragio in Illiria, ma anche come mezzo talismanico per riportare in vita il fratello gemello Sebastiano, che si presume sia annegato. Viola è dotata di un eloquio e di uno spirito in grado di catturare tutti, pubblico compreso. Il rapporto di complicità con lo spettatore trova la sua massima espressione in una serie di dialoghi dolorosamente ironici nei quali Viola si trova a dover mediare fra il duca Orsino, di cui è innamorata, e la contessa Olivia, amata dal duca ma che a sua volta si innamora di Viola travestita. Nell'originale versione italiana della commedia, *Gli ingannati* dell'Accademia degli Intronati, il triangolo amoroso è sfruttato principalmente per creare farsa. Shakespeare lo utilizza, viceversa, per mettere in scena passioni contrastanti e inconciliabili che si incrociano tutte nella figura di Viola, la quale rischia di essere sopraffatta dal confluire dell'amore indicibile per Orsino, il desiderio irricevibile di Olivia, il dolore inesprimibile per il fratello perduto. Il disagio confessato da Viola, tra l'altro, è il primo esempio in Shakespeare di un autentico senso di inadeguatezza, da parte della protagonista, rispetto al ruolo che è costretta a recitare, e rappresenta senz'altro uno dei momenti di maggiore intimità emotiva in tutto il canone shakespeariano:

Disguise, I see thou art a wickedness,
Wherein the pregnant enemy does much. [...]
How will this fadge? My master loves her dearly,
And I, poor monster, fond as much on him,
And she, mistaken, seems to dote on me.
What will become of this? As I am man,
My state is desperate for my master's love;
As I am woman, now alas the day,
What thriftless sighs shall poor Olivia breathe?
O time, thou must untangle this, not I.
It is too hard a knot for me t'untie.²⁰ (2.2.27-41)

L'icona – resa possibile dalle peculiari caratteristiche e convenzioni della scena elisabettiana – dell'attore-eroina sofferente che si confida con gli spettatori, guardandoli negli occhi e bisbigliando loro nelle orecchie, costituisce sicuramente una significativa tappa nello sviluppo non solo del teatro moderno ma anche in quello della sensibilità psicologica e identitaria dell'uomo, e soprattutto – in questo caso – della donna moderna.

²⁰ W. Shakespeare, *Twelfth Night*, ed. K. Elam, London: Arden Shakespeare 2008.

LA PUBBLICAZIONE DELLE OPERE DI SHAKESPEARE

Buona parte delle opere di Shakespeare vennero pubblicate per la prima volta nella postuma edizione in folio (First Folio) del 1623, a cura di due membri della compagnia del drammaturgo, John Heminge e Henry Condell. Altre invece erano già state pubblicate nel corso della sua vita, compresi i due poemetti *Venus and Adonis* (pubbl. 1593) e *The Rape of Lucrece* (1594), composti durante una epidemia di peste che portò alla chiusura dei teatri per due anni. Fra le opere teatrali presenti nell'in folio, 18 erano state precedentemente pubblicate, non sempre in modo autorizzato, in singole edizioni in quarto (*quartos*), e una, *Henry VI, Part 2*, in un'edizione in ottavo (1594). Le edizioni in quarto 'pirata', i cosiddetti *bad quartos*, comprendono *Henry VI, Part 3* (1595), *Romeo and Juliet* (1597), *Henry V* (1600), *The Merry Wives of Windsor* (1602) e *Hamlet* (1603), più l'in ottavo di *Henry VI, Part 2*. Queste versioni differiscono spesso sostanzialmente da quelle raccolte nell'in folio; la teoria avanzata da W.W. Greg e altri, e largamente, anche se non universalmente, condivisa oggi per spiegare tali differenze, è quella della *memorial reconstruction* (ricostruzione mnemonica), che attribuisce la responsabilità per la forma corrotta o incompiuta dei testi ad attori che, in cambio di denaro, dettavano le battute a editori poco scrupolosi. Dal momento che a nessun attore elisabettiano veniva affidato l'intero copione, ma solo la propria parte, il risultato è inevitabilmente disuguale: le scene in cui recitava l'attore responsabile della ricostruzione mnemonica sono relativamente pulite, mentre altre sono assai approssimative. Il caso più famigerato è quello del *bad quarto* di *Hamlet* (conosciuto come Q1, primo in quarto), dove, per esempio, le scene nelle quali è presente il personaggio Marcello – l'attore che recitava la parte era verosimilmente fra i responsabili della ricostruzione – sono vicine alle versioni autorizzate, mentre altre scene sono radicalmente diverse e a volte confuse. È anche possibile, tuttavia, che, oltre ad essere ricostruita, la versione di *Hamlet* pubblicata nel primo in quarto derivasse da un copione preparato per una tournée in provincia, il quale pertanto risulta più breve e forse parzialmente rivisto (l'ordine di alcune scene è diverso). Differenze esistono anche fra le versioni autorizzate dalla compagnia. È il caso della seconda edizione in quarto di *Hamlet*, il cosiddetto *good quarto* (Q2), pubblicato nel 1604 presumibilmente con il beneplacito di compagnia e autore come risposta alla versione 'pirata': il testo di questa edizione tradisce parecchie differenze rispetto a quello dell'in folio, oltre ad essere ben più lungo. C'è chi sostiene che la versione in folio fosse più vicina a quella recitata dagli autori, derivante dal copione teatrale, mentre il secondo in quarto, la versione più lunga, rispecchiasse maggiormente la composizione originaria di Shakespeare, derivante dal suo manoscritto. È evidente, comunque, che i testi di Shakespeare subivano revisioni, da parte o di Shakespeare medesimo o di altri (come nel caso di *Macbeth*, probabilmente rivisto da Thomas Middleton): perciò, l'idea del testo 'autentico' dell'opera shakespeariana rappresenta una sorta di chimera. Infine, alcune opere non incluse nell'in folio sono oggi attribuite, almeno in parte, a Shakespeare. Queste comprendono *Pericles*, pubblicato in un'edizione in quarto nel 1609, e probabilmente scritto con George Wilkins, e *The Two Noble Kinsmen*, pubblicato nel 1634 e scritto in collaborazione con John Fletcher. Altre attribuzioni, come quella di *Edward III*, pubblicato anonimamente nel 1596, sono meno certe.

IPOTETICO ORDINE DI COMPOSIZIONE DELLE OPERE DI SHAKESPEARE

La cronologia di seguito proposta è speculativa. Non esistono, infatti, prove sicure né delle date di composizione, né delle prime *performances* delle opere. In alcuni casi, esistono solo allusioni contemporanee che indicano quantomeno il termine *ad quem* (ossia, ultima data possibile) della prima *performance*: *Henry VI, Part III*, ad esempio, viene parodiato da Robert Greene nel 1592; nel 1598 Francis Meres elenca 12 opere di Shakespeare, da *The Two Gentlemen of Verona* a *Henry IV* (compresa una certa *Love's Labour's Won* [*The Taming of the Shrew*?]); nel 1599 Thomas Platter allude a *Julius Caesar* ecc. In altri casi il termine *ad quem* della composizione è indicato dall'iscrizione del play nello *Stationer's Register*, ossia il registro dei tipografi e editori, che stabilisce il diritto a pubblicare una determinata opera: è il caso, per esempio, di *Hamlet*, iscritto nel 1602.

1590-1591	<i>The Taming of the Shrew</i> ○
1591	<i>Henry VI, Part II</i>
1591	<i>Henry VI, Part III</i>
1591-1592	<i>Henry VI, Part I</i> (forse in collaborazione con Thomas Nashe)
1591-1592	<i>Richard III</i>
1592	<i>Titus Andronicus</i> (forse in collaborazione con George Peele)
1592-1593	<i>The Two Gentlemen of Verona</i> ○
1592-1593	<i>Venus and Adonis</i>
1593-1594	<i>The Rape of Lucrece</i>
1593-1594	<i>The Comedy of Errors</i> ○
1594-1595	<i>Love's Labour's Lost</i>
1595	<i>Richard II</i>
1595	<i>Romeo and Juliet</i>
1595-1596	<i>A Midsummer Night's Dream</i> ○
1595-1596	<i>King John</i>
1596-1597	<i>The Merchant of Venice</i>
1596-1597	<i>Henry IV, Part I</i>
1597	<i>Henry IV, Part II</i>
1598-1599	<i>Much Ado About Nothing</i>
1599	<i>Henry V</i>
1599	<i>Julius Caesar</i>
1599	<i>As You Like It</i>
1599-1600	<i>The Merry Wives of Windsor</i>
1600-1601	<i>Hamlet</i>
1601	<i>Twelfth Night</i>
1601	<i>The Phoenix and the Turtle</i>
1601-1602	<i>Orbello</i>
1601-1602	<i>Troilus and Cressida</i>
(1593)-1603	<i>The Sonnets</i>
1603-1604	<i>A Lover's Complaint</i>
1603-1604	<i>All's Well That Ends Well</i>
1604	<i>Measure for Measure</i>
1605	<i>Timon of Athens</i> (in collaborazione con Thomas Middleton)
1605-1606	<i>King Lear</i>
(1603)-1606	<i>Macbeth</i> (rivisto da Thomas Middleton)
1606	<i>Antony and Cleopatra</i>
1607-1608	<i>Pericles</i> (in collaborazione con George Wilkins)
1608	<i>Coriolanus</i>
1609	<i>Cymbeline</i>
1611	<i>The Winter's Tale</i>
1611	<i>The Tempest</i>
1613	<i>Henry VIII</i> (in collaborazione con John Fletcher)
1613-1614	<i>The Two Noble Kinsmen</i> (in collaborazione con John Fletcher)

La prosa del Cinquecento

Nicoletta Caputo

La prosa del XVI secolo presenta una ricchezza / varietà ed eclettismo che ogni tentativo di sistematizzazione è destinato a rivelarsi inadeguato e parziale. Ciò che accomuna, però, tutti i testi in prosa scritti in questo prolifico secolo è il dichiarato intento di seguire il noto principio oraziano dell' "utile dulci", dell'unione, cioè, fra utile e dilettevole come fine della poesia. Il precetto è ribadito da Philip Sidney (1554-1586) che, in quella che è la maggiore opera di critica letteraria del periodo, *The Defence of Poesy* (pubblicata nel 1595), proprio in un passo in cui viene rivendicata la dignità della prosa, afferma: "it is not rhyming and versing that maketh a poet, ... but it is that feigning of notable images of virtues, vices, or what else, with that delightful teaching, which must be the right describing note to know a poet by". Tutti i lavori in prosa che videro la luce nel Cinquecento ruotarono variamente, liberamente, persino idiosincraticamente, ma ineluttabilmente, intorno ai due poli dell'intrattenimento e dell'edificazione.

1. L'ISTRUZIONE...

Nel primo gruppo di opere che andremo brevemente a passare in rassegna – i maggiori prodotti dell'Umanesimo inglese – l'intento didattico è dominante: Obiettivo manifesto di *Utopia* di Thomas More (1478-1535), di *The Boke Named the Governour* di Thomas Elyot (1490-1546) e di *The Schoolmaster* di Roger Ascham (1515-1568) è, in modo più o meno diretto, 'il buongoverno', e loro interlocutore privilegiato è chi detiene il potere. *Utopia*, pubblicata in latino nel 1516 e tradotta in inglese nel 1551, fu scritta quando More si trovava nei Paesi Bassi in una missione diplomatica per conto di Henry VIII (1509-1547). Il testo, scritto in forma di dialogo, si divide in due libri, di contenuto assai diverso. Nel primo troviamo un'aspra critica delle pratiche e delle istituzioni sociali, politiche e religiose contemporanee, mentre nel secondo viene descritto il funzionamento legislativo e i costumi degli abitanti di un'isola immaginaria in cui viene praticata la democrazia diretta e si vive seguendo i dettami della ragione. Nel primo libro

viene ampiamente dibattuto un dilemma centrale all'Umanesimo, e cioè l'opportunità o meno, per l'intellettuale umanista, di impegnarsi in prima persona nel governo del paese e cercare, con i propri consigli, di influenzare le decisioni del sovrano e indirizzarle verso il raggiungimento del bene pubblico.

The Boke Named the Governour, pubblicato nel 1531 e dedicato a Henry VIII, è un trattato di filosofia morale, denso di citazioni da autori classici, inteso a dirigere l'istruzione dei giovani destinati a ricoprire ruoli di autorità, al fine di inculcare in loro quei principi morali indispensabili all'adempimento dei loro alti doveri. L'istruzione è anche il tema centrale di *The Schoolmaster* di Roger Ascham, ex-tutore della giovane principessa Elizabeth. L'opera, che fu pubblicata per la prima volta nel 1570, due anni dopo la morte del suo autore, si presenta come un vero e proprio trattato di pedagogia. Infatti, oltre ad occuparsi di cosa il giovane gentiluomo è opportuno che sappia, pone al centro della sua attenzione il metodo didattico più idoneo a veicolare tali contenuti e – in modo estremamente innovativo in un'epoca in cui le punizioni corporali trovavano ancora molto spazio nell'educazione e nell'istruzione – afferma che il maestro, se non vuole provocare nei bambini un'avversione nei confronti della cultura, deve usare la gentilezza e l'elogio. Inoltre, allo studio dei libri deve sempre affiancarsi la pratica di passatempi "onesti", come il giostrare, l'equitazione, il tiro con l'arco, i giochi con le armi, la corsa, la lotta; il nuoto, il tennis, la caccia, ma anche la danza, il canto e l'uso degli strumenti musicali.

Oltre che dall'Umanesimo, un notevole impulso allo sviluppo della prosa del XVI secolo venne dal protestantesimo: dai sermoni, dai pamphlets di argomento religioso e dalla letteratura devozionale in genere; da tutta la produzione letteraria, cioè, che accompagnò la Riforma e che fece da corollario alla traduzione in inglese della Bibbia. Alcune tra queste importanti opere precedettero cronologicamente il distacco da Roma e ne prepararono la strada. È questo il caso di *The Obedience of a Christen Man* (1528) di William Tyndale (ca. 1494-1536), avversario privilegiato di Thomas More negli scritti di controversia religiosa. Tema centrale del libro, di cui, secondo quanto dice la tradizione, Henry VIII avrebbe affermato: "this is a book for me and all kings to read", è il concetto dell'obbedienza passiva dovuta ai governanti, giustificata facendo ricorso a episodi e passi biblici che ne dimostrano la derivazione divina. Tra i sermoni spiccano quelli del vescovo Hugh Latimer (ca. 1490-1555), che seppe utilizzare con maestria un materiale disparato, di natura anche molto aneddotica, riuscendo a dare ai suoi sermoni il sapore dell'improvvisazione e ottenendo effetti di grande vividezza.

Tuttavia, l'opera di carattere religioso più popolare del periodo fu il colossale lavoro del martirologista protestante John Foxe (1516-1587): *The Acts and Monuments of the Church*, familiarmente noto come 'The Book of Martyrs', pubblicato per la prima volta nel 1563 e progressivamente ampliato in tre successive edizioni (1570, 1576 e 1583). In esso, Foxe cercò di sostituire alle vecchie leggende dei santi, cattoliche, esempi moderni di pia risoluzione, raccontando le sofferenze dei protestanti inglesi al tempo delle persecuzioni mariane. Se l'opera di Foxe ricevette l'approvazione e il supporto dei vescovi elisabettiani e fu offerta alla lettura sui leggi di molte cattedrali a fianco della Bibbia, non fu certo così per i cosiddetti 'Marpelate tracts', dei violenti attacchi di ispirazione puritana contro l'episcopato inglese che apparvero negli anni 1588-1589, ad opera di un anonimo che si firmava con lo pseudonimo di Martin Marprelate. Questi pamphlets satirici, dal contenuto spesso scurrile, erano sorprendentemente vigorosi e, con il loro stile

popolare, il linguaggio colloquiale e il ricco arsenale di osservazioni spiritose e scherzi anche volgari, spaventarono a tal punto i vescovi da indurli a pagare alcuni scrittori (tra cui Thomas Nashe) affinché sferassero un contrattacco servendosi di opuscoli scritti nello stesso stile esuberante.

LA BIBBIA TUDOR

Con la Riforma, in tutto il mondo protestante diventò della massima importanza che i fedeli potessero leggere la Bibbia nella propria lingua. Inoltre, era fondamentale che le traduzioni, per rispecchiare il più possibile il messaggio divino, fossero condotte sugli originali greci ed ebrei, e non sulla *Vulgata* latina, ritenuta corrotta. Dall'esilio William Tyndale (ca. 1494-1536), a partire dal 1523, tradusse prima il Nuovo Testamento e poi vari libri del Vecchio, ma nel 1535 fu arrestato e, l'anno successivo, giustiziato come eretico a Bruxelles. Benché la versione di Tyndale non ricevette mai la sanzione ufficiale (anzi, un proclama reale del 1530 la condannò espressamente), gran parte della sua pionieristica traduzione conflui nella cosiddetta 'Great Bible', la prima traduzione in inglese a ricevere, nel 1539, il riconoscimento ufficiale. Questa versione incorporava anche parte della traduzione, la prima completa, che Miles Coverdale (1488-1568) aveva pubblicato nel 1535 a Zurigo. La 'Geneva Bible' (1560) fu, invece, opera dei rifugiati protestanti che lasciarono il paese durante il regno della cattolica Mary Tudor (1553-1558): di dimensioni maneggevoli, fu questa la prima Bibbia a dividere i capitoli in versetti e ad essere stampata con i più moderni caratteri romani (invece che con i caratteri gotici). I commenti a margine erano, in questa versione, di spirito fortemente protestante e la chiesa elisabettiana, nel 1568, produsse una versione più moderata, la cosiddetta 'Bishops' Bible', che divenne la versione ufficiale utilizzata nelle chiese.

Un altro gruppo di scritti in prosa in cui è evidente l'intento didattico raccoglie i lavori di natura antiquaria e storica. Al centro della Riforma inglese vi era l'enfatica affermazione dell'indipendenza e dell'autonomia nazionale, istanze che trovarono espressione culturale in una letteratura che mirava ad unire il paese intorno ad un comune credo religioso. La Riforma, però, aveva anche significato la rinuncia, non sempre indolore e non sempre consapevole, ad una parte del patrimonio culturale che veniva identificato con un passato di matrice cattolica. La soppressione delle istituzioni monastiche aveva portato con sé la dispersione delle loro ricche biblioteche e la furia iconoclastica aveva purgato le chiese non soltanto del loro apparato di immagini, ma anche, spesso, dei loro preziosi archivi, memoria storica delle comunità. A questa ondata di cieca distruzione si contrappose l'opera di alcuni antiquari, il cui capostipite, John Leland (ca. 1503-1552), forte del titolo concessogli da Henry VIII di 'Antiquario Reale', percorse tra il 1536 e il 1542 l'Inghilterra e il Galles nel tentativo di salvare documenti e informazioni che lo scioglimento dei monasteri e la dispersione delle loro biblioteche avrebbe irreparabilmente distrutto. Leland non riuscì a portare a termine il progetto e a scrivere la sua "History and Antiquities of this nation", ma i suoi voluminosi appunti (che furono pubblicati soltanto nel XVIII secolo, in nove volumi) fornirono informazioni e ispirazione ai suoi discepoli elisabettiani: John Stow (1525-1605), che nel 1598 scrisse la sua opera più importante, A

Survey of London, e William Camden (1551-1623), che nel 1587 pubblicò la *Britannia*, una corografia (cioè uno studio al contempo storico, geografico e antropico) di Gran Bretagna e Irlanda originariamente scritta in latino e pubblicata poi in inglese nel 1610.

Simili negli intenti furono le cronache in lingua inglese che, agli inizi del XVI secolo, mirarono ad alimentare il senso di identità nazionale in un paese che era reduce dalle sanguinose guerre civili e che sperimentava, per la prima volta dopo tanti anni, un governo stabile e un periodo di relativa pace. Spesso questi lavori sono poco più che liste cronologiche di regnanti, come nel caso dell'anonimo *This is the Cronycle of all the kynges names that have ben in England* (1518), che si apre con Bruto, discendente dell'eroe troiano Enea e ritenuto nelle leggende medievali il fondatore e il primo sovrano della Britannia. Decisamente più elaborato è *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster and York* (1548) di Edward Hall (ca. 1498-1547), che racconta gli avvenimenti della storia inglese da Henry IV (1399-1413) a Henry VIII dal punto di vista ufficiale della nuova dinastia regnante e, con la sua interpretazione dei turbolenti anni delle guerre civili, fissa quello che è stato definito il 'mito dei Tudor'. Hall incorporò nel suo resoconto la godibile e altamente drammatica *History of Richard III*, composta in latino da Thomas More nel 1513-14, ma pubblicata, in inglese, soltanto nel 1557. L'opera di Edward Hall, a sua volta, fu incorporata nelle *Chronicles* di Raphael Holinshed (ca. 1529-1580), che apparvero nel 1577 e, ampliate, nel 1587. Fu questa l'opera a cui William Shakespeare si rifecce per i suoi drammi storici.

Non furono, tuttavia, soltanto gli storici a vedere negli eventi un percorso provvidenziale teso alla prosperità e all'affermazione dell'Inghilterra. Uno spirito ugualmente patriottico sottende i resoconti di viaggio di coloro che furono impegnati ad espandere l'influenza britannica sui mari. Questi racconti, avventurosi e pittoreschi, furono pubblicati da Richard Hakluyt (1552-1616) in una raccolta, intitolata *The Principall Navigations, Voiages, Traffiques and Discoveries of the English Nation*, che apparve per la prima volta nel 1589 e fu poi ampliata in tre volumi nel 1598-1600 (edizione che conteneva ben 517 resoconti). Il più sofisticato tra i narratori riuniti da Hakluyt è, senza dubbio, il brillante e arrogante avventuriero elisabetiano Walter Raleigh (ca. 1554-1618) che, in *The Discoverie of the Large, Rich and Beautiful Empire of Guiana*, presentò la sua missione di liberazione, in nome della 'Virgin Queen', della paradisiaca terra di Guyana dall'oppressione spagnola.

2. ... E IL DILETTO

Altre opere in prosa, tutte cronologicamente appartenenti al regno di Elizabeth I (1558-1603), pur non tralasciando la finalità didattica, sempre dichiarata, mirarono in modo più vistoso all'intrattenimento di un pubblico che, grazie anche alla crescita esponenziale della metropoli londinese, si andava sempre più allargando e diversificando. Gli anni '60 e '70 videro un'esplosione di interesse per la novella. Traduzioni e adattamenti di novelle trovarono grande favore presso il pubblico inglese, come testimonia l'immediata popolarità di *The Palace of Pleasure*, la raccolta di William Painter (ca. 1540-1594) che, nel 1566, dette inizio ad una vera e propria voga. Quest'opera, infatti, fu seguita l'anno successivo da una seconda parte, contò ben quattro edizioni in un decennio ed ebbe molti imitatori. Le fonti delle novelle di Painter sono continentali - Boccaccio, Bandello

(nelle traduzioni francesi di Belleforest e Boaistuau) e Marguerite de Navarre - ma anche classiche (principalmente, Livio ed Erodoto), e l'intento, nel presentarle, è didattico: nella prefazione alla prima parte l'autore asserisce di voler fornire "good examples, the best to be followed and the worst to be avoided", mentre, nella prefazione alla seconda parte, si preoccupa addirittura di specificare la morale che il lettore deve trarre da ogni storia.

Gli anni '70 videro anche lo svilupparsi della narrativa cortese, di cui troviamo due esempi, molto diversi fra loro, in *The Adventures of Master F.J.* di George Gascoigne (ca. 1539-1577) e in *Euphues: The Anatomy of Wit* (1578) di John Lyly (ca. 1554-1606). *The Adventures of Master F.J.* uscì nel 1573 in un volume anonimo che raccoglieva anche i drammi e le poesie di Gascoigne, che due anni più tardi ne rivendicò la paternità dando alle stampe una versione rivista, dal titolo *The Poesie of George Gascoigne. The Adventures of Master F.J.* narra le avventure amorose, tra il cortese e il sensuale, del protagonista con una gentildonna sposata, Dame Elinor, presso il cui castello F.J. si trova ospite. Quello che rende interessante e intrigante la narrazione è il gioco tra i molteplici punti di vista. La storia, infatti, è presentata attraverso i dialoghi e la relazione degli eventi ad opera di un narratore non sempre affidabile, G.T., che vi accompagna i propri commenti, ma anche attraverso le poesie (esse pure immancabilmente illustrate dal narratore) e le lettere di F.J. e le risposte a queste di Elinor. La co-presenza di tali diverse fonti di informazione rende la vicenda altamente ironica, mettendo in risalto la fondamentale discrepanza tra la volontà, almeno iniziale, di F.J. di ricoprire il ruolo codificato dell'amante cortese e la cruda realtà della relazione, che, nel suo dispiegarsi, a quel codice cortese contravviene continuamente, non soltanto per la sua natura molto fisica e per la facilità e incostanza della dama, ma anche perché quel codice non contemplerebbe certo lo stupro e il compiacimento dell'amante, declamato in versi, per avere regalato all'ignaro e benevolo marito un bel paio di 'corni'. *POI TROVIAMO*

Come *The Adventures of Master F.J.*, anche *Euphues: The Anatomy of Wit* di John Lyly mostra l'influsso delle 'questioni d'amore', in voga nelle corti elisabettiane, e presenta un triangolo amoroso con al centro una dama molto volubile; questa volta, però, il fulcro dell'interesse non si situa nella parodia di certe pose cortesi, ma nello stile in cui la vicenda, peraltro molto esile, viene narrata. Si tratta di uno stile fortemente allitterativo, caratterizzato da una sintassi costruita su antitesi perfettamente bilanciate e in cui gioca un ruolo fondamentale l'uso accumulativo di analogie illustrative, spesso paradossali, ricavate dalla saggezza popolare, dalla mitologia classica o dalle proprietà favolose della fenomenologia naturale:

The fine crystal is sooner crazed than the hard marble, the greenest beech burneth faster than the driest oak, the fairest silk is soonest soiled, and the sweetest wine turneth to the sharpest vinegar. The pestilence doth most rifest infect the clearest complexion, and the caterpillar cleaveth unto the ripest fruit. The most delicate wit is allured with small enticement unto vice and most subject to yield unto vanity.

La vicenda stessa ricalca le antitesi di una frase eufristica nella parabola da figliol prodigo del protagonista, un giovane spensierato e arrogante che non esita a sottrarre cinicamente al suo migliore amico la donna che ama, ma che viene trasformato, poi, dall'esperienza, in un modello di virtù, dispensatore instancabile di lezioni morali. L'antitesi è la figura centrale anche nell'analisi psicologica dei personaggi che, nel corso di estenuanti solilo-

qui, dibattono le diverse, e opposte, opzioni di comportamento che si offrono loro e si auto-propongono al lettore come esempi ("mirrors") da cui trarre insegnamento. Lyly, nella lettera dedicatoria, richiama l'attenzione sul desiderio degli inglesi di affinare la propria lingua ("it is a world to see how Englishmen desire to hear finer speech than the language will allow"), e in effetti *Euphues*, a differenza di *The Adventures of Master FJ.*, che fu ricevuto con ben poco interesse, riscosse un enorme successo: con il suo seguito, *Euphues and His England*, pubblicato due anni dopo, ebbe più di venti edizioni prima della fine del '500 e annoverò moltissimi imitatori.

EUFUIISMO

Lo straordinario successo dell'opera di John Lyly *Euphues: The Anatomy of Wit* (1578) e del suo seguito, *Euphues and His England* (1580), fu all'origine del fenomeno letterario e sociale noto come 'eufuismo'. Il nome *Euphues* deriva dal greco *euphyes*, che significa 'ben cresciuto, ben fatto, ben formato', ed era già stato usato da Roger Ascham nel suo *Schoolmaster* (1570). Per quanto riguarda lo stile altamente artificioso dell'opera, invece, un precedente si può trovare nella raccolta di novelle di George Pettie (ca. 1548-1589) *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* (1576). Con la sua ricercatezza retorica, lo stile-eufuistico mirava ad espandere le potenzialità della prosa inglese e a conferirle un rigore formale che potesse competere, per eleganza, con la classicità latina. La prosa eufuistica segue un principio di simmetria ed è caratterizzata dal succedersi di frasi perfettamente bilanciate, in un gioco di antitesi protratte, similitudini ricercate, corrispondenze verbali, allitterazioni e assonanze.

Tra i molti autori inglesi che imitarono lo stile eufuistico di Lyly ricordiamo Robert Greene, in *Mamillia* (1583) e in *Gwydonius The Carde of Fancie* (1584); Thomas Lodge (1558-1625), in *Rosalynde* (1590) – il *romance* pastorale che William Shakespeare usò come fonte per il suo *As You Like It* – e Barnaby Rich (ca. 1540-1617), in *The Adventures of Don Simonides* (1581). Inoltre, vari personaggi shakespeariani (Polonius in *Hamlet*, Beatrice e Benedict in *Much Ado About Nothing* e Don Adrian de Armado in *Love's Labour's Lost*) parlano in stile eufuistico, spesso con un chiaro intento parodico da parte dell'autore. E in effetti, già alla fine del secolo l'eufuismo era diventato bersaglio di parodie, a volte ad opera dei suoi stessi ex seguaci (è questo il caso di Greene in *Menaphon*, 1589). Lo stesso Lyly parodiò lo stile eufuistico nella commedia *Endimion* (1588), nella figura del soldato Sir Tophas, a cui Shakespeare si ispirò in *Henry IV* per il personaggio di Falstaff (altra parodia dell'eufuismo). Lo stile concettuoso creato da Lyly è stato spesso visto come una forma di barocchismo, e trova dei corrispettivi (tutti cronologicamente più tardi) nel marinismo italiano, nel preziosismo francese e nel gongorismo spagnolo.

L'eufuismo, inoltre – come si è detto – non fu soltanto una voga letteraria, ma un fenomeno sociale, in quanto i gentiluomini e le gentildonne dell'Inghilterra elisabettiana, anche a corte, considerarono alla moda scrivere e persino parlare in stile eufuistico. Come scrisse nel 1632 l'editore che pubblicò le opere complete di Lyly, Edward Blount: "All our ladies were then his scholars, and that beauty in court which could not parley Euphuism was as little regarded as she which now there speaks not French". La stessa sovrana pare che fosse un'ardente seguace dell'eufuismo, ed è stata descritta come "the most affected and detestable of euphuists".

Anche il *romance* in prosa di Philip Sidney, *Arcadia*, esercitò un'enorme influenza, e non soltanto sui suoi contemporanei, ma anche sulle generazioni successive. Nell'*Arcadia* Sidney combinò il genere pastorale; allora molto di moda, con il *romance* cavalleresco e, alla narrazione in prosa, intercalò delle egloghe. Dell'opera esistono due redazioni, ma, al pari degli altri lavori di Sidney, esse non furono pubblicate dall'autore,¹ che morì prematuramente in battaglia, compianto dall'intera nazione. Il testo completo (in cinque libri) della cosiddetta *Old Arcadia*, scritta fra il 1577 e il 1580, fu rinvenuto soltanto nel 1907, mentre la *New Arcadia*, una versione riveduta il cui manoscritto, lasciato incompiuto dall'autore a metà del terzo libro, è datato 1584, fu pubblicata nel 1590. In risposta a questa *Arcadia* 'sfigurata', la sorella di Sidney, nel 1593, pubblicò una ulteriore versione dell'opera che integrava i tre libri della nuova *Arcadia* con materiale tratto dalla redazione originaria. La *Old Arcadia* narra la storia delle principesse Pamela e Philoclea, portate dal padre, il re di Arcadia Basilio, a vivere nella foresta per scongiurare le predizioni di un oracolo. Di queste si innamorano due valorosi principi, Pyrocles e Musidorus, che, per conquistarle, si travestono – il primo da amazzone e il secondo da pastore – dando vita ad una serie di equivoci che arrivano a sfiorare, nel finale, la tragedia. L'opera, composta nel periodo in cui Sidney, fervente protestante, era stato allontanato dalla corte per essersi opposto al progetto di matrimonio fra la regina e il cattolico duca d'Anjou, fratello del sovrano francese, è percorsa da un sottofondo di allusioni politiche, spesso critiche nei confronti della regina e dei suoi consiglieri. La versione riveduta dell'*Arcadia*, che si apre *in medias res*, è molto più complessa della *Old Arcadia*: Sidney aggiunse nuovi temi e personaggi, rendendo la vicenda più eroica ed epica e rafforzando l'elemento etico e didattico.

La narrativa degli anni '80 fu dominata dalle opere di Robert Greene (1558-1592), il primo scrittore professionista tra quelli incontrati finora. La copiosa produzione in prosa di Greene, che fu anche drammaturgo (si veda *supra*, p. 34), attraversò varie fasi. A una prima fase eufuistica appartengono *Mamillia* (Part One 1580, Part Two 1583) e *Gwydonius The Carde of Fancie* (1584), che a uno stile eufuistico associa una trama piuttosto complessa che si fonda sui repentini cambiamenti di carattere dei personaggi (definiti "sudden changes" o "strange metamorphoses of mind"), tesi a stupire il lettore. In *Gwydonius*, definito "tragical Comedie", ad una prosa costruita su bilanciamenti sintattici e concettuali fanno eco il gioco degli opposti nell'animo stesso dei personaggi (lo scontrarsi di "divers", "contrarie cogitations" e "passions") e i parallelismi di ordine strutturale e narrativo: Gwydonius corteggia Castania, la figlia del duca Orlanio, mentre Thersandro, fratello di Castania è innamorato di Lewcippa, sorella del protagonista; prevedibilmente, la vicenda si conclude con le duplici nozze. Alla fase eufuistica di Greene seguirono, negli anni 1585-88, varie raccolte di novelle. Risale al 1588 anche quello che è considerato il suo capolavoro: *Pandosio. The Triumph of Time*, un *romance* pastorale che William Shakespeare utilizzerà come fonte per il suo *Winter's Tale*. In Greene, però, il lieto fine coinvolge soltanto i due giovani innamorati, Fawnia e Dorastus. L'ingiustamente accusata Bellaria, infatti, a differenza della Hermione shakespeariana, non ricompare

¹ La riluttanza dei gentiluomini elisabettiani a pubblicare le loro opere e il tono quasi di scusa che coloro che dettero alle stampe i propri lavori adottarono nelle prefazioni è stato definito dai critici lo "stigma della stampa".

miracolosamente nel finale, ma muore realmente all'epoca del processo, e l'agnizione non porta gioia al re Pandosto che, dilaniato dal rimorso, "to close up the comedy with a tragical stratagem", si uccide. Questo perché *Pandosto* presenta un universo cupo, in cui la 'piaga inferta' della gelosia non può che portare dolore e infelicità e gli eventi umani sono dominati dai capricci della cieca Fortuna.

L'ultima fase di Greene comprende i cosiddetti 'repentance pamphlets', in cui l'autore condanna le 'follie' della sua vita sregolata e propone il suo pentimento come esempio per il lettore, e i 'conny-catching pamphlets', ambientati nel mondo dei bassifondi e della malavita londinese. *A Notable Discovery of Coosnage*, del 1591, fu seguito, l'anno successivo, da altri cinque lavori dello stesso tipo: *The Second Part of Conny-catching*, *The Third Part of Conny-catching*, *The Defence of Conny-catching* (che si presenta come un attacco a Greene ad opera di un certo 'Cuthbert Conny-catcher', ma che viene generalmente attribuito allo stesso Greene), *A Disputation betweene a Hee Conny-catcher and a Shee Conny-catcher* e *The Black Book's Messenger*.² Scopo dichiarato di questi pamphlets, che presentano una struttura episodica, è denunciare le astuzie e gli inganni messi a punto dalla folta e variegata schiera di furfanti londinesi (i 'rogues') per truffare o, semplicemente, derubare le loro ingenue vittime, i cosiddetti 'conies'. Due elementi dominano questi lavori: la descrizione delle truffe stesse e la descrizione della malavita londinese, con le sue leggi, la sua gerarchia (i rogues vi vengono accuratamente classificati) e persino il suo gergo.

I 'conny-catching pamphlets' appartengono ad un tipo di produzione in prosa, più popolare e realistica, a cui è associabile anche *The Unfortunate Traveller* (1594), il capolavoro narrativo di Thomas Nashe (1567-1601), amico di Greene e anch'egli scrittore professionista e autore di drammi, nonché dell'opera satirica *Pierce Penilesse His Supplication to the Devil* (1592), in cui uno scrittore, stanco di essere perennemente squattrinato, decide di rivolgersi a un nuovo patrono: il Diavolo. *The Unfortunate Traveller*, un'opera che il XX secolo ha riscoperto e apprezzato più dei contemporanei, è una narrativa picaresca che segue le vicende del paggio Jack Wilton, ambientate durante il regno di Henry VIII. La voce narrante è lo stesso protagonista che, sempre molto consapevole del suo pubblico, racconta le proprie avventure – comiche, grottesche e spesso anche cruenti – mutando continuamente il tono per adattarlo ai temi e agli eventi presentati. Ne risulta un'opera, effervescente e caleidoscopica nello stile ed episodica nella struttura, che sembra rifuggire qualsiasi tipo di classificazione. Il lettore resta disorientato di fronte al virtuosismo narrativo di Nashe, che giustappone e mescola una molteplicità di generi e modi: gli scherzi da raccolta di facezie,³ il sermone e il pamphlet moraleggiante, la satira (letteraria e religiosa), la letteratura di viaggio, la narrativa storica, i racconti di vendetta, la tragedia e la tragicommedia. Un'ampia sezione di *The Unfortunate Traveller* è ambientata in Italia (tra Venezia, Firenze e Roma) che conformemente allo stereotipo elisabettiano viene presentata come terra di corruzione, intrighi, veleni e omicidi.

² Importanti precursori dei pamphlets di Greene, spesso derivativi, sono: *A Manifest Detection of Dice-play* (1552) di Gilbert Walker, *The Fraternity of Vagabonds* (1561) di John Awdley e *A Caveat for Common Cursitors* (1566) di Thomas Hartman.

³ Le raccolte di facezie (i *jest-books*) erano un tipo di letteratura popolare molto in voga nel '500 e nel '600. La prima di queste raccolte, di grande successo, fu *A Hundred Merry Tales*, del 1525-1526.

Anche la produzione di Thomas Deloney (ca. 1543-1600), con cui concluderemo la nostra panoramica, è di natura popolare e realistica. A differenza di Greene e Nashe, Deloney non ebbe un'istruzione universitaria, ma era un tessitore di seta, originario di Norwich, e un compositore di ballate. Le sue opere narrative sono ambientate tra gli artigiani e i mercanti del passato. La vicenda di *Jack of Newbury* (1597), che narra la parabola ascendente di un tessitore, si svolge al tempo di Henry VIII e, come in *The Unfortunate Traveller*, vi compaiono vari personaggi storici: Henry VIII, Caterina d'Aragona, il cardinale Wolsey, ma anche il famoso buffone di corte Will Summers. Gli altri lavori di Deloney tornano ancora più indietro nel tempo: mentre la seconda parte di *The Gentle Craft* (1597-1598), opera che celebra i calzalai, narra la storia di Simon Eyre, che da apprendista calzolaio nel 1445 divenne sindaco, la prima parte guarda addirittura all'alto Medioevo, con la vicenda di Santa Winifred, e all'epoca romana, con la storia dei Santi Crispino e Crispiniano; *Thomas of Reading* (1600), che è dedicato ai mercanti di stoffe, è ambientato, invece, al tempo di Henry I (1100-1135). L'attrattiva delle opere di Deloney risiede nello stile altamente drammatico: il lettore entra nel mondo dei personaggi principalmente attraverso i dialoghi e l'azione. L'autore struttura la narrazione in scene, e spesso usa i singoli capitoli come unità narrative distinte. Il risultato globale può apparire frammentario, ma le scene risultano sempre molto vivide. Anche le canzoni e le ballate che Deloney inserisce nella narrazione aggiungono un sapore di estemporaneità e immediatezza. Il dialogo, infine, di cui, come si è detto, l'autore fa largo uso, ha sempre un carattere naturalistico e colloquiale, del tutto insolito nella narrativa del tempo.

La poesia del Cinquecento

Luca Manini

I. TRADIZIONE E INNOVAZIONE

Quando, nel 1579, Edmund Spenser (ca. 1552-1599) pubblicò *The Shepheardes Calender*, si presentò come "the new Poete", il poeta nuovo, ma già, in qualche modo classico: secondo l'uso corrente per i classici greci e latini, le dodici egloghe che compongono l'opera erano accompagnate da un ricco apparato di glosse e di note esplicative, firmate da un non mai identificato E.K. Fra questi opposti di novità e classicità, tradizione e innovazione, si può porre una prima categoria definitoria della poesia del Cinquecento inglese.

Va subito precisato che il concetto di 'classico' nel Rinascimento inglese comprende non solo gli autori della tradizione greca e latina, bensì anche gli autori italiani e francesi, ovvero i più diretti continuatori (e innovatori) di quella tradizione antica. Come è chiaramente espresso nella lettera che introduce *The Shepheardes Calender*, i modelli del nuovo poeta sono sì le egloghe di Teocrito e Virgilio, ma anche quelle, scritte in latino, di Petrarca e Boccaccio, e quelle italiane di Sannazaro. Similmente, nella lettera che Spenser scrisse a Sir Walter Raleigh per indicargli una chiave di lettura del poema allegorico *The Faerie Queene* (pubblicato nel 1590: canti I, II e III; e nel 1596: canti IV, V e VI), egli indica come modelli paritari per la poesia epica Omero e Virgilio, Ariosto e Tasso. Tanto alto era il prestigio che la letteratura e la cultura italiane godevano presso la corte inglese, che George Gascoigne, nel ciclo di poesie del "Green Knight" (incluso in *The Posies*, 1575), disse di ispirarsi ad un immaginario autore italiano di novelle, tal Bartello (con chiara eco del novelliere Matteo Bandello). Spenser incarna quest'ansia di rinnovamento, un bisogno sentito già agli inizi del secolo ed espresso in modo chiaro da John Skelton nel poemetto "Philip Sparrow" (ca. 1505), dove egli condanna come irrimediabilmente vecchio il linguaggio di John Gower e John Lydgate (vv. 784-6 e 804-12), e lamenta la rozzezza, piantezza e povertà della lingua poetica inglese (vv. 774-83).

Quanto lo svecchiamento di questa lingua fosse arduo, e quanto lavoro fosse necessario per staccarsi dalle forme poetiche medievali, è testimoniato dalla ricchezza di trattati

che (sulla scia delle discussioni che fervevano in Italia) furono pubblicati negli ultimi decenni del Cinquecento. Spicca, fra tutti, *The Defence of Poesy* di Sir Philip Sidney (scritta verso il 1580, pubblicata nel 1595, conosciuta anche col titolo *An Apology for Poetry*), ma altrettanto importanti, vive e vivaci, sono le opere di George Gascoigne (*Certain Notes of Instruction*, 1575), di George Puttenham (*The Art of English Poesy*, 1589) e di Samuel Daniel (*A Defence of Rhyme*, 1603).

2. TRADUZIONE COME INNOVAZIONE

Uno dei mezzi principali messi in atto per questo lavoro di rinnovamento fu la traduzione, sia di autori classici che di autori contemporanei. Tradurre volle dire accostarsi a testi scritti come modelli da imitare; implicò uno sforzo cosciente di rendere in lingua inglese forme nuove, nuovi schemi metrici e ritmici; significò una sfida di appropriazione e di rielaborazione. Henry Howard, conte di Surrey (1517-1547), diede negli anni '30, con la traduzione dei canti II e IV dell'*Eneide*, il primo esempio di poema epico in *blank verse*; tra il 1565 e il 1567 Arthur Golding tradusse le *Metamorfosi* di Ovidio, poeta tra i più tradotti del secolo (Christopher Marlowe ne tradusse integralmente gli *Amores*, pubblicati nel 1599). L'*Orlando furioso* di Ariosto fu tradotto nel 1591 da Sir John Harington, la *Gerusalemme liberata* di Tasso da Edward Fairfax nel 1600. Importantissima fu la traduzione dei *Salmi*, attività favorita dalla Riforma protestante e dalla volontà di offrire i testi sacri in lingua inglese, a segno di totale distanza dalla pratica della chiesa cattolica romana. Tradurre i *Salmi* significò attuare un incontro diretto con le Sacre Scritture, esprimere una risposta personale e individuale ad esse, ma anche sperimentare una varietà pressoché infinita di forma metriche, di soluzioni ritmiche, di assonanze, consonanze e rime. Si legga, quale esempio di questa varietà di risposte, il Salmo "De profundis clamavo", tradotto, in modo del tutto diverso, da Sir Thomas Wyatt, William Whittingham, George Gascoigne, Sir John Harington e da Mary Sidney, contessa di Pembroke (la quale portò a termine la traduzione completa dei *Salmi* iniziata dal fratello Sir Philip).

La traduzione più che presa letterale, era più spesso intesa come interpretazione e rielaborazione come sperimentazione ed espressione personale; così, George Chapman, il traduttore di Omero, espande uno degli *Amores* di Ovidio in un lungo poemetto (*Ovid's Banquet of Sense*, 1595) in cui disquisisce sul rapporto tra il corpo (femminile) e la mente (maschile), mentre Thomas Lodge, in *Scylla's Metamorphosis*, 1589, costruisce, partendo dai canti XIII e XIV delle *Metamorfosi*, un *romance* mitologico in versi nel quale dà al personaggio di Glauco un uditorio che non era in Ovidio, trasformando la sua storia in un racconto da narrare a corte.

Un ruolo importantissimo ebbe Sir Thomas Wyatt (1503-1542), il primo che tradusse alcuni sonetti di Petrarca nella loro propria struttura e forma metrica. Wyatt fu in Italia in missione diplomatica per conto di Henry VIII nel 1527; la data non è senza importanza, se ricordiamo che, nel 1525, Pietro Bembo aveva pubblicato le *Prose della volgar lingua*, il testo fondante della lingua letteraria italiana, dove Petrarca era stato reso non un modello ma il modello della lirica, così come Boccaccio era indicato come il modello della prosa. Wyatt, da cortigiano e poeta, dovette venire in contatto con le discussioni allora in corso in Italia, e ne fece tesoro, importando la forma sonetto in Inghilterra. Questo significò, per i poeti inglesi che, come Surrey, sempre negli anni '30

seguirono Wyatt nel tradurre Petrarca (ma non lui soltanto: anche i suoi imitatori italiani e francesi), appropriarsi di una forma e di un metro stranieri e adattarli alle esigenze della lingua inglese; e volle dire appropriarsi di una tematica come quella espressa da Petrarca nel *Canzoniere* e inserirla in un contesto storico-sociale del tutto diverso dal Trecento (ma anche dal Cinquecento) italiano.

Deve bastare, per ragioni di spazio, un solo esempio, il sonetto CXC di Petrarca "Una candida cerva sopra l'erba", reso da Wyatt come "Who so list to hount, I know where is an hynd". Traducendo Petrarca, Wyatt lo immise nell'ambiente della corte di Henry VIII e, nel farlo, ne modificò profondamente la lettera e il senso, con un processo di smontaggio, rettifiche e rimontaggio che, nel risultato finale, lascia ben poco del poeta italiano. Wyatt cancella le notazioni paesaggistiche di Petrarca, toglie i colori, muove dall'immobilità estatica all'affanno dell'inseguimento, dalla stasi della visione alla volontà dinamica della caccia; la tensione spirituale di Petrarca lascia il posto ai tormenti e alla frustrazione di una concreta avventura cortigiana. La spinta al divino diviene un gioco crudele retto dalle leggi della corte: la candida cerva di Petrarca è emblema di Laura, la donna volta al cielo, la cui collana di diamanti e topazi è il simbolo di quella purezza che la rende intoccabile agli uomini perché volta al solo Dio; la donna di Wyatt indossa sì una collana di diamanti, ma questa è dono di un potente, ed ella è intoccabile perché appartiene ad un altro uomo (il re?) dinanzi al quale il cortigiano Wyatt non può far altro che retrocedere.

3. POESIA E CORTE

Questo ci porta all'ambiente che, più di ogni altro, condizionò e influenzò l'attività poetica del Cinquecento, la corte, e al rapporto con i due sovrani sommi della dinastia Tudor, Henry VIII ed Elizabeth I. La sorte dei poeti (e della poesia) cortigiani è legata al monarca, come testimoniano le vicende della vita di Wyatt e di Surrey, le cui fortune furono connesse a dati esterni, estrinseci al valore letterario dei loro versi. Importante a questo proposito, l'opera di un grande poeta come Sir Walter Raleigh (ca. 1552-1618), favorito, per un certo periodo, di Elizabeth I, in particolare il lungo, magnifico *The 21st Canto of Ocean to Cynthia* (ca. 1592), dove egli si lamenta di un non meglio precisato "error" che, com'era accaduto a Ovidio, gli ha alienato il favore della sovrana. La vita di corte è fatta di insicurezza e di instabilità; il cortigiano si trova in uno stato di perenne incertezza e oscillazione, soggetto agli sbalzi d'umore del sovrano e al gioco pericoloso dei rapporti sempre mutevoli, retti dall'ambizione del potere, tra le grandi famiglie nobiliari. Tema ricorrente dei poeti è allora la Fortuna, la "Dame Fortune" di Gascoigne e di tanti altri poeti.

Nel *Canto a Cynthia*, Raleigh, illustrando il culto lunare della Regina Vergine, paragona il cortigiano al mare che si muove a seconda del moto della Luna e se pure il mare tende a lei, ella rimane irraggiungibile e irraggiunta, simile, in questo, alla Laura petrarchesca; con la differenza fondamentale che questa novella Laura non è in alcun modo la "cara duce" che guida verso il cielo. Così, se leggiamo i sonetti e le canzoni di Surrey (pubblicati, dopo la loro circolazione manoscritta nella *Tottel's Miscellany*, assieme alle poesie di Wyatt, nel 1557) si è colpiti dalla convenzionalità del tema amoroso, dalla levigatezza dei versi, dal loro tono d'intrattenimento cortigiano; ad una lettura più attenta, però, si nota che l'insistenza sulla figura di Cupido, il capriccioso dio dell'amore, armato

d'arco e di frecce, che colpisce a caso, condannando ad amare chi, il più delle volte, non ricambierà l'amore; diviene un'immagine della Fortuna, del Caso, dell'instabilità della vita dell'uomo; e Smiley sono l'apparenza d'un gioco cortigiano, celle domande e dubbi, esprime un senso di insoddisfazione dovuto alla mancanza di sicuri punti di riferimento: perché una semplice freccia può travolgere la vita di un uomo.

In questo il contesto in cui potrà attecchire il petrarchismo inglese. Dal *Canzoniere* di Petrarca, i poeti inglesi trassero in particolare la dimensione della sospensione esistenziale del poeta italiano, il suo descriversi come inamabilmente diviso tra gioia e disperazione, tra speranza e delusione; ne trascurarono il lato più spirituale e religioso e, affascinati dal gioco ossimorico che regge il testo, usarono l'ossimoro come trama di infiniti testi; e ricordiamo che l'ossimoro è figura che blocca e immobilizza, che non risolve e non scioglie i nodi esistenziali che avvincono l'anima del poeta (si veda il sonetto di Wyatt "I find no peace, and all my war is done", resa inglese del sonetto di Petrarca "Pace non trovo e non ho da far guerra").

La voga dei canzonieri di stampo petrarchesco fu iniziata dalla pubblicazione, nel 1591, di *Astrophel and Stella* di Sir Philip Sidney (1554-1586), composto negli anni '80 e circolato in manoscritto. Esso fu seguito da numerosi altri canzonieri, o *sonnet sequences*, dato che, dopo Sidney, la forma tipica inglese divenne una sequenza di sonetti priva di canzoni; ricordiamo solo, quali momenti alti, *Delia* di Samuel Daniel (1592), *Idea's Mirrour* (poi semplicemente *Idea*, 1594) di Michael Drayton e *Amoretti* di Edmund Spenser (1595). Come si accennava prima riguardo a Thomas Wyatt, la dimensione di queste *sonnet sequences* è, con la sola eccezione di quella di Spenser, la terra, dove la carne domina sullo spirito; il culmine di questo percorso di allontanamento, dallo spirito di Petrarca sarà raggiunto con i *Sonnetts* di Shakespeare (1609), dove il portico non è semplicemente sospeso tra la speranza di ottenere l'amore della donna amata e la coscienza disperata di non poterla mai raggiungere, ma è diviso tra due diversi amori, per un "fair youth" e una "dark lady": all'amore per una donna, che è lo specchio rovesciato di Laura, si aggiunge l'amore per un ragazzo, in un ambito terreno che si fa prigione.

La regina Elizabeth fu cantata con svariati nomi: Gloriana, Belpheobe, Astrea, Diana, Cinzia; tra questi, Astrea assume un particolare valore: Astrea fu, secondo i miti classici, l'ultima divinità a lasciare la Terra nel momento del trapasso all'età del ferro; il ritorno di Astrea, profetizzato in poesie antiche, significa un ritorno all'età dell'oro perduta col passare dei secoli, all'età dell'ordine e dell'armonia. E, con questo, siamo al nucleo centrale della poesia rinascimentale inglese: la sua tendenza all'ordine, la lotta contro il caos, l'aspirazione a un ricomposto e riconquistato *cosmos*; è la lotta tra la Notte / Caos contro la luce che è Belpheobe / Gloriana, ovvero Elizabeth, descritta da Spenser nel I libro della *Faerie Queene*; è il dissidio tra irrazionalità indomabile e razionalità regolatrice; è la tensione verso l'unità dell'io e dell'ordine della società e del mondo.

Abbiamo citato prima la *Defence* di Daniel; in un passo memorabile, egli scrive che un sonetto ha il potere di dare ordine al caos. Se la vita di corte è una vita d'insicurezza; se l'esperienza del mondo e del reale è esperienza della molteplicità e della frammentarietà; se la poesia dell'amore petrarchesco è il riflesso di un io diviso; se le nuove scoperte geografiche ampliano a dismisura la misura conosciuta del mondo; se il "devouring time" (Shakespeare, Sonetto 19), trascorrendo, corrode, consuma e cancella, la poesia cerca di dare un ordine a questo disordine, di unire la frammentarietà, di sospendere il passare del

tempo. Ed ora chiudendo, ingabbiando il tutto fluente nella metrica, nelle forme chiuse che sono le sole usate: sonetti, odi, stanze epiche, elegie... Strumento importante di questo processo ordinatore è la retorica, intesa come mezzo razionale che dà ordine: prima al pensiero, poi alla forma letteraria, e, di conseguenza, al mondo. Si legga il sonetto iniziale di *Astrophel and Stella*, o la stanza del poemetto *Lucrece* di Shakespeare (1594), nella quale Lucrezia siede per scrivere al marito, e attende che i pensieri confusi si sistemino in una sequenza logica (vv. 1296-1302); o le sottigliezze retoriche che usa Venere nel suo tentativo di sedurre Adone nel poemetto *Venus and Adonis* (1593) di Shakespeare; o, ancora, le parole usate da Leandro per corteggiare Ero in *Hero and Leander* (1598) di Christopher Marlowe, o gli episodi di Despair e di Mammon nei libri I e II della *Faerie Queene* di Spenser.

I poeti prediligono forme fisse e chiuse, per ingabbiare e fissare l'esperienza del sensibile. Emblematico, a questo proposito, il canzoniere di Edmund Spenser, composto dalla sequenza di sonetti *Amoretti* e dal poemetto "Epitalamio": è l'unico caso in cui l'amata accetta le profferte d'amore del poeta, e lo sposi. La celebrazione poetica della cerimonia nuziale è un pretesto per celebrare l'unità, non solo della coppia, ma dell'amore divino e dell'armonia cosmica, in un canto in cui le voci del mondo cantano all'unisono con le voci celesti.

Nell'*Endymion and Pheobe* di Michael Drayton (1595), la storia d'amore tra Febe, la Luna, e il pastore Endimione è solo il punto di partenza per una descrizione astrologica del cosmo, dove Drayton descrive il riflesso del macrocosmo sul microcosmo che è l'uomo; in *Orchestra* di Sir John Davies (1596), l'invenzione della danza è un modo per il poeta di costruire una mappa stellare e per affermare che l'armonia della danza è un riflesso dell'armonia delle sfere celesti, e per intessere un canto di lode alla concordia (tema, questo, del IV libro della *Faerie Queene* di Spenser).

4. POESIA E POETICA

I trattati di poetica citati all'inizio di questo capitolo insistono sul valore conoscitivo, formativo e normativo della poesia. Per Sidney la poesia è superiore alla filosofia e alla storia, in quanto essa supera il dato particolare per giungere all'universale; e il poeta, quale saggio, profeta e creatore, può dare vita a mondi nuovi, ideali, i quali si pongano come modello da imitare. Scopo della poesia è ordinare e, facendosi leggere, insegnare, trasmettere la conoscenza di quest'ordine che il poeta, per primo, ha saputo cogliere e al quale ha, per un usare un verbo caro a Spenser, dato forma ("framed, fashioned"). Scopo dichiarato del poema *The Faerie Queene* è di "fashion a gentleman"; scopo implicito degli *Amoretti* è di "fashion a lover"; il cortigiano (teste la fortuna inglese del Cortegiano di Baldassar Castiglione, tradotto da Sir Thomas Hoby nel 1561) studia per dare forma a sé e poter far parte del mondo cui ambisce di appartenere.

Fondamentale è il concetto di "teaching" implicito in tanta parte della poesia rinascimentale: nello scrivere *The Faerie Queene* Spenser ha come primo modello l'*Orlando Furioso*, ma già dal proemio al libro I aggiunge una nota moralizzatrice e didattica che manca in Ariosto, e Spenser non manca mai di sottolineare l'esemplarità degli episodi che narra: tutto è, e deve essere, *exemplum*. Uno dei poemi più letti del secolo fu non a caso la serie di esempi di caduta di uomini importanti *A Mirror for Magistrates* (varie

edizioni a partire dal 1555), la cui "Induction", scritta da Thomas Sackville nel 1563, è un'allegorica messa in guardia contro le insidie del mondo.

Scopo della poesia è insegnare, invitare l'uomo a pensare e a riflettere; ma non solo, perché al pensiero e alla riflessione deve seguire l'azione, e il concetto dell'agire, sia in campo politico che in campo religioso, è un concetto caro all'Inghilterra protestante: nella *Defence for Poesy* di Sidney, emerge un concetto di poesia che è fare, in un'ansia di ri-disegnare il mondo, di ri-definirlo, per dargli quell'ordine che la concretezza e la varietà dei fatti e degli accadimenti gli negano; e questo dare un ordine è anche un dare un senso a un "mondo senza senso".

Ma l'utopia poetica che vince il tempo, espressa da Drayton nell'*Endymion* e da Shakespeare nei *Sonnets*, il sogno di un'armonia cosmica, perseguita da Spenser: l'utopia hammeggiante di *The Phoenix and the Turtle* (1601) di Shakespeare, debbono scontrarsi con la realtà del mondo sensibile. E il mondo è allora raffigurato come un teatro dove l'uomo è un semplice attore, la vita è rappresentata come un palcoscenico dove commedia e tragedia si alternano, come in *Amoretti*, nei *Sonnets* di Shakespeare, nella poesia "What is our life? a play of passion" di Raleigh; Gascoigne, in *The Hundred Sundry Flowers* (1573) narra di un mondo e di una società dominata da illusioni che, inevitabilmente, si fanno disillusioni; Richard Barnfield nel terzo dei *Sonnets* (1595) esprime la relatività della verità, sia antica che moderna; quanto all'io di cui si diceva prima, Sir Philip Sidney, in *Astrophel and Stella*, drammaticamente, afferma «I am not I» (sonetto 45). L'io è, e rimane, in crisi, e se, in *Amoretti*, dal caos dell'io si giunge ad un ordine che è esteriore e interiore, ciò non accade negli altri canzonieri. Le *sonnet sequences* di Sidney, di Daniel e di Drayton si chiudono con l'immagine di una separazione definitiva tra amata e amante, con un senso di esclusione che si fa segno di una perdurante divisione interiore, rafforzata dalla reiterazione degli ossimori.

E se Drayton, in *Endymion*, raffigura una cosmologia valida per tutti, Barnfield, nei *Sonnets*, si costruisce una propria cosmologia personale e privata, come peraltro fa Drayton in *Ideas Mirrour*, dando al cosmo un ordine nuovo, personale, e quindi parziale e labile. Sidney svela la finzione del linguaggio codificato petrarchesco, e l'attualizzazione della mitopoiesi si rivela un mito impuro, lontano dall'originalità primitiva dei Greci: perché la vita di corte non è l'idealizzazione che ne dà Sir John Davies nella sequenza di *Hymns of Astraea in Actostic Verse* (1599), ma il mondo concreto, brutale, infido, seppur avvolto da una luce di fascinazione, denunciato da Spenser nel poemetto *Colin Clouts Come Home Again* (1595) e da Raleigh in poesie quali "The Lie".

La più grande opera poetica del secolo, summa di quanto siamo andati dicendo sino ad ora è *The Faerie Queene* di Spenser, un'opera immensa, che è poema cavalleresco come *Orlando Furioso*, poema epico nazionale come l'*Enide*, poema eroico-religioso come la *Gerusalemme liberata*; con essa Spenser ha voluto dare all'Inghilterra quel poema epico che ancora le mancava, quello che doveva celebrare la dinastia Tudor nella figura di Elizabeth I e la nuova religione anglicana. I primi due libri, dedicati a San Giorgio, il Cavaliere della Rossa Croce, o della Santità, e al cavaliere della Temperanza, Sir Guyon, sono i due più compatti e unitari; i due cavalieri, ricevuto da Gloriana, regina delle Fate, un incarico, lo portano a termine, pur dopo smarrimenti ed errori; in questo, i primi due libri ricordano la struttura chiusa e perfettamente conclusa del poema di Tasso. Ma già dal terzo, la trama inizia a sfaldarsi, a sfilacciarsi; la guerriera Britomart, campionessa del-

la Castità, non conclude la propria impresa nei limiti del libro, e la continua nel quarto; il quinto, dedicato alla Giustizia, nella figura ferrea di Arthegall, torna a una struttura chiusa, ma il sesto libro, il più diverso dagli altri, si fa, poco a poco, poema pastorale, dal momento in cui l'eroe Calidore, campione della Cortesia, perde di vista la propria impresa per amore di una pastorella arcadica... Il poema è rimasto incompiuto; restano due canti di un ipotetico libro VII, intitolati alla *Mutability*, la quale, non contenta di dominare il mondo terreno, vorrebbe dominare anche il mondo degli dèi, portandovi il caos terreno.

Nel corso del Cinquecento fece la sua comparsa, in modo meno sporadico che in passato, la scrittura femminile. Abbiamo già ricordato l'aristocratica Mary Sidney, la quale diffuse i propri componimenti poetici nel circolo chiuso della nobiltà. Delle nuove possibilità offerte dalla stampa fece uso invece quella che fu la prima donna a pubblicare un testo poetico in Inghilterra: Isabella Whitney. Di modesto ceto sociale, pubblicò *The Copy of a Letter* (1567) e *A Sweet Nosegay* (1573). Ella compie l'atto rivoluzionario di una donna che, anziché dedicarsi alle faccende domestiche, prende in mano la penna e scrive; a questa rivoluzione, però, fa da contraltare il tono moralizzatore dei suoi versi, la volontà di insegnare alle sorelle il retto comportamento femminile, rivelandosi, come tale, garante dell'ordine costituito. Di particolare interesse il componimento "The manner of her Will": ella, come donna, non possiede nulla; ma lascia in testamento a Londra le sue strade, i suoi edifici, le persone che la abitano. Non avendo nulla di proprio, ella dà ciò che non ha; per poi svanire nel nulla, cancellata per secoli dal canone della poesia inglese.

Ma resta, riscoperta, la sua poesia. La parola scritta rimane, eterna: scritta nei cieli, come affermava Spenser, o solo sulla terra, come scriveva Shakespeare: finché il mondo durerà e l'uomo avrà respiro.

La traduzione e la lingua letteraria

Carmela Nocera

I. INTRODUZIONE

Nel 1969, A.C. Partridge scriveva a proposito dei poeti e degli scrittori elisabettiani:

The better Elizabethan poets and prose-writers [...] demonstrated the inutility of doctrinal correctness. They had no grammars and dictionaries worthy of mention; but *they had remarkable powers of intuition. Translation rather than rhetoric, seems to have developed their sensibility for the fitness of words, and their feeling for the rhythm of phrases and sentences* (corsivo mio).¹

A distanza di anni l'affermazione di Partridge è sempre valida, anzi, come osserva N. Blake, confermando ed estendendo nel tempo il potere modellizzante della traduzione sulla lingua di arrivo, "the same could also be said for later centuries".² Per quanto riguarda gli scrittori-traduttori elisabettiani e il loro "potere di intuizione" di cui parla Partridge, essi anticipano nella prassi Walter Benjamin quando, a proposito del compito del traduttore, riportava quanto scritto da Rudolf Pannwitz in *La crisi della cultura europea* (1917): "L'errore del traduttore è di attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera; *egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera*" (corsivo mio).³

Come è noto, i traduttori elisabettiani, per la natura stessa del proprio lavoro di artigiano che li portava a misurarsi con lingue retoricamente e lessicalmente più ricche, contribuirono in prima persona allo sviluppo e all'arricchimento della propria lingua mediante la lingua o le lingue straniere con cui erano necessariamente in contatto.

¹ A.C. Partridge, *Tudor to Augustan English*, London: Deutsch 1969, p. 172.

² N.F. Blake, "Translation and the History of English", in M. Rissanen et al. (eds), *History of Englishes*, Berlin: de Gruyter 1992, p. 16.

³ W. Benjamin, "Il compito del traduttore" (1923), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di R. Solmi, Torino: Einaudi 1962, pp. 48-49.

2. UN SECOLO DI TRADUZIONI

Il Cinquecento è contrassegnato da un'intensa attività traduttiva in lingua volgare. In un'epoca di grande mobilità sociale, linguistica e culturale, la traduzione trasportò dal passato e dal presente opere di ogni genere: dai trattati religiosi ai classici, ai manuali di scienze, di arti e di quotidiana utilità, ai libri di viaggio, alla narrativa, ai trattati comportamentali italiani.⁴ Basti pensare che durante il regno di Elizabeth I (1558-1603) sono state calcolate più di mille traduzioni che, se si aggiungono le ristampe, costituiscono almeno un quinto del prodotto librario.⁵

Restando nell'ambito dell'epoca elisabettiana, non si può fare a meno di menzionare alcune traduzioni significative per l'impatto sulla lingua, la cultura e la letteratura di opere passate e coeve quali, in ordine cronologico, *The Booke of the Courtyer* (1561) di Thomas Hoby (1530-1566), versione immediatamente apprezzata del *Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione (1478-1529); *The fyrst Fower Bookes of P. Ovidius Nasos Worke, intituled Metamorphosis* (1565) e *The XV Bookes of P. Ovidius Naso, Entytuled Metamorphosis* (1567), traduzione in due tempi delle *Metamorfosi* di Ovidio per mano di Arthur Golding (ca. 1536-1605), artefice di almeno trenta traduzioni di cui alcune religiose e di mole imponente come *The Sermons of Iohn Calvin upon the Fifth Booke of Moses Called Deuteronomie* (1583), 1248 pagine in doppia colonna.

E ancora, non si possono non menzionare *The Galateo of Manners and Behaviours* (1576) di Robert Peterson,⁶ traduzione fortunata del *Galateo overo de' costumi* di Giovanni Della Casa (1503-1556); *The Lives of the Noble Grecians and Romanes* (1579) di Thomas North (ca. 1535-1603), versione delle *Vite Parallele* di Plutarco dal francese di Jacques Amyot (1513-1593), e *The Civil Conversation* (1581) di George Pettie (1548-1589), apparsa solo qualche anno dopo l'opera italiana *La Civil Conversatione* (1574) di Stefano Guazzo (1530-1593). Chiudono il secolo i *Saggi* di Montaigne (1533-1592) tradotti da John Florio (1553-1625), *The Essayes or Morall, Politike and Militarie Discourses of Lo: Michaell de Montaigne* (1603), e le traduzioni dal latino di Philemon Holland (1552-1637), definito da John Florio "the translator generall in his age", quali la storia di Roma *Ab urbe condita libri* di Tito Livio tradotta come *The Roman Historie Written by Titus Livius of Padua* (1600), la *Naturalis Historia* di Plinio il vecchio, *The Historie of the World, Commonly Called the Natural Historie* (1601), e, superando di qualche anno il confine strettamente cronologico del regno elisabettiano, *Le vite dei Cesari* di Svetonio, *The Historie of Twelve Caesars* (1606). Appartengono al Cinquecento anche le traduzioni omeriche di George Chapman (ca. 1559-1634): i primi sette libri dell'*Iliade*, *Seaven Bookes of the Iliades of Homere, Prince of Poets, Translated according to the Greeke in Judgement of his Best Commentaries* (1598) e l'opera completa apparsa nel 1611; del 1614-1615 è la sua traduzione dell'*Odisea*, *Homers Odysses*.

A chiusura di questa rassegna, necessariamente incompleta, non si può non far riferimento alla *King James Bible* (1611), definita da Matthiessen "the greatest of all the

⁴ Si vedano i repertori bibliografici e le monografie specifiche citati in bibliografia per avere un'idea della varietà degli autori e degli argomenti tradotti.

⁵ Cfr. H.S. Bennett, *English Books & Readers 1558 to 1603. Being a Study in the History of the Book Trade in the Reign of Elizabeth I*, Cambridge: Cambridge University Press 1965, p. 104.

⁶ La nota bibliografica sul *Dictionary of National Biography* non porta le date di nascita e morte di Robert Peterson ma soltanto "[flourished] 1600".

LA TRADUZIONE E LA LINGUA LETTERARIA 81
 OVIDIO DA PARTE DI ARTHUR GOLDING, DEI "SAGGI" DI
 MONTAIGNE DA PARTE DI
 JOHN FLORIO, "ORDINE DI ARTE"

translations of the time",⁷ che, pur tradotta e pubblicata sotto il regno di James I, è il prodotto di un lungo processo traduttivo che aveva visto impegnati uomini del Cinquecento come William Tyndale (ca. 1490-1536), Miles Coverdale (1488-1568), i traduttori della *Geneva Bible* e i traduttori protestanti europei alla cui ideologia religiosa e traduttiva i traduttori inglesi si erano informati e ispirati.

3. "TRANSLATION [...] IS LEARNING IT SELF": LA TRADUZIONE COME MEZZO DI CONOSCENZA

Questa frenetica attività traduttiva, definita "intertrafficque of the minde" dal poeta Samuel Daniel (ca. 1562-1619) nella sua prefazione alla traduzione di Florio degli *Essays* di Montaigne, era alimentata dalla forte istanza divulgatrice dei traduttori e degli stampatori, supportata dai bassi costi della stampa che rendevano il libro un prodotto largamente accessibile ai cosiddetti "unlearned" (illetterati), "unlarned" o "non expert in the tongues", coloro cioè che non erano in grado di capire le lingue straniere sia classiche sia moderne.⁸ L'istanza divulgatrice di uomini di cultura e di operatori culturali come traduttori e stampatori incontrava il desiderio di alfabetismo di un pubblico sempre crescente di lettori che volevano accostarsi direttamente sia a testi religiosi, soprattutto la Bibbia, sia laici. Il volgare era d'obbligo: nel primo caso perché si poteva fare a meno dell'intermediazione degli uomini di chiesa così come rivendicato dalla Riforma, nel secondo caso perché era più facile autoistruirsi in una società moderna in cui era sentita la necessità di consultare manuali di ogni genere e di conoscere e il mondo dell'antichità con la lettura dei classici da poco riscoperti e il mondo circostante con la lettura di opere contemporanee di paesi culturalmente più avanzati.

Il dichiarato intento didattico e utilitario dei traduttori e degli stampatori appare a volte già nei frontespizi, nei paratesti e nelle prefazioni delle traduzioni attraverso parole ricorrenti come, solo per citarne alcune, "benefit", "profit", "profitable", "useful", "necessary". Qualche esempio. Il *Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione, pubblicato in Italia nel 1528 e apparso a Londra nel 1561 nella traduzione di Thomas Hoby, già nel titolo di per sé divulgativo rispetto a quello italiano, si professa "Very Necessary and Profitable".⁹ Fra i paratesti, subito dopo l'indice "the contentes of the booke", lo stampatore William Seres rivolge un saluto al lettore ("gentle reader"), ricordandogli che il libro è stato tradotto per il

⁷ E.O. Matthiessen, *Translation: An Elizabethan Art*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1931, p. 6. Cfr. in proposito C. Nocera Avila, "La King James Bible nella teoria e storia della traduzione", in M.P. De Angelis, V. Fortunati, V. Poggi (a cura di), *Atti del V Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Anglistica (A.I.A.)*, Bologna, 12-14 ottobre 1982, Bologna: CLUEB 1983, pp. 211-220; ristampato in C. Nocera Avila, *Studi sulla traduzione nell'Inghilterra del Seicento e del Settecento*, prefazione di T. De Mauro, Caltanissetta-Roma: Sciascia 1990, pp. 57-70.

⁸ Non erano pochi se, come è stato osservato, "Noblemen and Gentlemen, wherof there are no small number, are not well seen in the Castilian tongue", while works in French 'most understand not'. Latin was known to comparatively few, and Greek hardly at all", H.S. Bennett, *English Books & Readers 1558 to 1603*, cit., pp. 87-88.

⁹ V. in proposito C. Nocera Avila, *Tradurre il Cortegiano. The Courtyer di Sir Thomas Hoby*, Bari: Adriatica 1992, pp. 35-36. Per un primo raffronto diamo il titolo dell'opera per intero: *The Courtyer of Count Baldessar Castilio Divided Into Foure Bookes. Very Necessary And Profitable For Yonge Gentilmen And Gentilwomen Abiding in Court, Palaice, or Place, Done into Englyshe by Thomas Hoby*, Imprinted at London by William Seres at the signe of the Hedgehogge, 1561; ristampato come *The Booke of the Courtyer*, With an Introduction by W. Raleigh, in *The Tudor Translations*, ed. W.E. Henley, London: Nurr 1900, vol. XXIII. D'ora in poi faremo riferimento a questa edizione come *The Courtyer*.

suo beneficio: "for thy benefite [*The Courtier*] had beene done long since" e conclude esortandolo: "Use it therefore, and so peruse it, for thy profite [...]" (corsivo mio).¹⁰

A volte lo scopo didattico-utilitario della traduzione veniva espresso estesamente dal traduttore. Ad esempio, nel campo delle traduzioni di opere di storia, Thomas Wilson (1525-1581), il noto autore del trattato di retorica *The Arte of Rhetorique* (1553), nella prefazione alla sua traduzione *The Three Orations of Demosthenes in favour of the Olympians* (1570), scriveva che il proprio fine era quello di far conoscere ai suoi connazionali Atene e la sua forma di governo in modo da poter paragonare Atene e gli ateniesi con l'Inghilterra e gli inglesi, così da evitare con l'esempio del passato di commettere errori nel presente.¹¹ Per Wilson, come per gli elisabettiani, la storia era intesa come *magistra vitae* in grado di "offrire lezioni al presente".¹² Lezioni che l'uomo elisabettiano sapeva cogliere non solo dagli antichi ma anche dai suoi contemporanei, come vedremo dal brano di Hoby a proposito della traduzione e della lingua volgare che citeremo tra qualche rigo.

L'istanza democratizzatrice che spingeva a tradurre dagli antichi e dai moderni, cioè in senso verticale e in senso orizzontale, per abbattere le barriere culturali tra letterati e illetterati, era accompagnata dalla difesa della traduzione intesa non solo come mezzo per accedere al sapere, "learning", ma anche come mezzo di arricchimento della propria lingua. Emblematica a questo proposito è, a ragione molto citata, è "The Epistle of the Translator" (1556) di Thomas Hoby, premessa a *The Courtier*. A difesa della traduzione e in opposizione ai dotti del proprio paese ("our learned menne"), contrari alla traduzione in volgare poiché ostacolava il sapere ("hurteth memorie and hindreth learning"), Hoby sosteneva che la traduzione era in mezzo per accedere alla conoscenza: così era avvenuto nel passato per i Greci e i Romani e così avveniva nel presente. L'Italia, rinomata non solo per le traduzioni in volgare ma anche per uomini e donne che, con poca o nessuna conoscenza del latino, erano diventati noti per le loro opere in rima e in prosa volgare, era una testimonianza di come si potesse arrivare alla scienza con lo studio della sola lingua materna. Di conseguenza, la traduzione non ostacolava il sapere, lo aiutava, anzi era essa stessa il sapere: "it is learning it self". Per l'importanza assunta nel dibattito del tempo sulla traduzione e l'uso del volgare nelle opere letterarie, riportiamo nei punti più salienti il passo che abbiamo cercato di riassumere:

[...] our leayned menne [...] shall see at this daye, where the Sciences are most tournd into the vulgar tunge, there are best leayned men. [...] In Italye (where the most translation of authors is) [...] are presently verye singular, and renowned throughout all Christendome: but also for the same in the vulgar tunge with litle or no sight at al in the Latin, [...] infinite other men and women are most famous [...] whose divine woorkes and excellent stile bothe in rime and prose geve a sufficient testimonye, not onely of their profounde knowledge and noble wit, but also that knowledge may be obtained in studying only a mannes owne native nunge. So that to be skillfull and exercised in authors translated, is no less to be called learning, then in the very same in the Latine and Greeke tunge. [...] Therefore the translation of Latin or Greeke authors, doeth not onely not hinder learning, but it furthereth it, yea it is learning it self [...] (corsivo mio).¹³

¹⁰ T. Hoby, *The Courtier*, cit., p. 3.

¹¹ Cfr. T. Wilson, *Three Orations of Demosthenes* (1570) Sig. B1v, cit., in Bennett, *English Books & Readers 1558 to 1603*, cit., p. 91.

¹² C. Corti (a cura di), *Il Rinascimento*, Bologna: Il Mulino 1994, p. 20.

¹³ T. Hoby, "The Epistle of the Translator" (1556), in *The Courtier*, cit., pp. 8-9.

Hoby concludeva la sua difesa della traduzione augurandosi che i dotti del suo tempo, come aveva fatto egli stesso, traducessero in volgare in modo che ognuno ("everye manne") potesse arricchire ("store")¹⁴ la propria lingua e che gli inglesi non fossero più considerati "barbari nella lingua":

I wishe with al my hart, profounde learned men in the Greeke and Latin should make the lyke prooffe, and everye manne store the tunge according to his knowledge [...] that we alone of the worlde maye not bee styll counted barbarous in oure tunge, as in time out of minde we have bene in our maners (corsivo mio).¹⁵

C'erano orgoglio e "nazionalismo culturale"¹⁶ nelle parole di Hoby, condivisi dagli aristocratici come il conte di Leicester che patrocinavano la diffusione della cultura, e quindi le traduzioni, e dagli uomini del tempo impegnati nella crescita culturale e linguistica del proprio paese. C'era una stretta correlazione tra traduzione, sapere e lingua: la traduzione apriva gli scrigni ("caskets") del sapere, secondo un'immagine ricorrente, e ne effondeva le ricchezze, i contenuti e le forme, nella cultura e nella lingua di arrivo, appropriandosene e trasmutandoli, così come è nella natura del tradurre.

4. VERSO UNA LINGUA 'ELOQUENTE'

La preoccupazione di Hoby di non essere più considerati "barbarous",¹⁷ al di là dello spirito nazionalistico che la permeava, era dettata dalla convinzione diffusa soprattutto nella prima metà del secolo della inadeguatezza della lingua volgare rispetto alle lingue lessicalmente più ricche da cui si traduceva. I traduttori erano consapevoli di portare dalla lingua di partenza *res*, fatti, idee, e *verba*, parole, che non trovavano equivalenti adeguati nella lingua di arrivo ed erano quindi costretti, nella tensione del tradurre, a coniare nuove parole. Osserva in proposito Keir Elam:

Il problema, cioè, non era tanto il fornire vocaboli specifici quanto l'acquisizione di un lessico generale "astratto" capace di veicolare il razicinio in qualsiasi area intellettuale. Ecco perché tra i primi ad avvertire il bisogno dell'arricchimento ("augmentation") dei lessemi a disposizione c'erano i traduttori di testi umanistici che erano oggettivamente impossibilitati a rendere piena giustizia al contenuto concettuale delle opere da tradurre.¹⁸

Il problema dell'arricchimento del volgare vide schierate tre scuole di pensiero così denominate nella consolidata classificazione di Barber: "The first, which we can call the Neologizers, was in favour of loan words, especially from Latin. The second [...] the

¹⁴ Il verbo *store* è qui usato nel senso 4 dell'*Oxford English Dictionary*: "to form a store, stock or supply".

¹⁵ T. Hoby, "The Epistle of the Translator", in *The Courtier*, cit., p. 9.

¹⁶ Cfr. J.G. Ebel, "Translation and Cultural Nationalism in the Reign of Elizabeth", *Journal of the History of Ideas*, 1969 (30), pp. 593-602.

¹⁷ Il termine "barbarous" come pure "rude", "gross" riferiti alla lingua erano intesi come "without eloquence". Cfr. R.F. Jones, *The Triumph of the English Language*, Stanford, California: Stanford University Press (1953) 1966, pp. 7-8.

¹⁸ K. Elam (a cura di), *La grande festa del linguaggio. Shakespeare e la lingua inglese*, Bologna: Il Mulino 1986, p. 84.

Purists, advocated the use of existing English words, either by giving them new meanings or by forming new compounds from them. The third, [...] the Archaizers, argued that obsolete English words should be revived".¹⁹ Ai sostenitori dell'arricchimento della lingua per mezzo dei prestiti (*borrowings*) dalle lingue classiche, principalmente dal latino – come Thomas Elyot (ca. 1490-1546), autore de *The Boke Named the Governour* (1531), e più tardi George Pettie, considerato nella storia della lingua inglese come il difensore dei prestiti per la sua nota prefazione, *Preface to the Readers*, a *The Civil Conversation* (1581) – si opponevano i puristi, il cui maggiore rappresentante è John Cheke, in nome della *puritas* (purezza) e della *perspicuitas* (chiarezza), note *virtutes elocutionis* della retorica classica. John Cheke (1514-1557), professore di greco a Cambridge, traduttore del Vangelo di San Matteo, nell'*incipit* della lettera molto citata e passata alla storia come il manifesto del purismo, premessa a *The Courtier* di Thomas Hoby, scriveva: "I am of this opinion that our own tung should be written clean and pure, unmixt and unmangled with borrowing of other tungs".²⁰ Tra queste due posizioni estreme c'era una posizione mediana rappresentata da Thomas Wilson che ammetteva i prestiti in caso di necessità "either for lacke of store, or else because we would enriche the language".²¹ Alla base dell'opposizione ai prestiti nel dibattito denominato "inkhorn controversy", controversia dei termini da calamaio (da "inkhorn terms", come erano spregiativamente chiamati i termini dotti, conati per arricchire e ornare la lingua per renderla 'eloquente'), c'era sì l'istanza divulgatrice che propugnava una lingua comune, d'uso, accessibile a tutti, ma c'era anche l'orgoglio nazionalistico che opponeva resistenza all'immissione di termini stranieri. Il corso della lingua però non poteva essere arrestato. Alla fine il processo di arricchimento prevalse.

"Translation forces a language to expand", sosteneva un moderno studioso della traduzione prematuramente scomparso,²² e la traduzione nel Cinquecento favorì e accelerò il processo di espansione lessicale. Ma non solo. La lingua si arricchì di nuovi lessemi e di nuove accezioni semantiche con un incremento medio di 50 nuovi lessemi e accezioni semantiche all'anno intorno al 1500, e di 350 intorno al 1600; ma si arricchì anche retoricamente. Figure retoriche come la sinonimia (*doubles*), l'anafora, il poliptoto, la figura etimologica, l'antitesi, il parallelismo ornano e ritmano la prosa delle traduzioni più riuscite, come abbiamo avuto modo di vedere altrove analizzando *The Courtier* di Hoby e *The Galateo of Manners* di Peterson.

Il traduttore, spinto dalla tensione della lingua di partenza, "scuoteva e sommuoveva" – evocando le parole di Pannwitz – la lingua di arrivo: pur tenendo in mente il suo pubblico di "unlatined" per il quale usava una lingua "plain", "common", obbediva al tempo stesso alla pressione della lingua di partenza antica o moderna, lessicalmente e retoricamente ricca, trasportandone parole e figure nella sua lingua. Il traduttore rispondeva così alle due tensioni del volgare: una verso il basso per raggiungere i suoi lettori, una verso l'alto per conferire "eloquenza", che altro non era se non la *elocutio* della retorica classica, alla sua lingua.

¹⁹ C. Barber, *Early Modern English*, London: Deutsch 1976, p. 78.

²⁰ J. Cheke, *A Letter of Syr J. Chekes to his Loving Frind Mayster Thomas Hoby*, in T. Hoby, *The Courtier*, cit., p. 12.

²¹ T. Wilson, *Arte of Rhetorique* (1553), ed. T.J. Derrick, New York-London: Garland Publishing 1982, p. 331 [y3; Fol.87].

²² A. Lefevere, *Translation: Its Genealogy in the West*, in S. Bassnett, A. Lefevere (eds), *Translation, History & Culture*, London: Pinter 1990, p. 24.

I risultati non si fecero attendere. Nella lunga corsa dell'affermazione del volgare, già verso l'ultimo quarto del secolo, la lingua non era più considerata "barbara" ma "eloquente". Dichiarava orgogliosamente e trionfalmente uno scrittore-traduttore come George Pettie, intuendo e sostenendo le potenzialità della sua lingua:

I durst myselfe undertake (if I were furnished with Learnyng otherwyse) to write in it [tongue] as copiously for varietie, as compendiously for brevite, as choicely for woordes, as pithily for sentences, as pleasantly for figures, and every way as eloquently, as any writer should do in any vulgar tongue whatsoever (corsivo mio).²³

LA TRADUZIONE ELISABETTIANA: IERI E OGGI

Per decenni la traduzione elisabettiana è stata considerata dal punto di vista della 'resa' dell'originale. Studi come quelli di Matthiessen (1931) o Winny (1960), i saggi introduttivi alle traduzioni pubblicate nelle due serie delle *Tudor Translations* agli inizi del secolo scorso – si vedano ad esempio le introduzioni di W. Raleigh a *The Courtier* (1900) o di E. Sullivan a *The Civil Conversation* (1925) – vertevano principalmente sul rapporto testo di partenza-testo di arrivo insistendo su aspetti della lingua definita "vigorous", "racy" e sull'influsso delle traduzioni sulla letteratura, in particolare su Shakespeare. Questo punto di vista, caratterizzato da una forte impronta critica personale che portava ad innalzare la traduzione allo stato di 'arte', come è dichiarato già nel titolo dell'opera di Matthiessen (*Translation: An Elizabethan Art*), è stato ridimensionato e superato (cfr. i saggi di Rossi, 1987, e Denton, 1998, citati in bibliografia). A partire dagli anni Settanta nuovi punti di vista hanno arricchito il campo della traduzione. La teoria polisistemica dello studioso israeliano Itamar Even-Zohar secondo cui la letteratura tradotta è un corpo di testi strutturato e funzionante come un sistema; a sua volta parte attiva e integrante di un polisistema letterario e correlato con altri co-sistemi (Even-Zohar, 1978), può essere estesa alla traduzione elisabettiana. Si può affermare che come sistema essa ha partecipato ed è stata parte integrante, modellando il centro del polisistema, della letteratura e della lingua ancor giovani dell'Inghilterra elisabettiana. Negli anni Novanta gli studi sulla traduzione noti come *Translation Studies* hanno focalizzato un nuovo punto di vista: la prospettiva storica secondo cui le traduzioni vengono fatte per rispondere alle esigenze di una cultura e dei vari gruppi di quella cultura (Bassnett & Lefevere, 1990). In questa prospettiva ben si colloca la traduzione elisabettiana: si traduceva nella lingua comune per rispondere alle esigenze culturali del proprio tempo e dei propri connazionali sia che appartenessero alle classi al potere sia che appartenessero alle classi in ascesa.

Importante funzione storica, questa, che accomuna i traduttori elisabetiani ad altri che dopo di loro hanno tradotto nel "comune parlare", come ci ricorda Tullio De Mauro in una sua recente lezione, "in parole e saperi di tutti e per tutti le parole e le proposizioni del sapere" (De Mauro, 2008).

²³ G. Pettie, "The Preface to the Readers", in *The Civile Conversation of M. Siveen Guazzo. The First Three Books Translated by George Pettie, Anno 1581 and The Fourth by Barth. Young, Anno 1586*, with an Introduction by Sir Edward Sullivan, Bart., in *The Tudor Translations*, Second Series edited by C. Whibley, VIII, New York: Constable and Co., London and Alfred A. Knopf 1925, p. 12.

IL SEICENTO

Introduzione

Giovanna Silvani

Data la complessità di un secolo caratterizzato da profondi cambiamenti e da eventi storici che modificarono radicalmente i contesti politici, sociali e culturali di tutto il paese, è opportuno operare una distinzione fra la prima e la seconda parte del Seicento ed esaminarle separatamente, per una maggior chiarezza e per meglio mettere in luce le trasformazioni e le differenze fra i due periodi.

1. 1603-1660

Alla morte di Elizabeth I salì al trono James VI Stuart, che, col nome di James II, riunì i regni di Scozia, Irlanda e Inghilterra. Il figlio di Mary Stuart, l'odiata cugina di Elizabeth, ereditò una situazione complessa a causa della irrisolta questione religiosa che divideva il paese fra anglicani, cattolici e puritani; il sovrano, accolto con diffidenza dalla maggior parte della popolazione, peggiorò la situazione ribadendo con forza nei suoi scritti e nei discorsi al Parlamento il diritto divino dei re: *The True Law of Free Monarchies* (1597) e *Basilicon Doron* (1598), due trattati sull'assolutismo regale, incontrarono la disapprovazione di molti, specie dei puritani che avevano la maggioranza in Parlamento. I frequenti contrasti fra il re e il Parlamento continuarono, e peggiorarono, con il suo successore Charles I (1625-1649) sfociando infine in una guerra civile che vide la maggior parte della ricca borghesia cittadina e i proprietari terrieri schierarsi contro il re, sostenuto dall'aristocrazia e dall'alto clero anglicano. Se il pretesto per l'apertura delle ostilità fu sostanzialmente di carattere religioso, ancora più forti erano le motivazioni di ordine economico e politico; dunque diverse furono le cause che contribuirono allo scoppio della guerra civile ed è indubbio che durante il ventennio rivoluzionario la spinta verso la creazione di un sistema capitalistico ricevette maggiore impulso, assieme allo sviluppo di un sistema di concetti centrali per la formazione e il consolidamento del pensiero liberale, che esercitarono una forte influenza su John Locke e in seguito sui teorici della Rivoluzione americana e di quella francese: tolleranza religiosa, separazione fra chiesa e stato, contratto sociale, sovranità popolare.

L'esercito parlamentare sconfisse le forze fedeli al re nel 1646 e ancora nel 1648. L'anno seguente il re fu giustiziato e la sua famiglia fuggì in esilio in Francia. Venne instaurata una repubblica (*Commonwealth*) e Cromwell fu nominato Lord Protettore nel 1653. Alla sua morte, nel 1658, gli successe il figlio Richard, che non possedeva nessuna delle qualità di leader del padre e che dopo solo un anno fu costretto ad abdicare. Al caos che seguì, l'unica soluzione parve quella di richiamare il figlio del re in esilio, Charles II, e di restaurare la monarchia: era il 1660.

La complessità del periodo precedente la Restaurazione si rispecchia anche nel contraddittorio panorama letterario e culturale che lo contraddistingue, caratterizzato da un forte contrasto fra vecchio e nuovo: la tradizione tolemaica forniva concetti e immagini a cui ancora attingevano poeti e prosatori come John Donne e Robert Burton, pur problematizzandoli e ponendoli in discussione; ma tutte le branche della vecchia scienza erano ormai minacciate: dalla nuova enfasi sulla necessità del metodo empirico sostenuta da Francis Bacon, dagli esperimenti di Gabriel Harvey e dalla sua scoperta della circolazione del sangue, dal telescopio di Galileo, che forniva ulteriori prove sulla veridicità del sistema copernicano. In *Paradise Lost*, un poeta della statura di John Milton (1608-1674) abbracciò la nuova scienza elaborando, nella complessa trama del poema, taluni aspetti della controversia astronomica che turbava le coscienze di molti infiammando l'immaginario dell'epoca.

Sia sotto James I che sotto il suo successore la corte era un luogo importante di attività letterarie e numerose erano le rappresentazioni teatrali: Shakespeare era ancora in attività nei primi anni del secolo e all'apice della fama, e nuovi drammaturghi come John Webster e John Ford mietevano grandi successi. Soprattutto celebri a corte erano gli spettacolari *masques* composti da Ben Jonson e allestiti da Inigo Jones, nei quali spesso recitavano e danzavano anche membri della corte e della famiglia reale. Ancor più sofisticati divennero questi intrattenimenti durante il regno di Charles II e della regina Henrietta Maria, la quale portò dalla Francia un gusto raffinato che trovò espressione in ogni manifestazione artistica e in un generoso mecenatismo.

2. 1660-1700

La restaurazione della monarchia e il ritorno di Charles II Stuart diede nuova speranza a una nazione eshausta e lacerata da venti anni di guerra civile e la maggioranza della popolazione accolse con entusiasmo il ritorno del re; la corte e la chiesa anglicana riconquistarono tutti gli onori e i puritani furono perseguitati e sottoposti a dure sanzioni. Anche i cattolici furono emarginati ed esclusi per la maggior parte dalla vita pubblica: il cattolico Alexander Pope (1688-1744), ad esempio, non poté frequentare l'università né possedere terreni, né ricoprire cariche pubbliche. I cattolici inglesi erano addirittura sospettati di essere responsabili dell'incendio che distrusse gran parte di Londra nel 1666.

Tuttavia i problemi che avevano diviso Charles I e il Parlamento non furono risolti: il nuovo re aveva promesso di governare tramite il Parlamento – che non aveva alcuna intenzione di perdere il potere conquistato durante il periodo puritano – ma ciò che fece in realtà fu consolidare la propria autorità evitando di confrontarsi con il Parlamento, nascondendo inoltre le proprie simpatie per la chiesa cattolica. La crisi si palesò allorché il re sciolse il Parlamento; il paese si divise in due, in due nuovi partiti poli-

tici: i *Tories* sostenevano il re in quanto garante della stabilità sociale e politica, erano conservatori e avevano l'appoggio del clero anglicano e dei proprietari terrieri; i *Whigs* erano più aperti alla tolleranza religiosa e sostenevano il commercio e la libera iniziativa, raccogliendo nelle proprie fila esponenti di classi diverse; nobili gelosi del potere sempre più forte della corona, mercanti e finanzieri della capitale, un certo numero di vescovi e sacerdoti della *low church* e i puritani dissidenti. Una cosa soltanto univa i due partiti: entrambi non potevano accettare che alla morte di Charles II governasse il fratello James II, convinto cattolico, il quale, non appena salì al trono nel 1685, si arrogò il diritto di promulgare le leggi senza consultare il Parlamento e cominciò a far entrare i cattolici nell'esercito e nel governo. Quando, nel 1688, la nascita di un erede maschio al trono rese concreta la prospettiva che una dinastia cattolica si consolidasse in Inghilterra, iniziarono negoziati segreti fra il Parlamento e William d'Orange, Elettore del Palatinato, campione del protestantesimo sul continente e marito di Mary, una delle figlie di James II. William sbarcò con un piccolo esercito e si diresse verso Londra, mentre James fuggiva in Francia in esilio permanente: la *'Glorious Revolution'*, conclusasi senza spargimento di sangue, portò alla stesura del *Bill of Rights* del 1689, scritta dal Parlamento e sottoscritta dal nuovo sovrano, un documento che limitava i poteri della corona, riaffermava la supremazia del Parlamento e garantiva alcuni fondamentali diritti del cittadino.

Accanto ai cambiamenti politici della seconda parte del secolo, altrettanto importanti furono i mutamenti e le nuove aperture in campo letterario: Charles II aveva portato con sé dall'esilio una grande ammirazione per la letteratura e i costumi francesi, e scrittori come Corneille, Boileau e Racine divennero di moda esercitando la loro influenza sugli scrittori inglesi. La letteratura della Restaurazione, ancora legata agli eroici ideali aristocratici, si esprimeva negli *heroic plays* scritti da Dryden, che attingeva dalle tragedie francesi, esasperandolo, il tema del conflitto fra amore e dovere. Tuttavia il teatro della Restaurazione è soprattutto legato alla commedia; il genere letterario più significativo e originale dell'intero periodo. Ogni sera i londinesi si affollavano nei teatri, riaperti dopo la chiusura ad opera dei puritani, ad ascoltare le *comedies of manners* di Ethridge, Wycherley e Congreve, dove si rappresentavano con dialoghi arguti e trame piccanti i costumi corrotti delle classi aristocratiche, tramite personaggi che incarnavano i peggiori vizi dell'umanità: falsi, egoisti e sensuali, i libertini protagonisti di queste commedie, il cui unico impegno nella vita era quello di soddisfare i propri piaceri, parevano una dimostrazione della visione pessimistica dell'essere umano espressa dal filosofo materialista Thomas Hobbes – anch'egli ritornato dall'esilio francese assieme alla corte – nella sua opera *Leviathan* (1651), dove questi ribadisce la natura predatoria degli uomini che li spinge continuamente a lottare gli uni contro gli altri.

La seconda parte del '600 è detta anche 'età Augustea' o 'neoclassica', con esplicito richiamo al regno di Cesare Augusto seguito all'assassinio di Giulio Cesare: periodo della storia romana che godette di notevole stabilità politica e vide un nuovo fiorire delle arti e della letteratura. Così in Inghilterra, dopo il trauma del regicidio e gli anni caotici della guerra civile, si apriva un periodo di stabilità e di prosperità economica, dovuta a una straordinaria espansione coloniale, a una rivoluzione agraria e a un'incipiente rivoluzione industriale. John Dryden (1631-1700), poeta, critico e drammaturgo, certamente la personalità più significativa della Restaurazione, salutò il ritorno di Charles II, quasi novello

Augusto, nel poema *Astrea Redux* (1660) scritto in distici eroici, segnando l'inizio della poesia neoclassica inglese.

Lo scetticismo e la sempre maggiore esigenza della libertà di pensiero, in gran parte scaturiti dalle violente trasformazioni sociopolitiche che avevano cambiato il volto della nazione mettendo in dubbio l'autorità suprema, e dunque qualunque autorità, ebbero un risvolto positivo in quanto incoraggiarono la nuova scienza a sfidare con sempre maggior convinzione le conoscenze e le certezze legate al passato. Specie l'ultimo scorcio del secolo rivela caratteristiche sempre più marcate, che si rafforzeranno nel secolo seguente: l'epoca ha una forte impronta razionale, come dimostra il grande sviluppo delle scienze naturali, dell'astronomia e la diffusione del metodo scientifico.

Sia il termine 'augusteo' sia il termine 'neoclassico' indicano l'aspirazione all'eleganza formale dei classici, alla misura e al decoro. La poesia rifugge dall'effusione sentimentale e lirica, è didascalica, spesso satirica, elegante esercizio intellettuale molto vicino alla prosa, se non fosse per la perfezione formale del privilegiato *heroic couplet*; del resto è la prosa a dominare l'epoca, specie negli ultimi decenni, che vedono la nascita del giornalismo, del romanzo e della saggistica. Una prosa che, in accordo con i nuovi fermenti sociali e la nuova vita intellettuale che si raccoglieva attorno alla Royal Society, fondata nel 1660, diventava uno strumento sempre più flessibile, adatta al saggio giornalistico, ai trattati scientifici o politici, alle meditazioni religiose, alle biografie e alle autobiografie: un linguaggio chiaro, preciso e vigorosamente polemico.

Il teatro del primo Seicento

Rocco Coronato

I. GUERRE FRA TEATRI

Il commerciante che nel *Knight of the Burning Pestle* (1607, pubblicato nel 1613) – gustosa parodia del dramma passato e della donchisciottesca fissazione per i romanzi cavallereschi a opera di Francis Beaumont (1584/85-1616) – interviene dalla platea per chiedere che non si rappresentino solo questioni legate alla nobiltà, ma anche ai cittadini comuni, è eloquente della sete di novità che caratterizza il teatro dagli inizi del Seicento fino alla chiusura nel 1642 per mano dei puritani. Dal punto di vista tematico, il teatro del primo Seicento si rivolge a considerare con matura sicurezza artistica lo stesso contesto londinese dove si svolge, che diviene pertanto fonte di osservazioni comiche. E osserva anche se stesso, con le sue guerre. Non meno significativo è che la scena del *Knight* si svolga nel più importante teatro privato dell'epoca, il Blackfriars, e che la compagnia che recitò il dramma sia composta da bambini, una di quelle compagnie di *boy actors* cui si rivolgono gli strali di un celebre passo di *Hamlet*.

Dopo avere sostanzialmente superato la guerra contro i puritani e altri nemici del teatro, ora il teatro elisabettiano è libero di guerreggiare al suo interno. Della cosiddetta *war of the theatres* testimoniano a principio secolo *Cynthia's Revels* (1600) e *Poetaster* (1602) di Jonson, e *Satiromastix* (1602) di Thomas Dekker (ca. 1570-1632), uno dei bersagli polemici di Jonson insieme con John Marston (ca. 1575-1634). Al di là delle dispute poetiche e personali, la guerra è segno di molteplicità: sono aumentate le sedi e le scene possibili, grazie ai teatri nella city. Non meno importante, ovviamente, la corte, dove si sviluppa il genere raffinato del masque, un insieme di balli, musiche, scenografie e poesia in cui eccelle l'opera di Ben Jonson (1572-1637, coadiuvato dallo scenografo Inigo Jones, familiare coi modelli rinascimentali e italiani), di Beaumont (*The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn*, 1613) e di Thomas Middleton (1580-1627) fra il 1616 e il 1626.

Un altro elemento che contribuisce alla moltiplicazione è la collaborazione fra autori, segnata da un'elevata specializzazione dei talenti e conseguenti attribuzioni delle parti a

mani diverse. Molte opere presentano un doppio intreccio spesso affidato a due o più autori separati, al punto che talvolta diventa difficile non solo riconoscere chi sia responsabile delle varie parti, ma addirittura a chi vada prevalentemente attribuita l'opera.

TEATRI PRIVATI

Accanto ai teatri pubblici già esistenti, fra cui il Globe (andato a fuoco nel 1616 e poi ricostruito), compaiono i teatri privati, diversi già nella loro localizzazione direttamente nella city. In luogo del dissolto convento dei domenicani (*black friars*), già nel 1576 sorgeva una sala destinata agli spettacoli; nel 1596 venne fatto costruire un secondo teatro da Burbage, ma a causa dei divieti imposti dalle autorità le rappresentazioni iniziarono solo tra il 1599 e il 1600, e vennero affidate ai bambini provenienti dai cori. Nel 1608 il teatro venne acquistato dai King's Men, che così potevano alternare le rappresentazioni fra il Blackfriars (al chiuso) e il Globe (all'aria aperta). Sempre nella city, e non più nell'equivoca posizione delle *liberties*, venne creato nel 1616, nella centralissima Drury Lane, il Cockpit (ricostruito col nuovo nome di The Phoenix nel 1617, in seguito ai danni provocati da una rituale sommossa degli apprendisti). Si è voluto vedere un'autentica contrapposizione fra teatri pubblici e privati. È vero che i secondi, oltre a godere di una sorta di illuminazione artificiale con candele che permetteva un maggiore realismo nella creazione di oscurità sul palco, disponevano di maggiore e confortevole spazio per il pubblico, di norma proveniente da ceti più elevati rispetto ai frequentatori del Globe: i prezzi di conseguenza erano più alti; i gentiluomini potevano, pagando, sedersi sul palco stesso. In realtà, una stessa opera transitava indifferentemente prima al Globe e poi al Blackfriars. Del resto, già prima gli autori delle compagnie dovevano pensare spesso, soprattutto se la compagnia era patrocinata dalla corona, a una doppia rappresentazione a corte e poi nel teatro pubblico.

2. TRE FILONI PRINCIPALI

A riconsiderare il problema poetico già comune ai primi autori elisabettiani (il rapporto con i modelli stranieri e con le fonti), si nota subito che il frutto più maturo di quella fase, il modello poetico di Marlowe, viene omaggiato o canzonato, ma poco o nulla seguito. Predomina l'eclettismo shakespeariano nella selezione di fonti e argomenti, senza però la sua superiore ambivalenza della raffigurazione morale ed estetica dei personaggi. Più evidente, e conclamato sul finire del periodo, è l'aggancio coi modelli continentali, non solo nel rispetto delle unità drammatiche che caratterizza Jonson fino a sfiorare la pedanteria, ma anche nell'adozione delle *fabulae* e del linguaggio stilistico rinascimentali (ad esempio l'ambientazione pastorale o il contesto esotico), a parziale svantaggio della tradizione didattica e retorica ancora presente all'artista di fine Cinquecento. Sempre più spesso la scelta del genere comporta l'adozione dello stile e dell'intreccio canonici. Dai modelli imitativi cinquecenteschi si passa alle mode teatrali, alla creazione di sottogeneri che dominano la scena per alcuni anni e poi passano la mano ad altre sperimentazioni.

Vista la rigogliosa pluralità di grandi artisti e di validi collaboratori specializzati, fioriti tutti insieme con un impeto ancor maggiore che nella prima fase elisabettiana, conviene procedere non dai singoli autori, spesso dalla carriera lunga e articolata, quanto dai raggruppamenti delle loro opere. Stando perlomeno alle opere principali che ci sono pervenu-

te (sempre, comunque, una frazione del totale), in questo periodo di esuberanza è possibile rintracciare tre tendenze fondamentali, tre raggruppamenti possibili di mode teatrali, intesi non come ambiti o periodi rigidamente scanditi né tanto meno separati fra loro.

Una prima fase, che per lo più riguarda il periodo che va dall'inizio Seicento fino al 1616 (anno della morte di Shakespeare e della pubblicazione dei *Works* di Jonson), presenta un'aggregazione dei generi tragico e comico, segnata dalla sperimentazione nella tragedia e dalla creazione di una commedia domestica. A questo gruppo si accompagna una seconda fase di maturità, che parte sempre agli inizi del secolo e si estende grosso modo fino all'avvento al trono di Charles I (1625), contraddistinta dalle commedie maggiori di Jonson e dalle tragedie di Middleton e John Webster (1570/80-1625/34). Nel periodo che giunge fino alla chiusura dei teatri (1642) segue una terza fase di proliferazione dei generi. La triplice scansione ricorda in fondo quell'alternarsi di drammaturchi principali all'interno della compagnia dei King's Men: Shakespeare fino al 1614, John Fletcher (1579-1625) dal 1616, e Philip Massinger (1583-1640) negli anni Trenta.

+ (ESPERIENCE)

3. L'AGGREGAZIONE PER GENERI

3.1. La tragedia

Nel primo gruppo di opere la consueta esuberanza di forme del teatro elisabettiano si deposita nella creazione di generi teatrali domestici. Si segnala la predominanza programmatica della tragedia, tradizionalmente ritenuta la forma più alta, e quindi la più adatta a provare lo status dell'autore moderno. In primo luogo assistiamo ai consueti esperimenti eruditi. Sono di questo periodo le tragedie di Jonson basate su un'attenta traduzione e selezione delle fonti classiche (*Sejanus*, 1603; *Catiline*, 1613), la *Sophonisba* (1606) di Marston e, alquanto più tarda, *Appius and Virginia* (1619) di Webster. Un esperimento analogo di *closet drama*, o dramma riservato alla lettura, è la *Tragedy of Mariam* (scritto tra 1602 e 1604, pubblicato nel 1613) di Elizabeth Cary (1585-1639), ispirato alle vicende ebraiche riferite da Flavio Giuseppe. Ma è soprattutto la tragedia domestica ad avere successo, e domestica già nel senso stretto e familiare del termine, come mostra il caso della tragedia avente per oggetto un evento di cronaca nera: un'opera che già aveva segnato il gusto elisabettiano per la tragedia domestica e i fatti cruenti di cronaca era stata l'anonima *Arden of Feversham* (1586-87, pubblicata nel 1592). A questo genere si riallacciano le pure anonime *A Warning for Fair Women* (1599), *A Yorkshire Tragedy* (pubblicata nel 1608) e *Two Lamentable Tragedies* (1601), come anche *A Woman Killed with Kindness* (1603, pubblicata nel 1607) di Thomas Heywood (1573-1641). Un tardo esempio della lettura demonologica dei personaggi eccentrici e devianti dell'epoca è *The Witch of Edmonton* (1623), scritto in collaborazione da Dekker, John Ford (1586-1640) e William Rowley (1585-1626).

È questo il periodo delle grandi tragedie shakespeariane, in particolare di *Hamlet*: fiorisce infatti il genere della tragedia di vendetta, dove tuttavia l'analisi del male insito nel potere, diversamente dai maggiori capolavori shakespeariani, raramente assume tratti metafisici, o perlomeno iperbolici come i protagonisti marloviani. Troviamo piuttosto la ricerca della sensazione immediata e di converso una psicologia contorta e aggrovigliata, risolta inammanabilmente dallo spargimento di sangue o di veleno. Dal punto di vista formale, prevale, spesso ai limiti della ripetizione, la rispondenza dei personaggi ai loro ruoli cano-

nici. In questo alveo si inseriscono le diverse sensibilità personali degli autori, ad esempio la complessità strutturale del triplice intreccio adottato da Cyril Tourneur (ca. 1575-1626) per la sua *Archeist's Tragedy* (1611), o l'eccesso di verbosità dal punto di vista formale congiunto a una lacrimevolezza ed estenuazione del sentimento, come nella coppia *Antonio and Mellida* (1601, pubblicato nel 1602) e *Antonio's Revenge* (1602) di Marston. Lo stesso Marston darà ben altra prova nella tragicommedia *The Malcontent* (1604), ambientata sullo sfondo dell'intrigo di corte e dell'uso del mascheramento per giungere alla vendetta; la tematica della falsità ricompare anche in *The Fawn* (1606). Nel genere si prova con *Bussy d'Ambois* (1607) e *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1613) anche l'erudito George Chapman (1559-1634), che poi affronterà un episodio della storia francese in *The Conspiracie and Tragedy of Charles, Duke of Byron* (1608). *The Revenger's Tragedy* (1607), riepilogazione del genere con tutto il suo repertorio di giuramenti, atti sanguinari e distruzioni, viene attribuita alternativamente a Tourneur o a Middleton. Nella *Maid's Tragedy* (1610-1611) della prolifica coppia Beaumont e Fletcher è una donna a incaricarsi della vendetta.

3.2. La commedia

A questa concentrazione di tragedie nei primi anni del Seicento (cui dobbiamo accostare, di Marston, *The Insatiate Countess*, 1613, tratto da Bandello), si contrappone l'orgogliosa creazione di un canone nazionale comico che non ha più bisogno di chiedere in prestito per intero le trame. Dall'osservazione dei costumi decadenti e corrotti della Londra di inizio secolo, e insieme degli eccessi moralistici dei puritani, trae spunto il genere della *city comedy*. La trama tipica si basa sulla rappresentazione dei meccanismi economici e sessuali di creazione e circolazione del potere e dell'autorità. Aveva inaugurato il genere la produzione di Dekker, ancora segnata da un interesse moralistico quasi nostalgico (*The Shoemaker's Holiday*, 1600; *Old Fortunatus*, 1600; *The Honest Whore*, 1604). All'argomento domestico ritorna lo stesso Dekker, in collaborazione con Middleton, nella ben più interessante *The Roaring Girl* (1607-1610), dedicata a una figura di donna mascolina senza tuttavia le implicazioni shakespeariane sul travestimento e sullo scambio di ruoli sessuali. Del potere della passione sui sensi si occupa Marston in *The Dutch Courtesan* (1605), con stile e tematiche affini all'Aretino. Alla mobilità economica, e alla ricerca di avanzamenti sono dedicate anche *Eastward Ho!* (1605), scritta da Jonson in collaborazione con Dekker e Marston, e soprattutto la produzione comica di Middleton (spesso in collaborazione con Rowley e Dekker), fra le cui commedie si segnalano *The Family of Love* (1608), *A Chaste Maid in Cheapside* (1613, pubblicata nel 1630), *A Trick to Catch the Old One* (1607), *A Mad World, My Masters* (1604-7, pubblicata nel 1608). A questo genere rivolgerà un tardo omaggio l'autore che fungerà quasi da riepilogatore del teatro elisabettiano e giacomiano, Massinger, in *A New Way to Pay Old Debts* (1625-1626, pubblicata nel 1633) e *The City Madam* (1632).

4. LA MATURITÀ ELISABETTIANA

Il successo di questo genere comico, concentrato non su una trama distante ma sulla scena sociale in cui vive l'autore elisabettiano, si situa nello stesso periodo in cui compaiono le maggiori commedie di Jonson, appartenenti al secondo e centrale momento

di questa scansione indicativa: *Volpone* (1607), *Epicoene or the Silent Woman* (1609-1610), *The Alchemist* (1610, pubblicata nel 1612), *Bartholomew Fair* (1614, pubblicata nel 1631). I legami con la *city comedy* sono evidenti già nella scelta dello sfondo londinese, vividamente ritratto tramite i disordini e i rumori della scena urbana in *Epicoene* e soprattutto il babelico carnevale di voci e confusione di *Bartholomew Fair*. Ma anche l'ambientazione veneziana di *Volpone*, al di là dei riferimenti ai saltimbanchi, alle cortigiane e agli spettacoli della Serenissima, riproduce esemplarmente i meccanismi e gli intrecci dell'imbroglio e della seduzione propri della *city*. Mirabile, nel caso di Jonson, l'unione fra i temi satirici locali (la corruzione e l'inganno, la sete di ricchezza) e le fonti classiche e rinascimentali. Grazie alla sapiente costruzione dell'intreccio, che qui e soprattutto nella complessa *Alchemist* arriva a livelli insuperati, la linea incalzante delle azioni permette di svelare le motivazioni profonde che si celano anche sotto i personaggi più grotteschi. Si è spesso detto che Jonson predilige la creazione di tipi, o *umori*: in queste commedie della maturità, tuttavia, l'unione fra i modelli esterni e il contesto inglese è così perfetta che converrebbe piuttosto dire che ognuno dei personaggi ha ritrovato la sua lingua e il suo stile, e non che al contrario un'idea o uno stile si sono incarnati meccanicamente in loro. Questo è particolarmente vero nell'accozzaglia di idioletti che attraversano il mondo carnevalesco di *Bartholomew Fair*, esemplare ricapitolazione dello *status* ambiguo di licenza concessa al carnevale, alla festività e in fondo al teatro stesso. Non meno riuscita, per quanto meno celebre, la splendida *Epicoene*, impernata su un travestimento come beffa ai danni di un vecchio desideroso di pace e di silenzio; se il tema della misoginia non è certo nuovo (oltre alla ricca tradizione italiana, basta ricordare la commedia *The Woman Hater*, 1606, di Beaumont e Fletcher), in Jonson la potenza dell'azione teatrale, oltre alla sapiente proliferazione di personaggi e alla ricreazione dello spazio domestico e urbano, risiede nel sottile dispiegarsi dell'intreccio fino al colpo di scena finale.

A questo stesso gruppo aureo appartengono le due tragedie principali di Webster, *The White Devil* (composta fra il 1607 e il 1612, pubblicata nel 1613) e *The Duchess of Malfi* (1614, pubblicata nel 1624). Entrambe sono di ambientazione italiana, e questo tratto, certo non nuovo nel teatro inglese, prefigura anche il successivo orientamento principale della produzione, spesso tesa a ricercare un elemento forestiero ed esotico. *The White Devil* raffigura le vicende della tresca amorosa fra il duca di Bracciano e Vittoria Accoramboni; *The Duchess of Malfi*, ispirata a Bandello, rappresenta le persecuzioni e le vessazioni, con ampio dispiego di particolari orridi, condotte dai fratelli sulla duchessa a causa del suo matrimonio segreto con il maggiordomo Antonio Bologna. Di Webster solitamente si ricorda la predilezione per l'oscurità fisica e morale, la fascinazione per il dettaglio truculento, il gusto per la dissezione corporea e la tortura fisica e psicologica. Tratti certamente presenti, ma che si accompagnano, soprattutto nel caso della *Duchess of Malfi*, a una altrettanto profonda introspezione psicologica, nonché a un'inconsueta, controversa perorazione della prospettiva femminile. Il contesto italiano permette di proseguire la finzione e di additare la corruzione di solito addossata polemicamente ai cattolici e la loro ossessione per il veleno: in queste tragedie, tuttavia, tale è il lavoro di scavo psicologico e creazione dei personaggi, che raramente si avverte la natura convenzionalmente esotica dell'ambientazione. L'orrore e l'eccentricità sono segno di una perversione morale e di una corruzione non più riparabile. Ciò che Marlowe rendeva, ai

limiti dell'apologia, con la passione retorica e iperbolica dei suoi personaggi, diviene ora un eccesso di oscurità inspiegabile, un grumo che non può sciogliersi in parole.

Rispetto all'eloquente oscurità di Webster, i drammi principali di Middleton segnano un ritorno alla potenza jonsoniana dell'intreccio: *The Changeling* (1622, pubblicata nel 1653, in collaborazione con Rowley); *Women Beware Women* (1621, pubblicata nel 1657) e *A Game at Chess* (1624). La macchinosità degli eventi viene mostrata in primo piano nelle due ultime opere, in particolare nella singolare partita di scacchi di *A Game at Chess*, trasparente allegoria della contesa fra Spagna e Inghilterra popolata da altri personaggi machiavellici e ipocriti e destinata ad avere forse il maggiore successo di pubblico dell'epoca e ritirata per ragioni politiche dopo solo nove rappresentazioni. L'opera è interessante per il modo in cui, inspiegabilmente superando all'inizio la censura, raffigura i meccanismi del potere e rende satiricamente personaggi storici dell'epoca, ma non è certo qui che occorre vedere il capolavoro di Middleton. *Women Beware Women* si concentra sulle vicende dell'ereditiera veneziana Bianca Capello che, scappata a Firenze con un banchiere, viene notata dal granduca, di cui diventa l'amante.

L'occasione italiana serve a tratteggiare una questione anche domestica, l'effetto dell'arricchimento sulla virtù delle nascenti classi medie. Il dispiegarsi dei trucchi tipicamente associati al teatro del Seicento (il *masque* finale segnato dall'avvelenamento, fra tutti), non fa dimenticare che, sotto la scorza italianeggiante e depravata, la fonte d'ispirazione principale resta la city. Il capolavoro di Middleton, e forse la tragedia più significativa del periodo, è *The Changeling*. Dalla negazione dell'amore reciproco tra i giovani Beatrice e Alsemero, eliminato per potere permettere il matrimonio programmato con il vanesio Tomazo, seguirà una catena non solo di atti criminosi, ma soprattutto la corruzione per mano dell'abile e perfido De Flores, astuto ragionatore della scuola di Iago. In quest'opera si ricapitolano tutte le fonti a disposizione dell'autore elisabettiano: l'ambientazione mediterranea come luogo in cui le passioni si scatenano, l'arte comica di De Flores nonché delle scene ambientate nel manicomio a opera probabilmente di Rowley, l'orrore e l'omicidio come simbolo icastico del male interiore, la degradazione della donna.

5. LA PROLIFERAZIONE

Nel terzo gruppo di opere, poco prima del brusco finale di un'epoca gloriosa, assistiamo a una proliferazione dei generi, non di rado segnata da una loro cristallizzazione. Segno distintivo di questa produzione è l'affermarsi quasi incontrastato della tragicommedia, nata da una contaminazione di generi ma a sua volta pronta a strutturarsi con precise convenzioni di genere. Altrettanto notevole, ma forse meno digerita rispetto alla city comedy e alle commedie e tragedie del periodo centrale, è la presenza di temi, elementi e trame tratte dalla tradizione europea: vengono però resi ora con una marca più evidente di esotismo, da collegare non solo alla produzione dell'ultimo Shakespeare, ma a un più generale gusto per l'avventura romantica tipico dell'età carolina.

Perfino lo spirito satirico di Jonson si attenua in *The Staple of News* (1626), una carnevalesca dissacrazione del nascente mondo del giornalismo, nonché nelle sue opere estreme, *The New Inn* (1629, pubblicata nel 1631), *The Magnetic Lady* (1632) e *The Tale of a Tub* (1633). Sono Beaumont e Fletcher a maneggiare con sapienza lo stile tragicomico,

come già avevano fatto in *Philaster* (1609), dove il re deposto vive a corte travestito; altra loro tragicommedia che verte sulla regalità, negata e sospesa, ma sempre in un contesto a lieto scioglimento, è *A King and No King* (1611). Non di rado la tragicommedia si sposa a una scelta di ambientazione esotica e alla selezione più corposa di fonti italiane e spagnole, come nel caso di *Love's Pilgrimage* (1615-1616), ispirata a Cervantes. A Boccaccio si richiama Middleton in *The Widow* (pubblicata postuma nel 1652), e a Cervantes in *The Spanish Gipsie* (1623, pubblicata nel 1653).

Oltre alla congerie di esempi tragicomici, avventurosi, romantici che si potrebbe citare, conviene addurre in conclusione i due esempi diversi dell'eclettico Massinger e dell'umbratile Ford. Massinger pare ripristinare le vecchie forme del *miracle play*, quasi in una nascosta apologia cattolica, nelle vicissitudini di *The Virgin Martyr* (1620), composta in collaborazione con Dekker, nella monacazione da parte della protagonista in *The Maid of Honour* (1621-1622, pubblicata nel 1633), nelle vicende del prete gesuita in *The Renegado* (1624). Accanto a queste curiose reviviscenze dell'antica fede cattolica, Massinger riprende il modello jonsoniano della tragedia classica in *The Roman Actor* (1626, pubblicata nel 1630), e tratteggia un antico tema, la rivolta degli schiavi, nella tragicommedia *The Bondman* (1623). Più avvitate sulle tematiche dell'incesto, dell'orrore e dell'introspezione psicologica sembrano le tragedie di Ford. L'ambientazione è preferibilmente italiana, come nella Parma incestuosa di *Tis a Pity She's a Whore* (1633) e negli echi italianeggianti di *Love's Sacrifice* (1633). Dietro i continui spostamenti di ambientazione, permane un'identica atmosfera morale cupa e sorda. *The Lover's Melancholy* (1629, pubblicata nel 1633) esemplifica il trattato coevo di Burton sulla malinconia ambientando l'azione a Cipro, mentre nell'antica Grecia trova morte la Penthea di *The Broken Heart* (1629, pubblicata nel 1633).

Siamo arrivati quasi alla conclusione del lungo periodo elisabettiano e giacomiano: da lì a poco sopraggiungerà la chiusura dei teatri (1642). Al Phoenix qualche rappresentazione continuerà a svolgersi in forma clandestina, e ancora nel 1658 e nel 1659 vi vengono rappresentate a cura di D'Avenant delle opere: opere musicali, a prefigurazione dell'imminente cambiamento di gusto proprio della 'Restoration'.

Il teatro del secondo Seicento

Francesca Saggini

1. IL CONTESTO STORICO E CULTURALE

1.1. L'istituzione del sistema monopolistico. La corte e le scene

Nonostante i continui editti contro le rappresentazioni teatrali emessi dai puritani, i quali ordinarono la chiusura di tutti i teatri nel 1642, durante il Protettorato di Oliver Cromwell (1653-1658) gli spettacoli teatrali continuarono, sebbene in modo irregolare, in diversi edifici della capitale adibiti a sede temporanea di rappresentazioni semi-clandestine (tra questi ricordiamo la Rudland House, una dimora privata e il Cockpit). Al culmine del Protettorato furono proprio questi luoghi teatrali ad ospitare i primi drammi musicali di William Davenant (1606-1668), *The Siege of Rhodes* (1656) e *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (1658). Allo scopo di ottenere il permesso per la messinscena, Davenant innestò nei suoi drammi una innovativa componente musicale (da qui la definizione *operatic dramas*), resa a volgere l'attenzione del censore dall'elemento parlato dello spettacolo, fermamente osteggiato dai puritani, a quello cantato, meno avversato. Fu questo il caso, ad esempio, de *The Siege of Rhodes*, il cui sottotitolo specificava "the story sung in recitative musick".

Al termine dell'*Interregnum* repubblicano il sovrano restaurato Charles II, mecenate ed amico degli artisti di scena, ben consapevole del ruolo essenziale che il teatro avrebbe potuto avere nel garantire il consenso popolare e dunque nel legittimare il rinnovato ma ancora fragile potere monarchico, concesse il 'privilegio reale' (*royal licence*) a William Davenant e Thomas Killigrew (1612-1683). In pratica questo atto rappresentava una forma di vera e propria 'licenza', che permetteva di fare teatro con l'approvazione diretta del sovrano. Davenant e Killigrew dettero dunque vita a due compagnie teatrali distinte, collegate direttamente alla corte, come è evidente fin dai loro nomi, rispettivamente la *Duke of York's Men* e la *King's Company*. Alla prima compagnia venne assegnato il teatro situato a Lincoln's Inn Fields, dotato di quinte mobili e di un arco di proscenio,

secondo l'uso continentale e nella tradizione dei *masques* carolini. L'altra si installò invece al Red Bull, per poi spostarsi dopo breve nella nuova sede di Bridges Street at Drury Lane, un edificio, poi ristrutturato nel corso degli anni da alcuni tra i maggiori architetti inglesi, che nel 1674 venne rilanciato con il semplice nome di Drury Lane.

1.2. Il repertorio e le donne

La sospensione delle attività teatrali durante l'*Interregnum* aveva seriamente compromesso e talvolta reso addirittura impossibile la composizione di nuovi lavori drammatici. Prevedibilmente con la riapertura dei teatri il repertorio delle due compagnie risultò quindi formato da una combinazione di lavori elisabettiani e giacomiani, principalmente ad opera di Jonson, Beaumont e Fletcher e Shakespeare. In base al criterio di ripartizione che fu adottato, a ciascuna delle due *troupe* venne affidato un repertorio drammatico ben preciso, in parte basato sul successo pregresso delle opere rispettivamente assegnate: repertorio calcolato, oltre che per ripartire equamente l'attenzione del pubblico, anche per mettere in risalto le capacità istrioniche e le diverse tipologie di attori che caratterizzavano i due teatri. Killigrew, il beniamino del sovrano, si accaparrò il diritto esclusivo di rappresentare quelli che erano i drammi più noti, costringendo Davenant a rivolgersi invece alla messinscena spettacolare, tesa a compensare non solo un repertorio che era oggettivamente più debole, ma anche un *ensemble* di attori meno esperti.

Si segnala inoltre per la prima volta, secondo l'uso continentale, la presenza di un certo numero di attrici, a cui fino a quel momento era stato interdetto calcare le scene (prima della sospensione puritana, durante il periodo elisabettiano i ruoli femminili, per altro spesso secondari, erano interpretati da giovinetti, i cosiddetti *boy actors*). Ben presto questa presenza femminile divenne evidente non solo come una delle maggiori fonti di attrazione del teatro restaurato – forse addirittura la più efficace da un punto di vista economico – ma anche come nuovo elemento drammatico, a cui corrisposero, come vedremo, precise mutazioni formali e tematiche nella tragedia e nella commedia.

L'attuazione del sistema di licenze istituito da Charles II dette dunque vita a una forma di 'duopolio teatrale': un sistema di vero e proprio monopolio delle scene che, se si eccettuano brevi periodi di sospensione, di fatto perdurò fino al secolo successivo, lasciando un'impronta indelebile sull'universo teatrale inglese. Numerose e assai profonde furono infatti le ricadute che questa nuova politica culturale reale ebbe sul repertorio, conseguenze destinate a protrarsi ben oltre la fine del secolo successivo, tra i cui effetti val la pena di ricordare il consolidamento di un'ideologia drammatica di ampia e duratura portata. Da un lato la regolamentazione dei teatri comportò infatti la limitazione implicita al numero dei lavori nuovi. Questi rimasero svantaggiati nei confronti di un repertorio ben consolidato, sapientemente rimodernato nelle forme, nei temi e anche nel linguaggio, nonché riadattato secondo le nuove necessità di un apparato scenografico complesso, sempre più tendente all'illusionismo e dunque assai lontano dalla nuda potenza evocativa del palcoscenico shakespeariano. Dall'altro il duopolio pose un considerevole freno allo sviluppo di una produzione teatrale autonoma al femminile. Sebbene apparentemente gradita al pubblico – come dimostra il successo commerciale di autrici quali, tra le altre, le prolifiche Aphra Behn (ca. 1640-1689), Mary Pix (ca. 1666-1709) e Catherine Trotter (ca. 1674-1749) – essa era infatti priva di quella tradizione progressiva

culturalmente elevata e di quel consolidato successo scenico che l'avrebbe resa un investimento accettabile per Killigrew o Davenant.

La dipendenza dal favore reale istituita dalla produzione teatrale tardo-seicentesca – sia nel versante della produzione drammatica ufficiale sia in quello della spettacolarità di ambito civico propria delle numerose feste pubbliche e delle processioni celebratorie patrocinata regolarmente dalla monarchia – sottolinea la dimensione politica e sociale del teatro della Restaurazione, ufficializzata attraverso i vincoli di dipendenza politica ed economica che legavano al sovrano gli artisti di scena (John Dryden, 1631-1700, solo per citare il caso più noto, venne nominato 'Poeta Laureato' nel 1668 e storiografo del re due anni più tardi). Tale dimensione appare addirittura emblematica nei numerosi drammi storici messi in scena in questo periodo (specialità di drammaturghi diversissimi tra loro come Dryden, appunto, oppure John Banks, ca. 1652-1706, e Thomas Otway, 1652-1685), oltre che in molti degli adattamenti shakespeariani, proprio in questi stessi anni "rewritten, and made fit", ovvero riadattati, anche da un punto di vista linguistico, secondo i criteri ideologicamente predeterminati dell'esaltazione dell'autorità monarchica e del ritrovato ordine civico.

1.3. Dalla corte alla city: la nascita di un nuovo pubblico

Le complessità culturali che definiscono il periodo della cosiddetta Restaurazione – un'epoca in cui ai grandi sommovimenti storici quali la 'Glorious Revolution' del 1688 si affiancano eventi di portata epocale come l'approvazione del *Bill of Rights*, di solo un anno posteriore agli eventi rivoluzionari e sua diretta conseguenza – sono accompagnate dalle difficoltà che lo storico si trova ad affrontare al momento di proporre degli spartiacque cronologici, seppur approssimativi, atti a delimitare questa fase della storia inglese. Se la restaurazione del sovrano Charles Stuart nel 1660 offre un incontrovertibile termine *post quem*, meno certa è, invece, l'individuazione di un'analoga delimitazione *ante quem*, spesso frutto di scelte arbitrarie, legate ora alla scansione degli eventi storici, ora a quella dei tempi della letteratura e della storia della cultura. Come simbolica data di chiusura di questa fase tardo-seicentesca della storia del teatro e della letteratura drammatica inglese – assai diversificata al suo interno, val la pena sottolinearlo ancora una volta, e dunque tutt'altro che monolitica o di facile catalogazione – in questa sede si è deciso di adottare per convenienza il 1702, l'anno che segnò l'ascesa al trono della regina Anne, ultima sovrana Stuart. In un'ottica culturalista infatti il periodo di transizione dalla dinastia Stuart a quella Hannover è segnato da due eventi di portata epocale, strettamente interdipendenti tra di loro. Il consolidarsi della sfera pubblica (Habermas) venne a coincidere da un lato con l'affermazione della cultura della *coffee-house* (Ellis) e dall'altro con la nascita del giornalismo (Daniel Defoe, 1660-1731, darà vita all'avventura della sua *Review* a distanza di soli due anni, nel 1704).

Questa rivoluzione democratica della cultura materiale a stampa, prodotta, diffusa e consumata come mai prima da un vasto pubblico di lettori anonimi, investì inevitabilmente anche l'universo teatrale. Va rilevato ad esempio che il passaggio da un secolo all'altro coincise significativamente con la testualizzazione di parte del repertorio drammatico, valutato adesso sempre più spesso anche come un testo da leggere, per altro sovente in solitudine, e non più solo come testo da gustare nello spazio sociale del tea-

tro (risale al 1710 la pubblicazione dell'*opera omnia* di William Congreve (1670-1729), mentre l'anno prima era uscita l'edizione de *The Works of William Shakespeare* curata da Nicholas Rowe).

Se da un lato queste mutazioni sociali, dalle profondissime implicazioni epocali, testimoniano a livello culturale il tramonto del potere aristocratico, legato ai possedimenti terrieri, alla trasmissione ereditaria e al mecenatismo della corte, dall'altro esse preannunciano l'ascesa incalzante della *middle class* borghese e mercantile, seguita dal trionfo di quello che è stato definito lo *homo oeconomicus* settecentesco (Watt), individualista, domestico e di vocazione urbana. A sua volta il teatro, affrancatosi dai legami economici e culturali che lo aggiovanano alla corte, iniziò ad attrarre un pubblico sempre più vasto e variegato, composto da mercanti, borghesi e cittadini, i nuovi detentori del potere economico derivato dal commercio, dalle finanze e dall'industria manifatturiera, i cui gusti sarebbero stati destinati a modellare indelebilmente la produzione e il repertorio degli anni a venire.

2. IL REPERTORIO DRAMMATICO

2.1. La tragedia

Il dramma politico e la tragedia eroica

All'interno del genere tragico, fu il dramma eroico a cogliere più compiutamente il legame instauratosi tra politica e rappresentazione teatrale, qui attualizzato in aderenza ai criteri dell'estetica aristotelica come interpretati dai critici e dagli autori del Neoclassicismo. I personaggi principali di questa tradizione drammatica, i cui massimi esponenti furono John Dryden e Nathaniel Lee (1653-1692), erano eroi ed eroine di nobile lignaggio, appartenenti ad epoche e civiltà distanti nello spazio e nel tempo o addirittura di derivazione classica, spesso vittime di un conflitto distruttivo – e quasi sempre irrisolvibile – tra invincibili sentimenti personali di amore e dedizione per l'amato e altrettanto forti obblighi di onore e fedeltà nei confronti dello stato.

Genere altamente artificioso nei contenuti e nello stile, dai toni magniloquenti e ampollosi resi ancora più solenni da una dizione volutamente stilizzata e ieratica, il dramma eroico aveva lo scopo di suscitare l'ammirazione del pubblico, colpito dalla nobiltà d'animo e dal valore dei protagonisti, costruiti alla stregua di proiezioni esemplari, ma comunque irraggiungibili, dello spettatore medio. Spesso, come ad esempio nel caso della produzione di Lee, la violenza e l'efferatezza dell'azione tragica, componenti del Terrore secondo la precettistica aristotelica, potevano diventare fin a se stesse (è il caso di *Nero, Emperor of Rome*, Drury Lane, 1674). Tuttavia fin dalle origini si nota come vada ad affiancarsi, e presto a sostituirsi, a questo gusto al limite del granguignolesco per l'iperbole declamatoria e l'enfaticizzazione dell'orrore un nuovo sentimento di partecipazione umana, anche nei confronti delle azioni più esecrabili, che riescono a diventare non solo oggetto del raccapriccio o dello sbalordimento del pubblico, ma anche della sua compassione. L'elemento patetico e la componente privata iniziano ad imporre, significativamente, le proprie ragioni sulle vicende di stato, come dimostra l'ibridismo tematico di *All for Love; or, the World Well Lost* di John Dryden (Drury Lane, 1677), uno dei modelli della produzione eroica seicentesca. In questo dramma, anticipatore di

mutazioni culturali di lì a poco a venire, i sentimenti provati nei confronti di Ottavia e Cleopatra dal condottiero Antonio – eroe di memoria shakespeariana che in questa sua reincarnazione "Weeps much; / fights little; but is wond'rous kind" ("Prologue") – diventano di importanza pari, se non superiore, al suo dovere di uomo pubblico. Rilevante, a questo proposito, è l'inserimento della coppia tragica al femminile, qui composta dalla moglie tradita e dall'amante sventurata. Come già anticipato, questa interpolazione fu conseguenza di una precisa strategia autoriale, tesa a massimizzare la presenza di quella nuova componente muliebre a cui si ricorrerà con frequenza crescente anche in campo comico.

Il dramma tardo barocco tra patetico e domestico

La commistione di sentimentale ed eroico anticipata da *All for Love* rimanda alla contemporanea affermazione di uno dei sottogeneri del dramma barocco, la tragedia patetica, consolidatasi nel decennio 1670-1680. Secondo questa tipologia drammatica sarà la pietà per le sventure private dei protagonisti, e sempre più spesso delle protagoniste, a prendere il posto del sentimento dell'ammirazione tipico della tradizione eroica. Come recita emblematicamente il "Prologue" a *The Fair Penitent* di Nicholas Rowe (Lincoln's Inn Fields, 1703): "Therefore an humbler theme our author chose, / A melancholy tale of private woes: / No princes here lost royalty bemoan, / but you shall meet with sorrows like your own". Sono esempi programmatici di questo genere anche i drammi *The Orphan; or, the Unhappy Marriage* (Dorset Garden, 1680) di Thomas Otway e *The Fatal Marriage; or, The Innocent Adultery* di Thomas Southerne (Drury Lane, 1694), i cui titoli avvedutamente focalizzano l'attenzione sulla vittimizzazione della protagonista, qui associata al tema epitalamico secondo un modello che diventerà ricorrente nel secolo successivo, soprattutto nel romanzo.

I profondi mutamenti culturali e assiologici di cui il teatro si fa portavoce vengono efficacemente riassunti ne *The Mourning Bride* di William Congreve (Lincoln's Inn Fields, 1697). Tale dramma, realizzazione compiuta dello spirito di transizione che unisce due fasi della storia della letteratura e della cultura inglese, appare allo studioso contemporaneo particolarmente significativo in quanto opera di quell'autore che fu l'esponente forse più brillante, e certamente quello oggi ancora più rappresentato, dello scintillante repertorio e del disinvoltato edonismo tipici della commedia della Restaurazione. *The Mourning Bride* si propone dunque come il segno forse più evidente del mutamento epistemico in corso e del conseguente cambiamento di gusto che stava prendendo campo. In questo il dramma di Congreve ci appare anticipatore delle obiezioni verso la disinibita amoralità della commedia di costume di cui a distanza di un solo anno si sarebbe fatto portavoce il reverendo Jeremy Collier.¹

La 'she-tragedy'

Se a livello tematico il declino della componente eroica comportò l'affermazione dell'elemento patetico e sentimentale, a livello formale va rilevata la diffusione di scene di forte impatto emotivo (*tableaux*) – costruite sulle abilità istrioniche di grandi primedonne quali Elizabeth Barry (ca. 1658-1713) – il cui scopo principale era quello di provocare

¹ Vedi *infra*, finestra a p. 179.

una reazione affettiva nel pubblico, mosso a compassione e pertanto istruito, secondo la teoria aristotelica della catarsi, proprio attraverso l'impatto emozionale dell'evento rappresentato.

Vere sinfonie del *pathos*, dai toni esasperatamente emotivi - incentrati su figure di donne talvolta stoiche e coraggiose, tal'altra deboli e vulnerabili, comunque perseguitate e costantemente vittime della loro stessa virtù, e sempre e in ogni caso centrali a livello tematico, formale e assiologico - questi drammi vennero ribattezzati *she-tragedies* proprio in rispetto della centralità assunta dall'elemento femminile. Ne rappresentano degli esempi, diversi nell'ambientazione ma tematicamente e formalmente affini, *The Rival Queens; or, the Death of Alexander the Great* di Nathaniel Lee (Drury Lane, 1677); *The Innocent Mistress* (Lincoln's Inn Fields, 1697) e *Queen Catherine; or, The Ruines of Love* (Lincoln's Inn Fields, 1698), entrambe opera di Mary Pix; *Virtue Betrayed; or, Anna Bullen* (Dorset Garden, 1682) di John Banks, drammaturgo noto per avere composto un intero ciclo drammatico incentrato su episodi privati tratti dalla vita delle sovrane britanniche.

Il dramma patetico e la tragedia al femminile tipici del secondo Seicento testimoniano come la focalizzazione sulla dimensione privata - così diversa dall'enfasi sull'elemento politico e pubblico propria del dramma eroico - implichi una profonda mutazione culturale, resa evidente attraverso la maggiore corrispondenza tra l'opera teatrale (in questo caso il dramma) e la realtà che questa imita. Spostandosi dunque verso il secolo successivo la tragedia abbandona le sfere della ragion di stato o della storia classica e inizia a privilegiare un'ambientazione realistica e domestica. I personaggi vengono adesso scelti non tanto in virtù della loro statura sociale o politica quanto per quella morale, includibilmente messa alla prova dalle vicende drammatiche della quotidianità. Questi nuovi canoni del decoro drammatico implicano infine un profondo mutamento nella relazione tra contenuto e forma che venne ad investire anche il linguaggio tragico, mentre si preannuncia la centralità dell'individuo medio, poi destinata ad essere celebrata nel romanzo del secolo successivo.

2.2. La commedia

Al polo opposto dell'ampollosità del dettato e della magniloquenza nelle forme e nei temi che caratterizzano la tragedia eroica troviamo la commedia, genere eminentemente autoreferenziale, caratterizzato da ambientazioni, eventi, personaggi e linguaggio realistici, facilmente riconoscibili e dunque pienamente condivisibili da parte del pubblico.

Questa commistione inscindibile tra spettatori e spettacolo, con il conseguente azzeramento dello scarto ontologico tra gli eventi che si svolgevano sulla scena e quelli che avevano luogo nella vita vera - nei ritrovi mondani della capitale, nelle botteghe, nelle strade e nelle case private - evidenzia la dimensione sociale della produzione leggera della Restaurazione, nota anche con i nomi di 'satira sociale', 'commedia di costume', 'commedia di intrigo' o 'London comedy', nel rispetto di approcci critici tra loro complementari tesi a privilegiare di questo genere ora le forme, ora i contenuti, ora infine l'ambientazione. Se luoghi e avvenimenti realistici conferiscono infatti alle commedie di costume un'impronta strettamente preordinata dal mondo della quotidianità urbana, da un punto di vista linguistico i dialoghi adottano a modello quella conversazione arguta

e spesso salace basata sul *witticism* - la battuta di spirito, talvolta accompagnata da un doppio senso a carattere sessuale - che caratterizzava la vita della corte Stuart, con le sue convenzioni di comportamento, i suoi rituali mondani e le sue regole di divertimento. Recita a proposito l'"Epilogo" a *The Way of the World* di William Congreve (Lincoln's Inn Fields, 1700): "Such, who watch plays, with scurrilous intent / To mark out who by characters are meant: / And though no perfect likeness they can trace, / Yet each pretends to know the copied face".

Evidente in questi brillanti arpeggi di situazione è l'influenza del teatro francese, soprattutto per tramite del grande modello offerto dall'opera di Molière, i cui personaggi dimostrano un disincanto che torna anche nelle commedie inglesi. Per convenzione le figure ricorrenti di questa commedia - sottoposte ad una forma di determinismo comportamentale tradito già dal loro patronimico, che frequentemente ne preconizza e spesso addirittura ne modella la condotta (si pensi, uno tra tutti, a Horner, lo sfrontato libertino, schiavo di un desiderio di seduzione coatta, protagonista de *The Country Wife* di William Wycherley, Drury Lane, 1675, forse la più celebre commedia dell'epoca, posto a confronto con l'ottuso Sparkle e il persecutorio Pinchwife) - sono rappresentate da una triade attanziale costante. Ad una coppia brillante di giovani amanti - la cosiddetta *gay couple*, le cui tribolazioni venivano rese particolarmente accattivanti grazie all'abilità istrionica di grandi attrici leggere quali Anne Bracegirdle - si affiancavano secondo una strategia di calibrato contrappunto tematico da un lato il *rake*, distillato di magnetica sessualità, incarnazione di un trionfo degli istinti di stampo hobbesiano, e dall'altro il *fop*, damerino azzimato con ruolo di caratterista, creato come contrapposizione (caratteriale, ma anche sessuale e di *gender*) alla brutale virilità del *rake*.

3. DAL TEATRO AL ROMANZO

La tradizione drammatica della Restaurazione, colta in tutte le sue declinazioni e attraverso i molteplici sviluppi che la caratterizzano nel corso del secolo, si rivelò un inesauribile serbatoio tematico e formale per la storia della letteratura inglese nel suo complesso. Al di là dell'influsso profondo e riconosciuto che essa esercitò sulla letteratura drammatica del secolo successivo - i cui numi tutelari, David Garrick (1717-1779) e Richard B. Sheridan (1751-1816) in testa, la fecero oggetto di un saccheggio costante e oculato, per poi riproporla secondo forme rinnovate, edulcorate nei contenuti, ma attente a lasciarne immutati i perfetti meccanismi drammatici - è infatti proprio dalla trasposizione sulle pagine di commedie di costume e drammi barocchi e, soprattutto, dal riadattamento narrativo a cui questi furono sottoposti che ebbe origine la grande tradizione del romanzo inglese settecentesco. Se di questo volessimo tracciare un sommario genotipo, a livello diegetico dovremmo rintracciare l'influsso che la commedia brillante operò su una narrazione fortemente basata sul dialogo, sia questo idealmente rappresentato dal brillante *repertory* degli amanti o dalla schermaglia con i rappresentanti delle generazioni più vecchie, ostili alle scelte di amore dei giovani protagonisti. L'ambientazione contemporanea e l'uso di personaggi e situazioni realistici in cui il pubblico poteva riconoscersi e immedesimarsi furono altrettanto fondamentali. Della tragedia barocca, e in particolare del sottogenere del dramma patetico e della *she-tragedy*, si adottò invece l'interesse per le trame incentrate sulle vicende private dell'individuo, in particolare di personaggi femmi-

nili. A livello mimetico, il secondo contributo del dramma seicentesco allo sviluppo del romanzo fu dato dall'anatomia delle passioni, descritte attraverso quel repertorio scientifico di segni del corpo, gesti e toni della voce che solo pochi anni prima aveva trovato origine nella precettistica teatrale e sulle tavole dei palcoscenici londinesi (Roach).

4. IL TEATRO MUSICALE E L'OPERA

Se è evidente pensare immediatamente alla produzione del teatro del secondo Seicento in termini di tragedia e commedia — il genere per cui è senz'altro ancora oggi ricordato — meno spontaneo viene invece rammentare le numerose produzioni musicali di un'epoca in cui, è bene precisarlo, fu proprio il riadattamento in chiave operistica de *The Tempest* di William Shakespeare (1611) a rappresentare il successo più clamoroso e duraturo. Frutto della collaborazione congiunta di John Dryden e William Davenant, questa versione operistica del capolavoro shakespeariano è significativa per lo studioso del teatro della Restaurazione a due distinti livelli. Sebbene pubblicata da Dryden solo nel 1670, essa fu rappresentata per la prima volta nel 1667, ovvero nello stesso anno in cui l'autore mise in scena la tragi-commedia *Secret Love* e la commedia *Sir Martin Mar-All*. *The Tempest* rappresenta dunque una testimonianza concreta della versatilità che contraddistingue la produzione degli autori della Restaurazione, i quali, tra l'altro, in un periodo in cui né l'idea dei generi letterari né quella della *authorship* erano ancora state rigidamente tassonomizzate, privilegiavano spesso forme di composizione congiunta, in collaborazione.

Nel periodo della Restaurazione l'edificio teatrale era stato immaginato come adatto all'allestimento di due tipologie distinte di spettacoli, quelli drammatici e quelli musicali, ciascuno dei quali con specifiche necessità di messinscena. Le 'semi-opere' della Restaurazione rispecchiano perfettamente questa versatilità di ambientazione, coniugando le scene di musica e canzoni a quelle di dialogo tradizionale. Su questa struttura drammatica affatto originale si innestava la componente spettacolare, importata direttamente dai palcoscenici europei. Qui, e in particolare in Italia, si era già andati a sfruttare ampiamente le possibilità illusionistiche offerte in campo teatrale dall'uso della prospettiva, alle quali si associavano i sempre più complicati macchinari teatrali (si parla, infatti, anche di *machine plays*).

Abbiamo un esempio anticipatore di questa commistione tra dialogo e spettacolo tipica del teatro musicale inglese già nel 1656, quando venne utilizzato per *The Siege of Rhodes* di Davenant un elaborato scenario mobile. Ne era autore John Webb (1611-1672), architetto neoclassico allievo del celebre Inigo Jones (1573-1652), con il quale negli anni '30 aveva collaborato alla realizzazione di articolati spettacoli di corte quali *masques* e balletti. Significativamente il *masque* è senza dubbio il modello implicito a gran parte della produzione semi-musicale (o para-musicale) del secondo Seicento e del Settecento, siano queste le opere drammatiche di Henry Purcell (1659-1695) come *King Arthur* (ancora una collaborazione con il prolifico Dryden, 1691) e *The Fairy Queen* (1693) o gli intermezzi musicali e le pantomime, popolarissimi nell'epoca georgiana.

La prosa del Seicento

Giovanna Silvani

La produzione in prosa del Seicento, molto vasta e articolata, rispecchia la complessità dell'epoca, che assistette a radicali trasformazioni in ogni campo del sapere. Per dar voce ai conflitti intellettuali che attraversano tutto il secolo, fioriscono scritti su argomenti religiosi, filosofici, politici, scientifici e letterari, a cui vanno aggiunti traduzioni, diari, biografie, epistolari e narrazioni in prosa nei quali si ravvisa un preludio di nuovi generi letterari come il romanzo e il giornalismo, che fiorirono all'inizio del secolo seguente.

1. LA SCRITTURA REGALE

Poiché il Seicento inizia praticamente con l'ascesa al trono di James I Stuart (1603), prendiamo le mosse dalle opere scritte dal sovrano a ridosso del nuovo secolo. Uomo di notevole cultura, ma ancora strettamente legato a credenze e a ideologie appartenenti al passato, ad una visione estremamente conservatrice, per non dire reazionaria, dell'uomo e della funzione regale, nel trattato politico *The True Law of Free Monarchies* che uscì anonimo nel 1598, e nel *Basilikon Doron*, pubblicato l'anno seguente, il sovrano ribadisce il diritto divino dei re. Di particolare interesse l'opera *Daemonology in form of a Dialogue, Divided into Three Bookes*, pubblicata nel 1597 e ristampata più volte nel corso del Seicento, un trattato che si offre al lettore di oggi come testimonianza di quel clima persecutorio contro presunte pratiche magiche e demoniache, perlopiù attribuite alle donne, che caratterizzò un lungo periodo della storia europea. Nell'Europa di James I la stregoneria costituiva un problema estremamente serio, dibattuto da teologi e studiosi e sofferto dalla gente comune: denunce, processi e torture erano all'ordine del giorno e ben poche erano le voci di dissenso e di condanna che si sollevavano in difesa delle vittime innocenti destinate ad essere arse vive sui roghi. La posizione del sovrano a tale riguardo è molto chiara: nella prefazione al lettore egli afferma che il suo scopo è convincere anche i più scettici dell'effettiva esistenza di maghi e streghe e della necessità di punirli in quanto strumenti di Satana: ciò che lo ha spinto a scrivere questo trattato è infatti: "The

fearfull abounding at this time in this countrie, of these detestable slaues of the Deuill, the Witches or enchaunters".¹

2. EMPIRISMO E SPERIMENTALISMO

Fra gli scritti di carattere filosofico-scientifico (le due discipline erano spesso ancora strettamente intrecciate in questo periodo) ricordiamo innanzi tutto le opere di Francis Bacon (1561-1626), dove vengono poste le fondamenta della nuova scienza, ossia di un metodo empirico che aiuti lo studioso a comprendere i fenomeni naturali; un metodo che deve fondarsi sullo studio del particolare per giungere ad una verità di carattere universale, come illustrato da *The Advancement of Learning* (1605) e dal *Novum Organum*, scritto in latino e pubblicato incompleto nel 1620. Gli *Essays* furono scritti in diversi periodi; l'ultima edizione del 1625 contiene riflessioni moraleggianti sui vizi e le virtù degli uomini e sui loro comportamenti. Nell'epoca precedente la verità aveva una sola dimensione: quella metafisica, vista attraverso la lente della fede; la realtà fisica era sentita come fallace e illusoria, quando non addirittura demoniaca; e come tale non degna di attenzione. In questo atteggiamento, Bacon vede unicamente l'arroganza e l'orgoglio dell'essere umano che teme di essere diminuito dal contatto con le piccole cose: di qui la tendenza a fissare e a cristallizzare ciò che invece ha per sua legge la mutevolezza e la perenne fluttuazione. Questa è la grande originalità del filosofo inglese; messaggero dei tempi nuovi, egli sostiene il diritto dell'uomo a considerare la natura come governata da leggi proprie, che l'uomo ha diritto di studiare in quanto creatura prediletta da Dio. Bacon respinge anche l'idea sostenuta dagli uomini del Medioevo secondo la quale coloro che indagano troppo la realtà fisica dell'universo possono essere indotti all'ateismo; infatti la conoscenza ha come fine ultimo quello di elevare la condizione umana. "[...] for all knowledge and wonder (which is the seat of knowledge) is an impression of pleasure in itself".²

Un empirismo e uno sperimentalismo di stampo baconiano è rintracciabile anche nelle opere di Thomas Browne (1605-1682), assieme ad un sentimento religioso che manca completamente in Bacon. Di Browne ricordiamo: *Pseudodoxia Epidemica* (generalmente noto con il titolo inglese di *Vulgar Errors*), in cui si denunciano le nozioni errate e le superstizioni riguardanti i fenomeni naturali; e *Religio Medici*, una esposizione non sistematica della fede religiosa dello scrittore da cui emerge la sua convinzione che non può esistere alcun conflitto fra i doveri del medico e dello scienziato e quelli del credente.

L'opera che offre un'articolata testimonianza della coesistenza in questo secolo fra l'interesse per le nuove scoperte scientifiche e l'autoritarismo tutto rivolto alla difesa e alla conservazione delle dottrine legate al passato, è il trattato di Robert Burton *The Anatomy of Melancholy*, pubblicato nel 1621. Questo ponderoso lavoro, che ora consideriamo una ricca antologia di aneddoti, nozioni curiose, miti e leggende desunti da fonti antiche e moderne, secondo le intenzioni dell'autore doveva essere uno studio scientifico su ciò che

¹ James I Stuart, *Demonologia* (*Daemonologie, in Forme of a Dialogue, Divided into three Bookes*), Introduzione, traduzione e note a cura di G. Silvani, Trento: Università degli Studi di Trento 1997, p. 3.

² F. Bacon, *The Advancement of Learning, The First Book, Defence of Learning against Divines*, ed. A. Johnston, Oxford: Clarendon Press 1974, p. 8.

Lawrence Babb ha definito "Elizabethan Malady":³ un trattato di medicina e di psicologia fondato sulla teoria degli umori che governano il carattere degli uomini – sanguigno, colerico, flemmatico e malinconico – strettamente legati ai quattro elementi di cui si compone l'universo – fuoco, aria, acqua e terra. Se un umore prevarica sugli altri, l'equilibrio della persona viene compromesso e può condurre alla malattia del corpo come a quella dello spirito.

Fra i filosofi-scienziati occorre annoverare anche Thomas Hobbes (1588-1679), il cui pensiero, materialista ed empirico, si fonda sulla teoria del movimento, che è il principio fondamentale della realtà costituita unicamente dai "corpi", ossia dalla materia dell'universo composto di atomi in continuo movimento. Un riflesso della sua visione materialistica si ritrova anche nel *Leviathan* del 1651, dove Hobbes traccia un quadro spietato della società umana sintetizzato nel concetto dell'"*homo homini lupus*", per cui l'idea dello stato che viene proposta è legata sostanzialmente alla necessità di difendere l'uomo da se stesso, dalla violenza e dalle guerre che questi scatena. Nello stato ideale descritto dal filosofo, dunque, gli uomini hanno stipulato un patto reciproco con il quale ognuno rinuncia a soddisfare le proprie inclinazioni naturali che lo condurrebbero a fare ciò che più gli aggrada, e un gruppo di individui, o uno solo, è chiamato a far rispettare quel contratto.

Considerato un ateo e un fautore dell'assolutismo, Hobbes non esercitò un ruolo decisivo nello sviluppo del pensiero politico inglese; Locke sarebbe stato il grande filosofo del XVIII secolo, così come Newton ne sarebbe divenuto il maggiore scienziato. Il pensiero di John Locke (1632-1704) anticipa quelle che saranno le idee fondanti dell'Illuminismo. La sua opera più famosa, *Essay Concerning Human Understanding* (1690) espone le sue teorie sulla conoscenza, non più basata sulle idee innate, ma sull'esperienza e sul dato sensoriale mai disgiunti da una dimostrazione logica. Nei *Two Treatises of Government* (1690), poi, egli teorizza uno stato non basato sul diritto divino, ma su un contratto fra il popolo e l'autorità, il cui mandato, in caso di inadempienza, può essere revocato: un principio, questo, che avrà conseguenze importantissime, di lì a poco, per la nazione inglese, e, in generale, per la civiltà occidentale; Locke è infatti considerato il padre del moderno pensiero liberale.

3. SCIENZA E DONNA: IL CASO DI MARGARET CAVENDISH

Fra gli scritti di carattere filosofico-scientifico non vanno dimenticati quelli di Margaret Cavendish (1623-1673), duchessa di Newcastle. Personaggio assai noto nella Londra della Restaurazione per i suoi modi eccentrici, la Cavendish aveva seguito la regina Henrietta Maria in Francia dopo l'assassinio del re Charles I, e fu durante l'esilio francese che ella conobbe non soltanto il futuro marito, l'allora marchese di Newcastle, ma anche il filosofo Hobbes, parimente costretto a riparare all'estero a causa della sua posizione filorealista, la cui influenza sugli scritti della duchessa è palese. Gli interessi intellettuali di Margaret, una delle primissime voci femminili nella cultura e nella letteratura inglese, erano davvero insoliti a quei tempi, e già la ponevano in una condizione anomala; ma la decisione più rivoluzionaria, e che più fece scandalo, fu quella di pubblicare sotto il

³ L. Babb, *Elizabethan Malady*, East Lansing: Michigan-State University Press 1951.

proprio nome,⁴ grazie al denaro e alla posizione del duca, tutte le sue numerose opere: i trattati di filosofia e di scienza, le lettere e i racconti, le poesie e le orazioni, la biografia del marito e la propria autobiografia, nonché un *romance*, *The Blazing World*, che può considerarsi la prima utopia fantascientifica scritta da una mano femminile.

Ma la duchessa detiene altri primati ancora: fu infatti anche la prima donna ad essere invitata dalla Royal Society, fondata nel 1660, ad assistere ad alcuni esperimenti scientifici in un'epoca in cui anche alle dame dell'aristocrazia, le più privilegiate, era proibito frequentare le *grammar schools* e le università, centri esclusivi del potere maschile.⁵ Insofferente alle limitazioni imposte al proprio sesso, Margaret, in questo senso anticipatrice delle future rivendicazioni femministe, difese con passione il diritto della donna alla parità culturale con l'uomo in una lettera che apparve nella prima edizione delle sue *Philosophical and Physical Opinions* (1655), indirizzata alle università di Oxford e Cambridge, dove appunto era vietato l'accesso alle donne. Altri scritti precedenti sono le *Philosophical Fancies* (1653), che contengono un primo approccio alla "natural philosophy" e le *Observations upon Experimental Philosophy* (1666) dove appare per la prima volta, in appendice, *The Description of a New Blazing World* (questo è il titolo completo). Opere ancora meritevoli di un certo interesse, se non altro in quanto rappresentano uno dei primissimi approcci femminili alla scienza, esse offrono una sorta di compendio, sia pur confuso e farraginoso, del sapere antico e moderno, nonché una testimonianza della presenza delle diverse scuole di pensiero, spesso in contrasto fra di loro, attive durante tutto il secolo della rivoluzione scientifica.⁶

4. SCIENZA, UTOPIA E ALTRI MONDI: LA LETTERATURA LUNARE

Il grande interesse degli intellettuali e degli studiosi per le nuove straordinarie scoperte scientifiche, specie, ma non soltanto, in campo astronomico, infiammarono dunque l'immaginario di scienziati e scrittori dando vita a scritti in cui scienza e fantasia sono strettamente intrecciati. In alcune opere del periodo, caratterizzate da un notevole ibridismo formale, già si possono individuare alcuni temi che verranno sviluppati dalle future utopie fantascientifiche che tanto successo avranno nei secoli a venire, senza dimenticare, naturalmente, che il creatore della letteratura utopica inglese è da considerarsi Thomas

⁴ Come Margaret e prima di lei, Lady Mary Wroth fu una delle pochissime scrittrici del periodo che decise di sfidare pregiudizi e consuetudini e di pubblicare con il proprio nome, e non anonimamente come imponevano i codici di rispettabilità femminile, ancor più rigorosi quando si trattava di una scrittrice appartenente all'aristocrazia. Il suo voluminoso *romance* pastorale, *The Countess of Montgomerie's Urania*, uno dei primissimi esempi di letteratura al femminile in Inghilterra, fu stampato nel 1621.

⁵ Per un approfondimento sull'argomento rimando al saggio di S. Heller Mendelson, *The Mental World of Stuart Women*, Amherst: The University of Massachusetts 1987.

⁶ Chiaro esempio di eclettismo barocco, gli scritti della Cavendish sollevano anche il problema delle collusioni fra scienza e magia, fra esoterismo e sperimentalismo, rintracciabili in diversi trattati scientifici dell'epoca, a rammentare "[...] il peso rilevante che la tradizione magico-ermetica ebbe a esercitare sul pensiero dei maggiori e dei minori esponenti della rivoluzione scientifica"; cfr. P. Rossi (a cura di), *La rivoluzione scientifica da Copernico a Newton*, Einaudi: Torino 1988, p. 3. Paolo Rossi cita vari esempi a sostegno delle sue affermazioni, a partire da Francis Bacon, "il poeta della scienza", il quale, nonostante l'aspra polemica contro l'alchimia e la magia, è tuttavia condizionato, nell'elaborazione della dottrina delle forme, dal linguaggio e dai modelli della tradizione alchemica; per non parlare di Copernico, che per sostenere la sua teoria della centralità del sole si appella all'autorità di Ermete Trismegisto.

More (1478-1535), autore della famosa *Utopia* (scritta in latino nel 1515) e inventore di quel nome che designerà poi il futuro genere letterario.

Nella prima parte del Seicento possiamo inserire nel filone utopico-scientifico innanzi tutto uno scritto di Francis Bacon, *New Atlantis*, pubblicato postumo nel 1627 e rimasto incompiuto, dove l'autore costruisce un progetto utopico su un sontuoso apparato mitico-simbolico, occasione per una dettagliata descrizione dei prodigi della tecnica e della nuova scienza. È probabile che l'idea dell'isola di Bensalem, sede di una comunità umana in cui la civiltà è giunta al massimo grado di consapevolezza e di coesione grazie alla scienza, gli fosse venuta leggendo le più famose utopie rinascimentali. L'opera di More e forse anche *La città del sole* di Tommaso Campanella (1623), che egli poté leggere nell'edizione latina stampata a Francoforte. Ma mentre in More e Campanella il motivo ispiratore è soprattutto morale e sociale, nella *New Atlantis* il tema centrale è quello del potere che deriva all'uomo dalla scienza fondata sullo studio della natura. La specialissima struttura sociale di Bensalem e la superiorità dei suoi abitanti, specie dei suoi governanti – veri e propri sacerdoti della scienza – rispetto a quelli del mondo da cui giungono i viaggiatori, sono garantite dalla morfologia del luogo, un'isola, appunto, che si conferma come il *topos* privilegiato dei racconti utopici: anche la società descritta da Thomas More si trova su un'isola, a significare un isolamento che preservava il luogo utopico da ogni possibile contaminazione con il resto del mondo. L'Accademia scientifica di Salomone, che regge praticamente la vita dell'isola di Bensalem e pare quasi precorrere la stessa Royal Society – "The noblest foundation (as we think) that ever was upon the earth; and the lanthorn of this kingdom" – fu creata dal mitico re Salomone con lo scopo di conoscere le cause e i moti segreti delle cose. Gli esperimenti che in essa si conducono sommano per il loro valore profetico: si parla di silos per conservare gli alimenti, dello sfruttamento dell'energia eolica, di camere 'della salute' che rammentano le moderne camere iperbariche, di apparecchi ottici e acustici, di esperimenti per costruire macchine per volare e per andare sott'acqua; si accenna persino alla fabbricazione di una sorta di robot: "We imitate also motions of living creatures, by images of men, beasts, birds, fishes, and serpents".⁷

Una delle testimonianze più convincenti dello straordinario interesse suscitato nell'immaginario seicentesco dall'invenzione del telescopio e dai nuovi mondi da questo svelati è il successo ottenuto dal *romance* fantascientifico del vescovo Francis Godwin (1562-1633), *The Man in the Moone* (1638).⁸ *The Man in the Moone*, che ebbe un grande successo sia in Inghilterra che nel resto d'Europa, è un testo fortemente influenzato dalle scoperte astronomiche del tempo che destavano la curiosità e lo stupore non solo di scienziati e filosofi, ma anche dell'uomo comune, sempre più coinvolto nell'avventura scientifica che stava rapidamente trasformando e modificando i codici etico-culturali di un'intera epoca. L'opera di Godwin fornisce un esempio chiarissimo di quell'intreccio fra scienza e immaginazione, rigore razionale ed evasione fiabesca, che caratterizza non

⁷ F. Bacon, *The Advancement of Learning*, cit., p. 229.

⁸ *Ibidem*, p. 245.

⁹ Il titolo completo della prima edizione era: *The Man in the Moone: or a Discourse of a Voyage thither by Domingo Gonsales, the Speedy Messenger*, London, Printed by John Norton, and are to be sold by Joshua Kirton and Thomas Warren, 1638.

pochi scritti del secolo non soltanto in campo strettamente letterario, come dimostrano opere di eminenti scienziati quali Bacon e Keplero. Mai forse come in questo periodo di rapidi mutamenti e straordinarie scoperte passato e futuro si confrontano, dando forma a modelli di scrittura ove si intrecciano generi diversi, quali il razionale trattato scientifico e il viaggio immaginario dalle origini antichissime. In tale clima culturale acquistò nuovo vigore la letteratura lunare, che si inserisce nel più vasto ambito della letteratura di viaggi interplanetari; anche uno scienziato come Keplero volle cimentarsi in questo genere letterario, a riprova degli scambi e delle sovrapposizioni fra scienza e letteratura. Nel *Somnium*, che egli scrisse nel 1634, considerato da taluni il primo racconto di viaggio scientifico sulla luna,¹⁰ i dati scientifici si affiancano a congetture e descrizioni assolutamente fantastiche, come quando l'autore postula l'ipotesi che l'astro lunare sia popolato da forme di vita serpentine.

Si susseguono in tutto il secolo scritti che si collocano a metà fra letteratura e scienza e che commentano e interpretano i significati e le conseguenze delle nuove scoperte astronomiche, a partire dal 1609, data di pubblicazione del *Sidereus Nuncius* di Galileo. Le congetture riguardanti le possibilità di vita sulla luna non sono tuttavia una novità dell'epoca, ma risalgono alla tradizione classica e alla filosofia presocratica, e già nell'antichità furono rielaborate in racconti fantastici.¹¹

Punto chiave dell'opera di Godwin e di altri scritti sul medesimo argomento, è il viaggio nello spazio verso la luna per mezzo di uccelli o di altri animali alati o con l'aiuto di ali posticce. Le antichissime origini di questo motivo si raccolgono, come sappiamo, attorno al mito di Icaro, che ritorna di frequente nelle immagini della letteratura elisabettiana come simbolo dell'orgoglio umano, ma che, nel nuovo secolo, perde poco a poco le sue valenze negative configurandosi come un'eccitante avventura, un viaggio di conoscenza libero da ogni vincolo terreno.

Le leggende che esprimono l'atavico desiderio dell'uomo di librarsi in volo si perdono nella notte dei tempi; fu tuttavia nell'Inghilterra del XVII secolo, nell'opera di Godwin, che mito e nuova scienza concorsero per la prima volta a formare un racconto completo di un viaggio lunare: la strana storia di un uomo che viene trasportato sulla luna da uno stormo di uccelli. Nei diversi mondi descritti da Gonsales si esprime la visione utopica del viaggiatore del Seicento, nata dall'innesto delle nuove prospettive geografiche, sociali e scientifiche sul sempre fertile terreno del mito.

L'antica credenza nell'abitabilità della luna, condivisa dai filosofi antichi, da Eraclito a Democrito, da Senofonte ai pitagorici, ricevette dunque nuova attenzione nel Seicento e divenne terreno di discussione fra gli studiosi, i cui pareri erano spesso discordi.¹² E

¹⁰ Cfr. M. Nicholson, *Voyages to the Moon*, New York: The Macmillan Company 1948.

¹¹ Nel descrivere un mondo infinitamente superiore al nostro, dove i pochi individui malvagi vengono espulsi e inviati sulla terra, *The Man in the Moone* rivela anche qualche affinità con l'episodio ariostesco in cui si descrive il viaggio di Astolfo sulla luna: là infatti abbonda il senno, perché si accumula via via che viene perduto sulla terra, dove domina la pazzia. Cfr. C. Segre, *Fuori dal mondo. I modelli della follia e le immagini dell'aldilà*, Torino: Einaudi 1990.

¹² In ambito inglese, fondamentale per la divulgazione delle nuove teorie e scoperte astronomiche è l'opera di John Wilkins, stampata a Londra nel 1638 e intitolata *Discovery of a New World in the Moone* e ripubblicata due anni dopo in una nuova versione ampliata con il titolo *A Discourse concerning a New World and Another Planet*.

poiché, come già osservato, l'interesse per l'argomento varcava i limiti strettamente scientifici per estendersi all'intera cultura dell'epoca, specialmente nella letteratura della prima parte del secolo frequenti sono gli accenni alla luna e ai suoi abitanti, e tale interesse si prolunga anche oltre, come ad esempio nel poema miltoniano *Paradise Lost*.

Nella seconda metà del secolo, all'entusiasmo suscitato dalla nuova scienza astronomica si sostituisce gradualmente un atteggiamento critico che dà vita ad opere anticipatrici delle grandi satire settecentesche. L'intento parodico nei confronti della scienza e delle varie teorie fiorite attorno all'astro lunare si esprime nel poema burlesco di Samuel Butler (1612-1680) *Hudibras*,¹³ dove l'autore irride sia la scienza che gli scienziati, rappresentati dal mago imbroglione Sidrophel. La satira contro la scienza e i pedanti del tempo compare anche nella commedia *The Virtuoso* (1676) di Thomas Shadwell (ca. 1642-1692), mentre lo scopo principale della commedia *The Emperor of the Moon*, scritta da Aphra Behn nel 1684, è quello di porre in ridicolo la credenza, ancora assai diffusa, che la luna fosse abitata. Comunque, le satire di fine secolo non nocquero alla popolarità della letteratura lunare, ma finirono anch'esse per contribuire alla fortuna di un genere o sottogenere letterario che continuerà a svilupparsi, con scopi ed esiti narrativi diversi, nei secoli seguenti.

The Blazing World di Margaret Cavendish, cui già si è accennato, è un'opera difficilmente catalogabile, in quanto caratterizzata da uno spiccato ibridismo formale, come peraltro avviene in molte opere del periodo; essa può essere letta infatti come un racconto di viaggio o di fantascienza, come una fiaba oppure una satira, o anche un'autobiografia, in quanto condivide aspetti di tutti questi generi insieme. Il testo della Cavendish narra di una bella e ricca fanciulla che dopo varie disavventure giunge in uno strano mondo parallelo al nostro. Le fanno da guida, in questo mondo composto da un numero pressoché infinito di isole, i suoi straordinari abitanti, metà uomini e metà animali, che la conducono fino alla capitale, *Paradise*, dove sorge il fiabesco palazzo dell'imperatore. Questi, colpito dalla bellezza della giovane, ne fa la sua sposa, concedendole il potere "[...] to rule and govern all that world as she pleases".¹⁴

Nonostante i rimandi alla mitologia e alla tradizione favolistica, la funzione delle strane creature che popolano il mondo della Cavendish non è unicamente o principalmente quella di suscitare stupore e meraviglia: *The Blazing World* non si pone sulla stessa linea di quei libri di viaggio medievali come *The Travels of Sir John Mandeville* (1356-1357): il favoloso-grottesco su cui l'uomo medievale fonda la propria visione del mondo si trasforma radicalmente nella fiaba zoomorfa della scrittrice secentesca, in quanto le ibride creature che abitano il testo della duchessa assolvono una funzione specifica. Nate dall'unione fra uomo e animale, ossia fra ragione e istinto, forza intellettuale e capacità naturale, esse si pongono come metafore dell'ansia di ricerca di un'intera epoca, resa alla scoperta dei segreti dell'universo e al dominio del mondo fenomenico. Il compito fondamentale degli scienziati-bestia è infatti quello di esplorare la natura per ampliarne le conoscenze della loro imperatrice e per soddisfare l'insaziabile curiosità, ognuno

¹³ Il poema consiste di tre parti; le prime due furono scritte prima del 1667, la terza nel 1678.

¹⁴ *The Description of a New World, Called the Blazing-World*. Written by the Thrice Noble, Illustrious, and Excellent Princess the Duchesse of Newcastle. London, Printed by A. Maxwell, in the Year M.DC. LX.VIII., p. 13.

secondo le attitudini della propria specie: gli uomini-pesce studieranno le profondità dell'oceano, gli uomini-uccello l'atmosfera, gli uomini-verme le viscere della terra, gli uomini-volpe saranno i suoi consiglieri politici, e così via. Nei colloqui fra l'imperatrice e i suoi scienziati vengono esposte e discusse le più recenti scoperte della nuova scienza in un caotico incalzare di notizie e spiegazioni che vanno dall'alchimia alla medicina, dalla mineralogia all'astrologia e alla cabala. Sono pagine in cui la mancanza di rigore metodologico è colmata in qualche modo dalla passione e dall'entusiasmo di un intelletto deciso a partecipare all'avventura scientifica della propria epoca: l'accademia fondata dalla protagonista nel mondo alieno sembra una sorta di proiezione fantastica della Royal Academy (nonché, nella finzione letteraria, della baconiana Casa di Salomone) con la differenza che l'accademia del *Blazing World* è stata fondata ed è presieduta dall'eroina, evidente alter ego della Cavendish, che scrive in un'epoca, ricordiamolo, in cui alle donne era proibita qualunque partecipazione attiva alla vita culturale. Si svela in tal modo il vero progetto utopico che sta alla base del racconto, un progetto di rifondazione globale del ruolo della donna che apporta sostanziali modifiche ai moduli consueti della narrativa utopica, proponendo un modello unicamente costruito sull'immaginario femminile.

Fra tutti gli argomenti trattati in questi lunghi colloqui il più esteso è quello dedicato a telescopi, microscopi e a tutte le meraviglie dell'epoca. Vengono descritte le meravigliose proprietà del microscopio: "[...] They brought forth several Microscopes, by the means of which they could enlarge the shapes of little bodies, and make a Louse appear as big as an Elephant, and a Mite as big as a Whale";¹⁵ un congegno prodigioso che svela all'imperatrice ciò che a lei sembrano orribili mostri: "Lastly they shewed the Empress a Flea, and a Louse; which Creatures through the Microscope appear'd so terrible to her sight, that they had almost put her into a swoon".¹⁶ Nello stupore provocato dal capovolgimento delle misure e dalla conseguente perdita delle proporzioni della realtà, la scienza sembra ancora un gioco magico e mostruoso. Il grande interesse suscitato dagli strumenti ottici percorre molta letteratura del Seicento e del primo Settecento: ne è un esempio famoso il capolavoro di Jonathan Swift (1667-1745), *Gulliver's Travels* (1726), il quale non fa altro che utilizzare i medesimi strumenti ottici di cui con tanta meraviglia parla la Cavendish: tramite le proprietà delle lenti poste al servizio dell'immaginazione e della satira, il mondo viene capovolto, ogni suo codice alterato e sconvolto, i suoi vizi ingigantiti e le sue presunzioni ridotte a dimensioni risibili; l'opera di Swift offre l'esempio più celebre di come il rovesciamento delle misure possa farsi strumento di satira e di denuncia delle umane follie.

5. IL ROMANZO

A partire dalla metà del secolo iniziano ad apparire opere in prosa che preludono, con sempre maggior chiarezza, a generi letterari il cui completo sviluppo sarà evidente nei primi decenni del '700: il saggio giornalistico e il romanzo. Fra i non pochi romanzi e racconti pubblicati in quel periodo va segnalato *Incognita* (1692) di William Congreve (1670-1729), importante soprattutto per la prefazione in cui l'autore indica le caratte-

ristiche proprie di un genere letterario che troverà piena attuazione nel grande romanzo borghese del secolo seguente: "Novels are of a more familiar nature, come near us, and represent to us Intrigues in practice, delight us with Accidents and odd Events, but not such as are wholly unusual or unprecedented [...]. Romances give more of Wonder, Novels more Delight".¹⁷

Fra gli autori di racconti e romanzi spicca la figura di Aphra Behn (1640-1689), scrittrice eclettica e feconda di prosa e di teatro, personaggio affascinante quanto scomodo, per le scelte sia personali che letterarie insolite, o addirittura considerate scandalose per una donna a quei tempi. Fu infatti la prima scrittrice professionista, la prima donna nella letteratura inglese a guadagnarsi da vivere scrivendo, come ricorda Virginia Woolf in un celebre saggio del 1929,¹⁸ l'unica che abbia avuto l'onore di essere sepolta nell'Abbazia di Westminster. A lei si deve, fra l'altro, il primo romanzo epistolare moderno in lingua inglese: *Love Letters between a Nobleman and his Sister*, che apparve nel 1684, mezzo secolo prima del romanzo di Richardson *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740-1741). La sua opera più famosa rimane il romanzo *Oroonoko, or the Royal Slave*, pubblicato nel 1688, vera pietra miliare nello sviluppo del romanzo inglese. Ambientato nel Surinam, colonia britannica in America, narra le disavventure e la tragica morte di un nero dalla rara bellezza, cultura e intelligenza; nelle cui vene scorre sangue regale. Per la prima volta la figura di uno schiavo nero viene messa al centro di un racconto che inizia in Africa e si conclude nel Surinam, dopo aver percorso, idealmente, le varie tappe della schiavitù e del colonialismo che coinvolgono tre diverse aree geografiche: Europa, Africa e Caraibi. L'autrice, che si identifica con l'io narrante, si pone fin da principio come testimone oculare della vicenda, stabilendo con il lettore, a cui si rivolge costantemente lungo il testo, un patto narrativo che costituirà una costante in questo genere letterario: un patto che richiede una completa fiducia da parte del lettore stesso circa l'affidabilità del racconto.

Figlia del suo tempo – nonostante la libertà di pensiero e di azione che ne contraddistinguono vita e opere – e dunque anche di una cultura che sempre più consolidava la propria politica coloniale, Aphra Behn dimostra un atteggiamento ambiguo nei confronti della schiavitù. L'eroico protagonista Oroonoko, infatti, proviene da un mondo, l'Africa, dove la schiavitù è praticata normalmente, per cui la condanna dell'autrice è diretta non tanto all'istituzione della schiavitù di per sé, quanto a come essa viene praticata in Occidente, dove si è trasformata in un gratuito esercizio di crudeltà. Trascurati dunque i risvolti politici ed economici del problema, l'attenzione della Behn si incentra sostanzialmente sul comportamento coraggioso di Oroonoko e sugli esiti tragici della sua storia d'amore con Imoinda, la sposa che egli uccide con le proprie mani, assieme al figlio che ella porta in grembo, per difendere il suo onore e impedire che cadano entrambi in schiavitù.

Anche le opere di John Bunyan (1628-1688), sebbene diversissime nei contenuti, contribuirono come quelle della Behn all'affermarsi di quella prosa narrativa che troverà completa espressione nel romanzo borghese settecentesco. Bunyan può essere considerato il rappresentante popolare del puritanesimo, così come John Milton ne è il rappresentante aulico. Predicatore appassionato, dopo la guerra civile fu incarcerato

¹⁵ *Ibidem*, p. 29.

¹⁶ *Ibidem*, p. 31.

¹⁷ W. Congreve, *Incognita: Or Love and Duty Reconcil'd. A Novel*, ed. B. Dobrée, Oxford 1928, p. 5.

¹⁸ V. Woolf, *A Room of One's Own*, London: The Hogarth Press 1929.

per aver svolto tale attività senza il permesso delle autorità e in prigione scrisse alcune delle sue opere, fra cui la prima parte di quello che è considerato il suo capolavoro: *The Pilgrim's Progress* (1678). Si tratta di una narrazione allegorica che ha per oggetto il viaggio del protagonista, Cristiano, dalla Città della Perdizione alla Città Celeste; le località attraverso le quali il protagonista si trova a passare rappresentano le varie fasi e le varie prove che l'anima deve superare nel suo cammino verso la salvezza: La Città della Perdizione, la Palude della Disperazione, il Colle della Difficoltà, la Fiera della Vanità, Il Castello del Dubbio, e così via, per citarne soltanto alcune. Ancor più esplicitamente allegorici sono i personaggi nei quali Cristiano s'imbatte: Ostinato, Passione, Pazienza, Prudenza, Fedele ecc. La seconda parte, pubblicata nel 1684, è di minore interesse, in quanto tratta della decisione di Cristiana di percorrere il medesimo cammino del marito, ed è piuttosto ripetitiva.

6. I SERMONI

Occorre comunque precisare che, nonostante i molti segni di modernità e di spirito laico presenti nella prosa del '600 e nonostante i progressi della scienza e la necessità avvertita da molti di un approccio più pragmatico e di una visione più realistica delle cose, uno dei maggiori interessi del secolo rimaneva quello religioso e i libri dedicati a tale argomento, come le raccolte di sermoni, i trattati teologici e devozionali o i commenti a testi sacri, furono più numerosi di qualsiasi altro genere letterario. I sermoni soprattutto, sia scritti che orali, godettero di una grandissima popolarità, grazie anche alle molte arti come la retorica, la logica, l'erudizione teologica e linguistica che venivano utilizzate nei modi più diversi: la gamma di stili e di figure usati era vastissima e andava dal tentativo di suscitare l'emozione del lettore con immagini forti e grottesche ai ragionamenti a fil di logica e alla spiegazione dei testi.

Fra i tanti predicatori ricordiamo Lancelot Andrewes (1555-1626), i cui sermoni, che videro la stampa completa nel 1629, si distinguono per lo stile serrato e intenso con cui vengono sviluppate le varie argomentazioni; i sermoni di John Donne (1572-1631), molto famosi, furono pubblicati più volte dopo la sua morte (1640, 1649, 1660): come quelli di Andrewes, sono argomentazioni molto curate, che partono da una citazione della Bibbia con successive amplificazioni, commenti e applicazioni pratiche. Nel caso di Donne, in particolare, colpiscono la potenza verbale e i mutamenti di tono, dal rapsodico all'elegiaco, sino all'unione di elementi intellettuali e passionali che, come accade nella sua poesia, conducono a esiti linguistici originali e coinvolgenti.

Infine, fra gli scritti religiosi non vanno dimenticati quelli usciti dalla penna di Jeremy Taylor (1613-1667), di cui segnaliamo due trattati: *Holy Living* (1650), un manuale religioso sulla condotta che deve tenere un cristiano nella vita di tutti i giorni; e *Holy Dying* (1651), un'opera che appartiene alla tradizione medievale dell'*ars moriendi*, scritta con un linguaggio raffinato che rivela la perfetta padronanza da parte dello scrittore dell'arte retorica.

Come già accennato, i numerosi saggi e i pamphlets che furono dati alle stampe specie nella seconda metà del secolo anticipano, sia nella struttura che negli argomenti trattati, quel genere di saggistica che formerà l'ossatura dei giornali inglesi degli inizi del '700.

7. LA PROSA DI MILTON

Fondamentali per la serietà di intenti e per ampiezza di vedute, e dunque per il successivo sviluppo del pensiero liberale – senza nel contempo nulla togliere alla fede religiosa che sostenne l'autore durante la sua intera esistenza – sono le opere in prosa di John Milton (1608-1674), fra cui annoveriamo i quattro trattati in favore del divorzio scritti fra il 1643 e il 1645. Negli stessi anni apparve anche *Areopagitica*, in sostegno alla libertà di stampa, mentre in *The Tenure of Kings and Magistrates*, scritto subito dopo la morte del re Charles I per giustificare l'uccisione – fatto che ebbe un'enorme ripercussione anche all'estero, in quanto fu il primo regicidio della storia europea – Milton parte dal concetto che tutti gli uomini sono nati liberi, per sviluppare il principio del contratto sociale, con l'aggiunta di un importante corollario in cui egli sostiene il diritto dei sudditi di ribellarsi al tiranno e di condannarlo a morte. Fu questo scritto, molto apprezzato dal parlamento puritano, che fece dello scrittore l'apologeta del governo di Cromwell e gli procurò l'incarico di segretario dello stato per le lingue straniere, posizione di grande responsabilità che fu senz'altro rafforzata dal successivo pamphlet dal titolo *Eikonoklastes* (1648) in cui Milton si scaglia contro l'*Eikon Basilike* scritto dal re – ma l'attribuzione è incerta – prima di essere decapitato. Così egli giustificava l'uccisione di Charles I.

8. SAGGISTICA E DIARI

In campo strettamente letterario va ricordato il saggio seminale di John Dryden (1631-1700) *Essay of Dramatic Poesy*, pubblicato nel 1668, in cui, sotto forma di dialogo ciceroniano quattro personaggi espongono i loro diversi punti di vista sull'argomento. Fra gli altri grandi saggisti della seconda parte del secolo citiamo inoltre: Abraham Cowley (1618-1667), il maggior seguace del metodo discorsivo del grande maestro francese Montaigne, autore di saggi moraleggianti e brillanti, ricchi di aneddoti spesso autobiografici, come il più famoso, *Of Myself*; Sir William Temple (1628-1699), i cui scritti, elogiati per la loro eleganza stilistica, trattano di affari di stato, di argomenti politici o economici inframmezzati da commenti e riflessioni personali; Sir John Savile marchese di Halifax (1633-1695), di cui si ricordano *The Character of a Trimmer*, stampato nel 1688, l'anno della 'Glorious Revolution', che ne riflette lo spirito essenziale, e *The New Year's Gift; or Advice to a Daughter*, del medesimo anno, che contiene affettuosi consigli improntati al buonsenso sul matrimonio, la conduzione di una casa, la vanità e l'orgoglio a cui una giovane donna non deve mai indulgere, un genere di lettura molto apprezzata dai genitori del periodo e di molti anni futuri.

Fra i tanti scritti curiosi del periodo va ricordato *The Complete Angler, or the Contemplative Man's Recreation* di Isaac Walton (1593-1683), geniale scrittore autodidatta che ci ha lasciato un'opera davvero singolare scritta in forma di un dialogo fra tre uomini, che abbandonano la città per trascorrere alcuni giorni nella campagna attorno a Londra dedicandosi alla pesca. Si parla molto delle varie tecniche per pescare e dei modi con cui cucinare il pesce, ma soprattutto il libro si fa occasione per descrivere le bellezze della vita bucolica ed esprimere la nostalgia per il tempo passato.

Che il giornalismo settecentesco fosse ormai alle porte lo dimostrano anche i fogli che venivano stampati, talora per lunghi periodi, dal contenuto fortemente politicizzato

e partigiano, come il *Mercurius Britannicus*, fondato per avversare il *Mercurius Aulicus* di tendenze realiste, entrambi precedenti alla Rivoluzione puritana. Più legati ad interessi intellettuali e letterari e quindi più vicini ai saggi precedentemente citati, l'*Observer* (1681-1687) di Sir Roger L'Estrange e *The Athenian Gazette* (1691-1697); mentre il più colto era probabilmente *The Gentleman's Journal* (1691-97), ideato da un gruppo di scrittori che fondarono l'Athenian Society e che contribuirono al giornale con saggi sull'amore e il matrimonio, la religione, la scienza.

Ultimi, ma non per importanza, per completare questo quadro succinto della ricca e variegata produzione in prosa del secolo, segnaliamo i diari di Samuel Pepys (1633-1703) e di John Evelyn (1620-1706). Il *Diary* del primo copre il periodo che va dal 1666 al 1669, e traccia un quadro vivo e dettagliato degli avvenimenti di quegli anni: il ritorno del re Charles II, la sua incoronazione, la peste del 1665, l'incendio di Londra del 1666, e le guerre contro i Paesi Bassi. Documento prezioso, in quanto testimonianza diretta dei più importanti eventi del tempo, il diario di Pepys offre anche aneddoti divertenti e quadretti di vita coniugale (le liti con la giovane moglie e con i domestici), e rivela inoltre la passione dell'autore per il teatro, molto frequentato dai londinesi, fornendoci notizie curiose e interessanti sui drammi e le commedie che godevano di maggior successo durante la Restaurazione. È un diario, quello di Pepys, che ci consegna il ritratto di un uomo colto, amante dei piaceri della vita – il cibo, la musica, il teatro – e molto sensibile al fascino femminile, ma che nel contempo sa cogliere e fissare le inquietudini e le curiosità, le contraddizioni e gli entusiasmi di quegli anni cruciali.

Il *Diary* di Evelyn, di gran lunga più esteso di quello di Pepys, tende a diventare una vera e propria cronaca del tempo, scritta da un uomo pragmatico e investito di importanti cariche pubbliche che lo videro impegnato, fra l'altro, nella progettazione e nella ricostruzione di Londra dopo il grande incendio del 1666, e nella organizzazione della Royal Society da poco fondata, della quale fu anche segretario. Anche egli descrive gli eventi drammatici di cui fu testimone, tuttavia la sua narrazione è sempre obiettiva e misurata, mai o quasi mai partecipe o commossa, in un certo senso più affidabile, ma certamente priva della vivacità e del fascino di quella di Pepys.

La poesia del Seicento

Laura Bandiera

(CONT. OVIDIO)

I. POESIA METAFISICA E CLASSICISMO: JOHN DONNE E BEN JONSON

Se la nota dominante della poesia cinquecentesca è la tensione verso l'unità e l'armonia, avvicinarsi alla soglia del Seicento significa fare esperienza di modalità poetiche che, al contrario, privilegiano la frammentazione e la dissonanza. Ciò si dà, principalmente, per opera di una delle maggiori e più influenti personalità dell'epoca: John Donne (1572-1631). Già attivo negli anni '90 in quanto autore di cinque *Satires* (1593-1601) e di una ventina di *Elegies* (ca. 1593-1615) ispirate soprattutto agli *Amores* di Ovidio, Donne immette anche nella lirica amorosa più matura i toni spregiudicati e irriverenti che, in parte, gli derivano dai modelli latini. Nella raccolta *Songs and Sonnets* (pubblicata postuma nel 1633, ma risalente agli anni 1595-1615 circa) si trovano però anche composizioni – le più famose di Donne – che celebrano l'amore reciproco come esperienza di supremo valore. Ne risulta che, pur se il titolo associa il canzoniere di Donne alla tradizione petrarchesca e alla voga del sonetto, di fatto la maniera petrarchesca, dominante nella lirica del Cinquecento, è messa in discussione, e in più di un senso. Anzitutto, i *Songs and Sonnets* (54 o 55 liriche a seconda degli editori) non si presentano come una raccolta organica di sonetti disposti in sequenza narrativa, ma come una collezione di poesie scritte in forme e metri diversi. Inoltre, queste composizioni d'amore non sono destinate a una sola donna, né sono riconducibili a un soggetto unitario, dal momento che chi scrive dà voce ad atteggiamenti fortemente contraddittori, ora mostrandosi cinico e libertino e ora amante fedele e appassionato.

Donne fu un instancabile sperimentatore e l'antesignano in Inghilterra – oltre che il maggior esponente – della corrente 'metafisica', termine impiegato da John Dryden ("A Discourse concerning the Original and Progress of Satire", 1693) a sinonimo di 'intellettualismo' e 'astruseria' e, in tale accezione, consacrato da Samuel Johnson ("Life of Cowley", 1779). Da critico neoclassico quale fu, Johnson non poteva rendere giustizia a un poeta che come Donne ignora il principio del 'decoro' e combina immagini

eterogenee, attinte dai più disparati campi del sapere e dell'esperienza, individuandovi inattese rassomiglianze. Fu Johnson, tuttavia, a fornire una prima e tuttora valida interpretazione della poesia metafisica, fenomeno concomitante e analogo al marinismo italiano o al gongorismo spagnolo, descrivendola come una sorta di 'discordia concors'. La poesia di Donne, infatti, propone un modello nuovo di interpretazione del mondo, facendo leva sui contrasti e, al tempo stesso, instaurando un collegamento costante fra gli oggetti dell'esperienza sensibile e il mondo della speculazione intellettuale e morale. Come affermerà T.S. Eliot in un intervento decisivo per la riabilitazione della corrente metafisica ("The Metaphysical Poets", 1921), Donne amalgama pensiero e sentimento, trasformando l'uno nell'altro e viceversa, e ciò col trascrivere esperienze di vita e sentimenti nei termini astratti del linguaggio filosofico e teologico o, in parallelo, col tradurre concetti astratti in immagini emblematiche e oggetti concreti.

Un altro tratto distintivo della poesia di Donne è l'immediatezza espressiva prodotta da un linguaggio colloquiale assai spesso calato in una implicita situazione drammatica (il risveglio degli amanti, per esempio, come in "The Good-Morrow" e "The Sun Rising", o il commiato che precede la partenza, come in "A Valediction: Of Weeping" e "A Valediction: Forbidding Mourning"). La poesia di Donne è infatti caratterizzata da una forte intensità emotiva e passionale che straordinariamente si combina a un'intelligenza attiva e analitica. Sempre alla ricerca di una verità che scaturisca dall'esperienza, Donne diffida delle convenzioni sociali e delle opinioni passivamente condivise e, affidandosi all'*int* - l'arguzia e il paradosso intellettuale - attiva un processo di scoperta tortuoso e affascinante che è espressione di tormentata aderenza, concettuale e stilistica, a una condizione spirituale di crisi e, al tempo stesso, di reazione ad essa. Esempari, al riguardo, i due *Anniversaries* (1611 e 1612), meditazioni sulla decadenza e disgregazione dell'universo, il primo e sul destino dell'anima il secondo, di cui resta memorabile il passo che figura nel poemetto del 1611 (vv. 191-241), spesso citato a riprova del turbamento provocato negli spiriti dalle nuove scoperte in campo astronomico. A sgretolarsi insieme al modello tolemaico - lamenta infatti qui il poeta - sono i rapporti fra gli uomini pianificati su quel modello: per un inevitabile contraccolpo, ciò che l'ordine dei cieli legittimava in terra risulta destabilizzato, "out of joint", scardinato. E, dimenticata ogni relazione e gerarchia ordinatrice ("Prince, Subjects, Father, Sonne, are things forgot", v. 215), ecco ciascuno sentirsi pari a "fenice", entità a sé stante, indipendente e autonoma rispetto agli altri.

Il senso di incertezza di chi si scopre vivere in un mondo ove "Tis all in pieces, all coherence gone" (v. 213), può vedersi riflesso nella struttura franta dei *Songs and Sonnets* e, insieme, in ciò che si pone a correlato della scomparsa degli ordinamenti tradizionali: l'ampliarsi del campo tematico e delle prospettive. Mancano nei componimenti amorosi di Donne le consuete celebrazioni della donna amata, mentre ciò che viene resa centrale è l'esperienza dell'amore. Spesso, come nelle *Elegies*, a parlare è un io libertino e promiscuo che, racciando ogni donna di incostanza ("Go and Catch a Falling Star", "Woman's Constancy"), si proclama a sua volta alla ricerca di tutte ("The Indifferent"), reclamando piena libertà d'azione ("Love's Usury", "Love's Diet"). Ma, in questa sua raccolta, Donne reagisce e supera le convenzioni petrarchesche anche in un altro modo, vale a dire insistendo sul bisogno di reciprocità in amore. Uno dei contributi più notevoli di Donne alla poesia amorosa è infatti la celebrazione dell'amore reciproco come stato di pienezza totale e perfezione assoluta e, dunque, trascendente il mondo del transitorio e del materiale

PER QUESTO DONNE È CONSIDERATO IL POETA
("The Good-Morrow", "The Anniversary", "The Sun Rising", "The Canonization"). Da sottolineare, la rara intensa e intima congiunzione di spiritualità e sensualità raggiunta in queste poesie: di contro al pensiero neoplatonico secondo cui l'amante può ascendere all'amore spirituale solo rinnegando il corpo impuro, Donne viceversa, e con esiti forse insuperati, insiste sul fatto che l'amore spirituale e trascendente è anche sessuale.

Contemporaneo di Donne è Ben Jonson (1572-1637), drammaturgo e autore di tre raccolte poetiche, oltre che di versi miscelanei: *Epigrams* e *The Forest* (pubblicati nei *Works*, 1616) e *Underwood* (pubblicato postumo nella edizione in due volumi dei *Works*, 1640-1641). Considerato, con Donne, il maggior poeta dell'età giacomiana, Jonson pratica però una poesia ben diversa da quella del brillante, intenzionalmente stupefacente, inventivo e personalissimo poeta metafisico. Classicista per formazione e convincenti (come tra l'altro attesta la raccolta di osservazioni e commenti sparsi, *Timber, or Discoveries*, 1640-1641 e la traduzione dell'*Ars Poetica* oraziana), Jonson si rifà a criteri di equilibrio, decoro, disciplina. E, diversamente da Donne che registra la crisi dei valori rinascimentali esaltando la dimensione individuale, Jonson si pone sulla scia dei classici latini e in particolare di Orazio, col celebrare i valori della *mediocritas* e quelli connessi alla figura del poeta-vate, di cui aspira a ricoprire il ruolo civile e morale. Ne risulta che, mentre Donne appare stravagante ed eccessivo, costantemente in tensione e mobilissimo, i versi vigorosi e asciutti di Jonson - parimenti e giustamente celebrati come 'strong lines' - appaiono misurati e depositati di ideali quasi senza tempo. A distanziare ulteriormente i due poeti, la circolazione che essi riservarono ai loro scritti: Donne li volle destinati in forma manoscritta a un gruppo ristretto di lettori, Jonson ne curò personalmente la pubblicazione scegliendo, con una iniziativa insolita in Inghilterra, di dare alle stampe i suoi testi drammatici e le sue composizioni in versi (*Works*, 1616).

Benché autore di talune liriche amorose di perfetta tessitura verbale (le tre "Celia poems" di *The Forest*, per esempio), Jonson poco curò il tema d'amore, preferendo mettere in scena semmai le sue frustrazioni di amante piuttosto che i suoi ardori ("My Picture left in Scotland", "A Celebration of Charis" in *Underwood*). Nelle forme della satira e dell'encomio privilegiò, invece, i temi sociali e civili che lo portarono a parodiare vizi e malcostumi del suo tempo, ritraendoli in tipi umani - cortigiani, usurai, mezzani, plagiari, poetastri e così via - i cui tratti salienti seppe abilmente cogliere in versi lapidari e fulminei (come d'altra parte il Marziale a cui gli *Epigrams* si ispirano non solo nel titolo). Ma non meno importante nella produzione di Jonson è il panegirico in cui trovano espressione gli ideali etici ed estetici di cui gli illustri personaggi destinatari vengono indicati a personificazione vivente: negli epigrammi encomiastici, nelle epistole dedicate ai membri della famiglia Sidney di *The Forest* (III, XII, XIII, XIV), così come in "To Penshurst", forse la prima 'country-house poem' della letteratura inglese, Jonson dà voce infatti a quei suoi ideali di moderazione, autosufficienza della virtù, socievolezza e integrità che lo fanno riconoscere come l'Orazio inglese. Poeta prolifico e versatile, Jonson scrisse inoltre satire, elegie, delicatissimi epitaffi ("On My First Son"), odi (fra cui, per la prima volta in inglese, la pindarica e assai raffinata "Ode on Cary and Morison"), tutti generi che, insieme ad altri ancora, attestano la sua padronanza di un'ampia gamma di forme metriche e tonalità espressive. Si tratta di risultati che non poco contribuiranno a rinnovare il panorama della lirica tardo-cinquecentesca. Sostenuto da una personalità assertiva e coinvolgente, l'esempio di Jonson diverrà infatti, a sua volta, un punto di riferimento

decisivo per un numero di poeti di più giovane generazione i quali, pur senza condividere il rigore etico del maestro, si riconosceranno suoi figli e ne riprenderanno parzialmente i modi e le tematiche.

2. POESIA RELIGIOSA E SECOLARE: GEORGE HERBERT E ROBERT HERRICK

Tra il 1606 e 1617 circa, Donne si cimentò anche in versi di carattere religioso con inni e sonetti (*La Corona* e *Holy Sonnets*), poi confluiti nei *Divine Poems* (1633 e 1635). Ma più memorabile e influente nel campo della poesia devozionale risulta la raccolta di George Herbert (1593-1633), *The Temple* (1633 postuma, con 6 edizioni entro il 1640). Sottilmente organizzata secondo la ricca metafora indicata dal titolo (il tempio come edificio sacro, come istituzione ecclesiastica, come corpo umano santificato dalla grazia), l'opera di Herbert è a sua volta un'architettura verbale, un edificio di parole eretto in lode di Dio. Simile ai canzonieri d'amore nel registrare le gioie e i dolori dell'io poetico, *The Temple* non presenta però un filo narrativo: analogamente ai *Songs and Sonnets* di Donne – la cui poesia doveva essere nota all'aristocratico Herbert grazie soprattutto alla madre Magdalene, patrona di artisti e letterati fra cui John Donne – l'organizzazione della raccolta herbertiana non si rifà al concetto di tempo, bensì a quello di spazio. A strutturarla è infatti il gioco delle giustapposizioni e dei riflessi incrociati fra idee o stati d'animo, indicativi – a loro volta – di un soggetto diviso, eternamente vittima dell'incostanza ("Giddiness"). Tutti stati d'animo o versioni dell'io che anche Herbert concretizza, passando così dall'astratto al tangibile con la trascrizione in "oggetti" principalmente tratti, nel suo caso, dal campo dell'esperienza sensibile: fra cui, in primo luogo, gli arredi o le parti architettoniche della chiesa ("The Altar", "Church-Monuments", "The Windows").

Di Donne, invece, il 'metafisico' Herbert non conosce l'iperbolica drammaticità: mentre Donne, giocando su violenti contrasti come in "Batter my Heart", dichiara "for I / except you enthrall me, never shall be free, / nor ever chaste, except you ravish me" (vv. 13-4), l'io inquieto di *The Temple*, a sua volta acutamente consapevole della propria indegnità ("Miserie"), più discretamente si rivolge al Signore come colui che può essere dolce e severo, senza tuttavia mai cessare di essere soprattutto amico ("Love III"). Gli echi della teologia protestante, fra cui il tema della salvezza reso drammatico dalla dottrina della predestinazione, giungono così smorzati nella poesia di Herbert il cui *wit* non si esprime in vertiginosi contrasti e iperboli, ma in più sommesse soluzioni. Nella 'sorpresa' dei versi finali, per esempio, che talora condensano e talaltra capovolgono l'idea sviluppata nel corso della lirica, ma sempre con effetti inaspettati e illuminanti (si tratta del cosiddetto *final twist* che si riscontra in gran parte delle poesie più riuscite, fra cui "Affliction I" e "The Collar"). Ma non meno importante è, in Herbert, la tendenza alla duplicazione del senso in suono o in figurazione visiva favorita da una sicura competenza in campo musicale e dal gusto per gli emblemi. Esemplare, al riguardo, "Easter-wings", uno "shaped poem" (o *carmen figuratum*) disposto in strofe a forma di ali che visivamente riproducono i temi della caduta e della resurrezione, e la cui lettura spinge la voce a spegnersi e poi dispiegarsi traducendo così, anche 'musicalmente', l'involuzione del peccato e la gioia espansiva della liberazione.

Come Herbert di vent'anni più giovane di Donne e Jonson, Robert Herrick (1591-1674) è il poeta che più da vicino segue il modello jonsonian, di cui stempera però il

vigore stilistico intellettuale e morale con una poesia di disinvolta eleganza, improntata a un tradizionalismo edonistico e paganeggiante. Nella Londra degli anni Venti, Herrick entrò a far parte del cenacolo di Jonson, la "Tribe of Ben" allora costituitasi; fu però nei due decenni successivi e nel Devon – il giardino mitico alluso dal titolo della raccolta *Hesperides* (1648) – che crebbero a guisa di mele d'oro le oltre 1400 liriche lì confluite (di cui una parte assai ridotta di carattere religioso e di ispirazione herbertiana, raccolta sotto il titolo di *Noble Numbers*). Devoto a una musa che per primo definì "jocund", della natura come della vita Herrick privilegiò la stagione primaverile, le gioie dell'amore e la letizia di svaghi e feste campestri, fra cui i "Maypoles, hock carts, wassails, wakes" annunciati nello "Argument of his Book" posto all'inizio della sua raccolta. Tutti momenti festosi di cui, di fatto, il poeta seppe cogliere la fugace letizia in liriche leggiadre e per lo più brevi. Mentre Jonson è il poeta della satira e dell'encomio idealizzante, Herrick è infatti il cantore di un edonismo lieve ('casto' si definì lui stesso), ma consciamente vissuto. Nella sua celebrazione dei piaceri, e di quelli occasionati dalle feste tradizionali in particolare, si è vista la volontà di sanzionare la politica dei re Stuart, intervenuti a difendere i "lawful pastimes" dei loro sudditi dagli attacchi arcigni dei puritani nientemeno che con un proclama: il *Book of Sport*, emanato nel 1618 e nel 1633 e, significativamente, menzionato in "Corinna's Going a-Maying", una delle poesie più note di Herrick.

Ma c'è di più e, per avvedersene, basta confrontare l'altrettanto nota "The Hock-Cart" con la jonsonian "To Penhurst" di cui è la ripresa e la variazione: già simbolo per Jonson di un'utopica armonia sociale, l'ospitalità del signore richiamata dalla festa della mietitura è per il disilluso Herrick niente più che la 'ricreazione' necessaria al rinnovarsi dell'immancabile fatica (*pain*). Questo bisogno di evadere nella letizia di un giorno di festa, di un mattino di maggio, o in effimere avventure galanti trapela un po' ovunque nella poesia svagata e squisitamente superficiale di questo "Ariel dei poeti" (l'appellativo, azzeccato, è di Elizabeth Browning). Per quanto lontana dal solido solitario moralismo di Jonson o dalle audaci tormentate introspezioni di Donne o di Herbert, anche la voce di Herrick finisce così per tradire lo 'spaesamento' di questa età: tradotto in ben più impudente spensieratezza e spavalderia, lo scettico disincanto che aleggia nei suoi versi è ciò che infatti si ritrova al fondo della poesia che, contemporaneamente, fiorisce presso la corte di Charles I, la così detta poesia dei Cavalieri.

3. DALL'ETÀ CAROLINA ALL'ETÀ DELLA RIVOLUZIONE (1640-1660): 'POETI CAVALIERI' E 'POETI RELIGIOSI'

Negli anni '40, primo decennio dell'età della Rivoluzione (1640-1660) si assiste a un fenomeno di una certa rilevanza: numerosi poeti passano dalla pratica della circolazione manoscritta, ancora la più diffusa per la produzione lirica, alla pubblicazione dei loro versi. Escono così, per attenerci alle sole raccolte significative, *Poems* (1640, postumo) di Thomas Carew; *Poems* (1645) di Edmund Waller; *Fragmenta Aurea* (1646, postumo) di John Suckling; *Steps to the Temple* (1646) di Richard Crashaw; *Poems* (1646) di James Shirley; *The Mistress* (1647) di Abraham Cowley; *Several Select Poems* (1647) di John Cleveland; *Hesperides* (1648) di Robert Herrick; *Lucasta* (1649) di Richard Lovelace; *Silex Scintillans* (1650) di Henry Vaughan. A spiegazione della scelta di dare alle stampe testi già circolanti nel decennio precedente fra gruppi ristretti di lettori (fanno eccezione, fra le

raccolte summenzionate, *The Mistress* di Cowley e *Silex Scintillans* di Vaughan, entrambe composte a partire dal 1646-1647), si è ipotizzato il disperdersi di queste stesse élites di lettori e poeti dovuto ai dissesti della guerra civile; ma ancor di più, si aggiunge, deve avere infinito l'intenzione di alimentare nel grande pubblico il sentimento monarchico e anglicano, in tempi di contestazione prima e di sconfitta poi, con la divulgazione di scritti di autori legati alla corte o, comunque, sicuramente votati alla causa del re e alla religione anglicana.

A questo dato politico-sociale, si interseca talora quello storico che guadagnò ad alcuni, e per estensione ad altri, l'appellativo di *Cavaliers*: denominazione che, inizialmente, si applicò a quanti, fra i gentiluomini di corte, spinsero il loro lealismo fino a difendere con le armi la causa della monarchia e che, in ambito letterario, è stata poi genericamente applicata ai poeti di parte monarchica, oltretutto identificando in loro, sulla base di affiliazioni reali o ideali, altrettanti 'Sons of Ben': discepoli di quel maestro il cui classicismo avrebbe fatto loro scuola. In realtà, e a dimostrarlo è la triade dei *Cavalier poets* per eccellenza – Thomas Carew (1595-1640), John Suckling (1608-1646), Richard Lovelace (1618-1658): tutti, si badi, per davvero poeti e cortigiani –, su questi lirici influì molto anche la poesia secolare di Donne, come da tempo riconosce la critica. Basti a riprova la solenne vibrante "Elegy upon the Death of Doctor Donne" (1633) che Carew dedica allo scomparso 'king of wit', adottandone magistralmente le iperboli e i contrasti, le immagini e le ingegnosità: tutte modalità espressive, d'altra parte, spesso privilegiate da questi letterati-cortigiani, usi a fondere *wit* e galanteria. Preminente nella loro produzione, grosso modo riconducibile agli anni '30, è infatti il tema d'amore per lo più accostato con mondanità disinganno; senza nulla concedere al sentimento, si passa così dalla frivolezza artificiosa alla ribalderia libertina o al franco erotismo (quello della giustamente famosa "The Rapture" di Carew), non di rado ostentando un materialismo cinico e disilluso che tutto riduce a gioco dissacratorio e puro passatempo. Ed è il brillante estroso Suckling a darne forse la prova migliore quando, in una sua per tanti versi riuscitissima poesia, "A Session of the Poets", spinge la cortigiana 'sprezzatura' fino a dirsi assai meno innamorato delle muse che d'altri spassi, le donne o il gioco d'azzardo.

L'edonismo disinibito che per Carew e Suckling non fu soltanto posa letteraria, ma stile di vita licenzioso e trasgressivo, trova un correttivo severo nel ventennio rivoluzionario. A testimoniare Richard Lovelace, il più giovane dei tre *Cavalier poets* summenzionati e il solo ad assistere alla caduta della monarchia. Anche nella produzione di Lovelace non mancano composizioni riconducibili al gaudente scetticismo che tuttavia, al tempo della First Bishops' War (1639), non impedì a lui, come a Carew e Suckling, di scendere in campo a sostegno del re, impegnando i rispettivi patrimoni. Ben più significative, però, appaiono le più tarde poesie di Lovelace in cui la gaia dissipazione dell'estate carolina, di cui è emblema la notevolissima "The Grasshopper", cede il passo a note più gravi. Nelle liriche di Lovelace che risalgono agli anni '40 ritrovano infatti valore i sentimenti dell'amicizia, dell'onore e dell'amore, questi ultimi portati ad allearsi in "To Lucasta. Going to the Wars" ("I could not love thee, dear, so much, / Loved I not honour more", vv. 11-12). Nuovi significati acquista anche il tema del 'ritiro campestre', di cui "To Penshurst" di Jonson costituisce un'interpretazione e, per i *Cavalier poets*, un modello di riferimento costante. Ancora luogo di paradigmatica abbondanza e generosità (come nell'eccessiva "To Saxham" di Carew), la dimora rurale significativamente

diviene difensiva "island mansion" in "To My Friend G.N." dello stesso (composta dopo la First Bishops' War), per estinguersi e tramutarsi quasi solo in spazio interiore in "The Grasshopper" (composta nel 1649): vale a dire, nel 'breast' del poeta che, in sintonia con quello dell'amico Charles Cotton, continuerà ad ardere di devozione per il suo re spazzato via da "falci" impietose.

Allo spossamento e alla ricerca in un 'altrove' di quanto la Rivoluzione puritana ha cancellato può essere ricondotta anche l'opera maggiore di Henry Vaughan (1622-1695), *Silex Scintillans* (1650 e 1655, versione accresciuta), raccolta di poesie religiose scritte dal 1647 in poi. Prodottosi dapprima in *Poems* (1646) che lo mostrano affiliato alla poesia di corte, Vaughan abbandona l'attivismo politico e, al termine della 'First Civil War' (1642-1646), fa ritorno nel nativo Galles ove conosce la 'Regeneration' che dà il titolo alla poesia con cui si apre la raccolta del 1650, dichiaratamente ispirata all'opera di George Herbert ("The Preface", 1654). Ma è proprio il confronto con *The Temple* a cui invitano, fra l'altro, le citazioni e gli echi di cui è ricca specie la prima parte di *Silex Scintillans* (1650) a mettere in luce la profonda e significativa diversità fra i due poeti. Quasi che l'avversione puritana per il rituale religioso avesse provocato la scomparsa letterale degli edifici destinati al culto, ecco infatti il più tardo poeta convertire in tempio la natura e muovere alla ricerca di Dio fra sue creature. La migliore e più autentica poesia di Vaughan ha difatti carattere visionario e si affida alla contemplazione ingenua per penetrare il mistero, si dà a cogliere ("spy"), come già nella prima infanzia, "some shadows of eternity" in "some gilded Cloud, or flower" ("The Retreat").

Se la sconfitta monarchica sospinge l'anglicano Vaughan verso un misticismo che muove 'à ritroso' verso un 'prima' più vicino a Dio (l'infanzia, la storia vetero-testamentaria, le creature o le stesse cose della natura con cui il poeta aspira a confondersi), quella stessa crisi consegna all'esilio, vale a dire a un 'altrove' culturalmente contemporaneo, l'altro importante e pressoché coevo poeta religioso, Richard Crashaw (ca. 1613-1649). Abbandonata l'Inghilterra nel 1643, di lì a poco Crashaw abbandonò anche la religione anglicana di cui era sacerdote e, nel 1645, si convertì al cattolicesimo. La prima significativa raccolta di Crashaw, *Steps to the Temple* (1646, confluita nell'edizione ampliata e rivista del 1648 e, parzialmente, nell'ultima postuma raccolta *Carmen Deo Nostro*, 1652) richiama nel titolo l'opera di Herbert, ma è a modelli continentali, Marino e i poeti gesuiti del Cinque e Seicento, che Crashaw di fatto si ispira. Diversi sono anche i temi trattati, portati in primo piano da una religione che indica nei Santi – banditi dal protestantesimo – modelli di possibile eroismo spirituale. Non a caso, le liriche maggiori di Crashaw sono dedicate a talune di queste figure – la Maria Maddalena di "The Weeper", la S. Teresa d'Avila di ben tre inni – dal poeta investite di una commozione estatica che si stempera in un incalzare così prodigioso di immagini da portare il senso a sfumare in suono. Diversamente dalla poesia introspettiva, sofferta ma sempre intellettualmente vigile, di Herbert o di Donne, Crashaw privilegia infatti l'abbandono dinanzi a verità che, scavalcando l'io, non possono che essere registrate nel loro impatto emotivo: di qui, una poesia che riproduce e produce esaltazione dei sensi con l'accumulare immagini in un crescendo che sfuma l'identità fra gli oggetti fino a minare la loro consistenza. Spesso, ciò che rimane è soltanto il suono, la musicalità di versi che – come nello stupefacente "Music's Duel", gara fra un suonatore di liuto e un usignolo – competono con la musica nel produrre effetti di indubbia suggestione.

4. L'INTERREGNUM (1649-1660): ANDREW MARVELL E ABRAHAM COWLEY

Il panorama poetico degli anni '50 – età di Cromwell in Inghilterra e dell'esilio, a Parigi, della sopravvissuta corte degli Stuart – può vedersi riepilogato dalle opere e dalle stesse vicende di vita di due figure non solo politicamente antitetiche, ma disomogenee anche rispetto all'incidenza che ebbero sulle generazioni successive: il puritano e, sul piano poetico, al tempo pressoché sconosciuto Andrew Marvell (1621-1678), e l'acclamato poeta monarchico Abraham Cowley (1618-1667).

La produzione in versi di Marvell, che sempre si mostrò parco e reticente nel divulgare e, ancor più, nel riconoscere le sue composizioni, solo raramente e in forma anonima affidate alla stampa, è quantitativamente ridotta: a lui si devono infatti una cinquantina di liriche pubblicate con omissioni in *Miscellaneous Poems* (1681) e varie satire, scritte dopo la Restaurazione. Resta il fatto che, oltre che personalità poetica di grande rilievo, Marvell fu un testimone privilegiato del suo tempo. Personalmente conobbe e frequentò i grandi eroi della Rivoluzione, Cromwell e il comandante dell'esercito parlamentare Thomas Fairfax, e su di essi si pronunciò in versi tutt'altro che propagandistici: versi che, se lasciano trasparire la sua ammirazione, nondimeno sono tanto calibrati da lasciare voce e spazio anche al partito avverso. A Cromwell, Marvell dedicò tre odi (scritte nel 1650, 1655 e 1658), fra cui la più notevole è la "Horatian Ode" (1650): fin dal titolo, 'misurata' celebrazione dell'uomo giunto a "ruin the great work of Time / And cast the kingdom old / Into another mold" (vv. 33-36), ma rievocazione commossa, anche, della 'memorable hour' (30 gennaio 1649) in cui il consolidamento del potere conquistato con le armi rese necessaria l'esecuzione del re (l'impersonalità dei termini qui impiegati, si noti, è quella di Marvell stesso, vv. 65-72).

Circa Lord Fairfax, della cui figlia Marvell fu precettore, è da ricordare almeno "Upon Appleton House" (1651), una lunga *country-house poem* che onora l'uomo e il suo casato dipingendone la dimora nello Yorkshire, ma che mette bene in luce, anche, taluni tratti salienti della scrittura assai sofisticata del suo autore. Anzitutto, vi trova grande risalto il tema della natura, qui come in altre composizioni – fra cui "The Garden", i quattro "Mower poems", "Bermudas" – portato in primo piano dalla sensibilità di un poeta che dell'ambiente naturale, per lui fonte di inesauribile godimento, ebbe un senso nuovo e personalissimo. Altrettanto importante, il gioco del *wit* che si esercita in velocissimi mutamenti prospettici, fino a far sconfinare nel simbolo il conceit (la metafora estesa). L'immaginazione di Marvell è infatti essenzialmente metamorfica e, alla concentrazione sul dettaglio su cui il poeta indugia, si accompagna una percezione soggettiva che rinvia a qualcosa di ulteriore. Nascono immagini che sono la materializzazione di un'apprensione che trasfigura gli oggetti del mondo naturale in sostanza del pensiero. Valgano a riprova la stanza 47 di "Appleton House" o i più celebri versi di "The Garden": "Annihilating all that's made / To a green thought in a green shade" (vv. 47-48), questi ultimi – forse – evocatori dello stato di grazia che è della mente contemplativa quando, nel sensuoso contatto con boschi, prati e campi, crede di trovare in sé e fuori di sé l'innocenza – il 'verde' – della condizione originaria.

Nella poesia di Marvell, essenzialmente ambigua ma distesa e armoniosa nella forma, la critica concorda nel vedere confluire le due linee di sviluppo della poesia primo-seicentesca, la metafisica e la classicista, portare a sintesi da una pratica poetica precorritrice

di ben più moderne sperimentazioni. Assai diverso il caso del contemporaneo Abraham Cowley (1618-1667), già autore negli anni '40 di *The Mistress* (1647), raccolta di liriche amorose composte a Parigi presso la corte in esilio di Henrietta Maria e, nel 1656, di un più notevole volume di *Poems* che gli guadagnò fama presso i contemporanei. Anche nella poesia di Cowley, sia pure in forme più indirette, il tema politico ha un'indubbia rilevanza: lo attesta, per esempio, l'incompiuto poema eroico "Davideis" (pubblicato in *Poems*, 1656) che adombra, nel conflitto fra Davide e il tiranno Saul, ben più recenti lotte intestine. Ma è soprattutto con le odi pindariche, da lui tradotte e imitate, che Cowley dà il suo apporto più significativo. Alla forma metrica così messa a punto si rifaranno infatti poeti successivi, fra cui Dryden, Collins e Gray. Inoltre, è con tali composizioni che Cowley si afferma come il cantore della modernità: con un trapasso vertiginoso, considerato il breve volgere di tempo, quella stessa crisi del sapere registrata – luttuosamente – da Donne nel primo degli *Anniversaries* si converte infatti con Cowley in inno agli eroi del nascente spirito razionale e scientifico: vengono così celebrati Thomas Hobbes, salutato come il "great Columbus of the golden lands of new / philosophies" (in "To Mr. Hobbes" [1656], vv. 56-57) e Francis Bacon, il Mosè che ha abbattuto il principio dell'autorità degli antichi "with the plain magic of true reason's light" ("To the Royal Society" [1663], v. 44). Inclusa in *The History of the Royal Society* (1667) di Thomas Sprat, la suddetta ode di Cowley non manca di rendere omaggio al fondatore dell'istituzione, oltre che ai suoi membri: i "great champions" che, ispirandosi alla filosofia baconiana, promuoveranno la conoscenza scientifica. Di Sprat, inoltre, Cowley loda non soltanto la vocazione a depurare il sapere da atavici preconcetti, ma lo stesso riformismo linguistico: il "candid Style [which] like a clean Stream does slide" (v. 176), quella limpidezza e scioltezza dello stile che l'incipiente stagione neoclassica terrà fra i suoi ideali più cari.

5. JOHN MILTON (1608-1674)

John Milton, grande paladino della Rivoluzione oltre che grande poeta, ha cinquant'anni quando pone mano alla composizione del *Paradise Lost* (1667 e 1674 in versione definitiva), il poema che vede le stampe nell'epoca della Restaurazione e che, da subito, viene meritatamente riconosciuto come un capolavoro. Per la consacrazione del poema a classico della letteratura inglese occorre però attendere il Settecento, il secolo che assiste alla trasformazione di Milton, da attivista rivoluzionario e ardente repubblicano in poeta ispirato e sublime. Né, dopotutto, si tratta di pura distorsione storica: i grandi temi della ribellione (di Sarana) e della disobbedienza (di Adamo ed Eva) affrontati nel *Paradise Lost* sono sicuramente ma solo indirettamente connessi alle vicende storiche che ne costituiscono l'imprescindibile retroterra. Più agevole identificare la matrice culturale di questo poema che, se molta influenza esercitò sullo sviluppo della poesia preromantica e romantica, appare innanzi tutto come il frutto maturo e straordinario della lunga stagione umanistico-rinascimentale, i cui valori e ideali vengono qui assunti, integrati e superati, da quelli propriamente cristiani. Contemporaneo dei poeti carolimi, il giovane Milton poco infatti si rifecce a Donne o a Jonson. Piuttosto, scelse a maestri Spenser e Shakespeare fra i poeti inglesi; Dante, Ariosto, Tasso e Du Bartas fra i continentali; Omero, Virgilio, Ovidio e la Bibbia fra gli antichi. E con assiduità curò la sua formazione, animato dalla speranza – e dall'ambizione – di riuscire ad emulare quei grandi sia "for the

honour” che “[the] instruction of my country” (1642). Alla maniera degli scrittori del Rinascimento, Milton assegna infatti grande importanza alla formazione dell'individuo e crede nella letteratura come agente di incivilimento della società.

La produzione poetica miltoniana è scandita in due periodi separati fra loro da un intervallo di vent'anni – quelli della Rivoluzione – durante i quali Milton attese quasi esclusivamente alla composizione di scritti in prosa, intesi a commentare così come ad incidere sullo sviluppo degli eventi. Appartiene alla produzione giovanile, il volume *Poems* (1645) che comprende testi già di assoluto rilievo, oltre che diversamente anticipatori delle tematiche e tecniche della maturità: la magnifica ode religiosa “On the Morning of Christ's Nativity” (1629) che, vertiginosamente, raccoglie intorno all'evento celebrato l'intera storia del mondo dalla Creazione al Giudizio; il dittico “L'Allegro” e “Il Penseroso” (composto nel 1631 circa), la cui struttura specularmente antitetica dipinge i piaceri della gioia così come quelli della malinconia; il *masque Comus* (rappresentato nel 1634 e pubblicato nel 1637) che allegorizza il tema della tentazione nelle figure di un adescatore scaltro ed eloquente e di una Lady che, come poi il Cristo del *Paradise Regained*, si mostra intangibile nella sua inerme ed eppur possente innocenza; l'elegia funebre “Lycidas” (1638), lamento per la morte del giovane poeta Edward King che, indirettamente, si interroga sui costi della vocazione poetica (“Alas! What boots it [...] strictly meditate the thankless Muse?”, vv. 64-66).

L'amore del sapere e la pratica della virtù sorretta dalla fede sono i principi-guida del severo itinerario che Milton volle seguire, all'insegna di quell'inscindibilità fra arte e vita che gli farà affermare che il vero poeta “ought himself to be a true poem” (*Apology* [...] *Against Smectymnus*, 1642). I passi autobiografici che figurano in taluni dei suoi trattati – in *The Reason of Church Government* (1642) e in *Defensio Secunda* (1654), oltre che nella summenzionata *Apology* – recano testimonianza dell'altissima tensione intellettuale e spirituale che animò Milton, così come l'epistola latina *Ad Patrem* (1637) della sua idea di poesia quale arte divina, prova suprema del nostro essere creature di Dio. Le vicende della Rivoluzione, se poterono distogliere Milton dalla vocazione poetica, non fiaccarono l'indomito puritano, nel frattempo passato a posizioni sempre più radicali nella sua strenua difesa della libertà di coscienza: dall'iniziale principio della separazione fra stato e chiesa anglicana alla tolleranza per ogni confessione religiosa (tranne la cattolica); alla scelta della repubblica come sola forma di governo. Pur se sconfitto, marginalizzato e ostracizzato (“with dangers compassed round, / And solitude”, VII, vv. 27-28), oltre che oramai completamente cieco, Milton prende infatti la parola nel *Paradise Lost* – composto fra 1658-1663 ca. e rivolto all'Inghilterra restaurata – per rappresentarsi in memorabili proemi (ai libri I, III, VII e IX) come poeta ispirato e illuminato: mediatore, alla stregua dei profeti biblici, di verità dispensate dallo Spirito divino ai cuori “upright [...] and pure” (I, v. 18); veggente, nonostante la penosa cecità (III, vv. 22-55); l'eletto d'una Musa Celeste che, nella notte, gli detta “unpremeditated verse” (IX, v. 24) e lo ammaestra (“taught by the Heav'nly Muse to venture down / The dark descent, and up to reascend, / Though hard and rare”, III, vv. 19-21).

Con giusta ragione, in *Paradise Lost* si è visto anche il primo poema dell'era astronomica moderna: stupefacentemente, infatti, l'azione è collocata in un cosmo sconfinato e, grazie ad abilissimi giochi prospettici, colto nella sua tridimensionalità. Ma altrettanto totalizzante e onnicomprensiva è la dimensione temporale: intorno all'azione principale

indicata dal titolo – la perdita del Paradiso terrestre – il poema raccorda infatti l'intera storia biblica dalla Creazione al Giudizio Finale, ripercorrendola retrospettivamente nel colloquio fra l'arcangelo Raffaele e Adamo (V-VIII) ed evocandone i futuri sviluppi coi racconti e le visioni presentati dall'arcangelo Michele ad Adamo (XI-XII). *Paradise Lost* presenta altresì personaggi straordinari: non solo Satana, l'“Archangel ruined” (I, v. 593) che per l'ardire della concezione ha inevitabilmente affascinato generazioni di lettori, ma il primo uomo e la prima donna, colti nella loro “naked majesty” (IV, v. 290), ovvero nella loro integrale perfezione. Da subito indicato come poema per eccellenza sublime per la grandezza delle idee, la forza dello stile, la vastità e la ricchezza immaginativa, *Paradise Lost* non di meno stupisce infatti – e a notarlo è anche lo scettico disincantato Voltaire (*Sulla poesia epica*, 1727) – quando dal Cielo e dall'Inferno si passi alla Terra, poichè ciò che Milton ha saputo credibilmente rappresentare è la natura umana incorrotta.

Interpretazioni autorevoli e influenti vedono nel *Paradise Lost* un poema narrativo ed enciclopedico, una *summa* delle forme letterarie occidentali e delle relative implicazioni ideologiche, riprese ma trasformate in senso cristiano e puritano: all'eroismo antico incarnato da Satana e dai demoni, Milton contrappone e antepone il vero eroismo della mitezza, obbedienza, sacrificio impersonati da Cristo; nella descrizione della vita edenica, integra la modalità dell'idillio con quella georgica, espressiva della dignità del lavoro; piega le convenzioni della lirica cortese alla celebrazione dell'amore coniugale; trasforma la tragedia della Caduta nella ‘tragicommedia’ della rigenerazione spirituale e della riconciliazione fra Adamo ed Eva e tra questi e Dio. Ma il capolavoro miltoniano è anche un poema costruito assai arditamente. A reggerne la trama e raccordare fra loro episodi personaggi situazioni, è infatti un gioco di opposizioni e contrasti che flessibilmente dà vita ad ambigui rispecchiamenti, a differenze parodiche e potenziali rassomiglianze: tra il mondo dei demoni e quello divino, tra la ‘maestà’ di Dio e quella di Satana (II, v.1 e III, v.58), tra l'eroica impresa di questi e quella dello stesso io poetico, parimenti impegnato a ‘discendere’ così come a ‘risalire’ nel suo ‘volo’ avventuroso (II, vv. 929-38 e III, vv. 19-21). E' da vedere in ciò, secondo le interpretazioni ortodosse del poema, la messa in atto di una sapiente strategia autoriale: oltre che narrativizzata nella rivolta di Satana e dell'uomo, la dialettica fra ‘libertà’ e ‘obbedienza’ tornerebbe infatti inscritta nella stessa struttura dell'opera che, con accostamenti ironici e paradossali, mira a rafforzare in chi legge giudizio e capacità di discriminazione.

Con *Paradise Lost* Milton forgia uno stile appropriatamente alto, per lo più plasmato sul modello ciceroniano, che duttilmente accorda a registri lirici, comici, tragici o, come negli splendidi discorsi di Satana dei primi due libri, piega agli scopi dell'eloquenza forense. Di questo stile inconfondibile rimangono le tracce, ma non la ricchezza espressiva, nel successivo *Paradise Regained* (1671), epica breve che inscena il confronto dialogico fra Cristo tentato nel deserto e l'avversario Satana, qui impoverito nel ruolo di “crafty seducer”. La tematica della tentazione ricompare nel dramma *Samson Agonistes* (1671), anch'esso strutturato come sequenza di incontri e scambi dialogici fra il protagonista cieco e prigioniero e i vari personaggi che, in successione, gli rendono visita. In una dimensione tutta interiore, viene così delineato il sofferto percorso di affrancamento di Sansone da un passato d'orgoglio e di errori alla resa alla volontà di Dio. Nell'immolazione dell'eroe, predestinato liberatore di Israele, si è vista la riaffermazione dello spirito libero e ideale della Rivoluzione puritana, rivoluzione voluta da Dio ma sconfitta nella

storia, a causa della debolezza di uomini incapaci – come dapprima Sansone – di coniugare alla forza la virtù e la saggezza. Nonostante la forte sperimentazione metrica e il parziale recupero della rima – polemicamente rigettata a favore del *blank verse* in *Paradise Lost*, così come si legge nella premessa “The Verse” (1674) – *Samson Agonistes* è tuttavia un dramma monocromatico, cupo e aspro non da ultimo nei confronti delle donne (vv. 373-419): qualcosa di ben diverso dalla dottrina della soggezione femminile sostenuta in *Paradise Lost*, e lì peraltro accompagnata dall’idea di matrimonio come autentica ‘companionship’, oltre che quasi smentita dalla dignità e dalla grazia davvero sublimi conferite alla figura di Eva.

6. JOHN DRYDEN E L'ETÀ DELLA RESTAURAZIONE (1660-1700)

Il panorama poetico dell’età della Restaurazione è dominato dalla figura di John Dryden (1631-1700). In lui che fu autore di composizioni celebrative e satiriche, traduttore e critico oltre che drammaturgo, si assommano infatti, al meglio, le tendenze dominanti di questa età che non conosce la lirica, sia amorosa che religiosa, e che mira a una sorta di impersonalità sul piano dello stile. L’equilibrio, il decoro, la disciplina artistica furono gli ideali che Dryden perseguì, realizzò e tramandò. Indicato, già dal Johnson delle *Lives of the English Poets*, come il ‘padre della critica inglese’, Dryden non fu infatti soltanto un vero poeta: fu il teorico del nascente neoclassicismo, colui che, nelle tante prefazioni e dediche che accompagnano i suoi lavori, disciplinò il campo delle lettere. Da poeta-critico quale fu, Dryden non si lasciò tuttavia condizionare dagli imperativi che sostenne. Seppe, invece, interpretarli alla luce delle esigenze espressive del presente, facendo tesoro della ricchezza del passato, di quello classico come di quello nazionale. Dryden fu un appassionato lettore degli autori antichi e, in particolare, dei latini, ma non fu fautore di un classicismo nostalgico. Piuttosto, rivalizzò la lezione dei classici, prendendoli a modello di quella correttezza e proprietà di linguaggio che sentiva indispensabili all’arte di un poeta moderno (e, come tale, verrà infatti classificato in *The Battle of the Books*, il contributo che nel 1704 Jonathan Swift dedica alla *querelle des anciens et des modernes*).

Centrale, nella visione così come nella pratica poetica di Dryden, è il concetto di *refinement*. Della tradizione letteraria inglese, di cui fra i primi ebbe un senso vivissimo, Dryden si reputò crede più tardo, e quindi più maturo. E, in sintonia col mutato clima culturale, si adoperò a regolarizzare quanto, nei pur ammirati predecessori (da Chaucer, a Spenser, Shakespeare e Jonson), gli parve genialità indiscriminata. Il decoro poetico riveste infatti molta importanza agli occhi di Dryden che, di contro all’eterogeneità espressiva propria della poesia metafisica (e non solo), propone e persegue un ideale di separatezza degli stili. Non meno importante fu per Dryden il principio del *restraint*, invocato fra l’altro in difesa dell’*heroic couplet*, il decasillabo a rima baciata che arrivò a padroneggiare magistralmente racchiudendo nel distico, con scioltezza e vigore, una frase di senso compiuto. Circa la scelta di privilegiare questa forma metrica, si fa usualmente notare che per Dryden contarono molto anche i modelli offerti dalla contemporanea letteratura francese, la cui produzione in ambito poetico, teatrale e critico trovò in lui un attento, ma non pedissequo, osservatore (si veda, per esempio, “Preface to *All for Love*”, 1678). Dryden, tuttavia, non si rappresentò come un innovatore; al contrario, cercò precursori in “the last age”, identificando i “two fathers of our English poetry” in figure attive negli

anni '40 (“Discourse on Satire”, 1693): nell’aggraziato ma superficiale Edmund Waller (1606-1687) e in John Denham (1615-1669), autore, con *Cooper’s Hill*, di un poema topografico (in 4 versioni di cui la prima uscita nel 1642) che, già nella “Preface to *The Rival Ladies*” (1664), viene consacrato a modello di esattezza nello scrivere. Alexander Pope dapprima (in “The First Epistle of the Second Book of Horace Imitated”, vv. 267-269), e Samuel Johnson poi (“Life of Dryden”, 1779), recepiranno questo suo giudizio: senza mancare, tuttavia, di mettere in luce il ruolo decisivo ricoperto da Dryden stesso nel promuovere e consolidare la nuova maniera poetica, “the new versification, as it was so called” (Johnson).

Gli anni '60 videro Dryden impegnato nella produzione di una poesia d’occasione densa di figure nobilitanti, tesa a celebrare la restaurazione della monarchia e i mutamenti storici e culturali favoriti dal ritorno della legalità. Nonostante l’omaggio che, con *Heroique Stanzas* (1659), rese al defunto Cromwell, Dryden fu infatti profondamente devoto alla dinastia degli Stuart e, da poeta, intervenne – oltre che a solennizzare gli eventi – ad interpretare la contemporaneità politica in funzione monarchica, tessendo con tatto abili paralleli fra essa e la storia sia pagana che biblica. In “*Astræa Redux*” (1660), Charles II è il “great Augustus” che subentrato, ora come allora, ai disordini della guerra civile, favorirà la rinascita delle arti e la crescita del sapere. E in *Annus Mirabilis* (1667) – lungo poema in quartine sulla seconda guerra contro l’Olanda (1665-1667) e l’incendio che nel 1666 devastò Londra – il *Great Fire* è biblicamente letto come il giusto castigo inflitto da Dio a un popolo macchiatosi di ribellione contro l’autorità sovrana: una prospettiva che, polemicamente, si richiama a quella della parte avversa, che vedeva la punizione divina diretta contro la corte immorale, e che poi si schiude alla visione tanto più gloriosa del sorgere imminente di “a City of more precious mold”, destinata a divenire il superbo epicentro del commercio mondiale (vv. 1177-1188).

Nominato ‘Poeta Laureato’ nel 1668 ma, nel decennio successivo, dedito soprattutto al teatro, Dryden poco si occupò di poesia fino agli anni '80, periodo che vede l’esecuzione dei suoi capolavori, i componimenti satirici *Absalom and Achitophel* (1681), *MacFlecknoe* (1682, ma circolante già dal 1678-1679) e la meno riuscita *The Medal* (1682). Limato, affinato e depurato d’ogni ridondanza, lo stile aulico dei panegirici degli anni '60 viene ora impiegato per irridere e punire: in *MacFlecknoe*, i cattivi letterati (nella fattispecie, il drammaturgo Thomas Shadwell); il conte di Shaftesbury e il partito dei *Whigs* da lui capeggiato in *The Medal* e *Absalom and Achitophel*. Interessante notare, circa quest’ultimo poema che magistralmente adombra vicende ben più vicine di quelle bibliche che pretende di narrare, l’influenza esercitata dal *Paradise Lost*. Tramite inconfondibili allusioni, Achitophel/Shaftesbury viene identificato col Satana miltoniano e l’opposizione politica pilotata dal conte per escludere dalla successione il legittimo, ma cattolico, erede al trono (il futuro James II), viene equiparata nientemeno che alla rivolta degli angeli ribelli. L’operazione è però raffinatamente ironica, a riprova della tesi che se ci fu attrazione verso l’antico, propria del neoclassicismo fu anche la consapevolezza della distanza fra la trascorsa età degli eroi e quella moderna. L’assoluta padronanza del codice epico qui mostrata da Dryden non può che costituire una conferma: lo splendore dell’invenzione, l’incisività e la ricchezza del lessico, il ritmo e le rime imposte dall’*heroic couplet* sono infatti posti a servizio della ricostruzione di una vicenda la cui prosaica antiericità emerge nitidamente dal contrasto, senza peraltro ostacolare, e anzi, attivando il

1661, 1662, 1663, 1664, 1665, 1666, 1667, 1668, 1669, 1670, 1671, 1672, 1673, 1674, 1675, 1676, 1677, 1678, 1679, 1680, 1681, 1682, 1683, 1684, 1685, 1686, 1687, 1688, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693, 1694, 1695, 1696, 1697, 1698, 1699, 1700, 1701, 1702, 1703, 1704, 1705, 1706, 1707, 1708, 1709, 1710, 1711, 1712, 1713, 1714, 1715, 1716, 1717, 1718, 1719, 1720, 1721, 1722, 1723, 1724, 1725, 1726, 1727, 1728, 1729, 1730, 1731, 1732, 1733, 1734, 1735, 1736, 1737, 1738, 1739, 1740, 1741, 1742, 1743, 1744, 1745, 1746, 1747, 1748, 1749, 1750, 1751, 1752, 1753, 1754, 1755, 1756, 1757, 1758, 1759, 1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769, 1770, 1771, 1772, 1773, 1774, 1775, 1776, 1777, 1778, 1779, 1780, 1781, 1782, 1783, 1784, 1785, 1786, 1787, 1788, 1789, 1790, 1791, 1792, 1793, 1794, 1795, 1796, 1797, 1798, 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1804, 1805, 1806, 1807, 1808, 1809, 1810, 1811, 1812, 1813, 1814, 1815, 1816, 1817, 1818, 1819, 1820, 1821, 1822, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1831, 1832, 1833, 1834, 1835, 1836, 1837, 1838, 1839, 1840, 1841, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 330

procedimento inverso, vale a dire la nobilitazione che, sia pure in chiave ironica, tutta la vicenda raccontata intenzionalmente acquista (così com'è, successivamente, accadrà in *The Rape of the Lock* di Alexander Pope).

Dryden dedicherà alla poesia altri contributi di rilievo: l'epistola *Religio Laici* (1682) e l'assai più complessa favola allegorica *The Hind and the Panther* (1687), entrambe in uno 'stile medio' che rasenta l'asciuttezza della prosa; mentre, viceversa, raggiungono splendori quasi barocchi le odi pindariche (alla Cowley), fra cui "To Anne Killigrew" (1686), "Song for St. Cecilia's Day" (1687), "Alexander's Feast" (1697). Degli ultimi anni è anche la traduzione dell'intera opera di Virgilio (1697), lavoro che mette in luce la densità raggiunta dal linguaggio poetico maturato da Dryden, non da ultimo col porsi alla scuola del poeta latino, da lui fra tutti il più amato e seguito.

Il clima razionalistico, le non spente passioni e animosità politiche, il neoclassicismo letterario, la stessa dissolutezza dei costumi della corte e del re Charles II indirizzano la poesia della Restaurazione soprattutto verso la satira. Si serve del burlesco Samuel Butler (1612-1680) che, con *Hudibras* (1663, 1664, 1678), stravolge i codici del romanzo cavalleresco alla maniera del *Don Chisciotte*, per attaccare l'etica puritana incarnata dal pedante e ipocrita cavaliere presbiteriano Hudibras e dal suo scudiero, l'entusiasta indipendente Ralpho. Le prime due parti di *Hudibras*, uscite negli anni '60 (la terza uscirà oramai sfasata rispetto ai tempi), riscossero un immediato e meritato successo e risultarono influenti. Oltre che muoversi sulle orme del *Virgil Travesti* (1648) di Paul Scarron, *Scarronides* (1664) di Charles Cotton, rifacimento burlesco del primo e quarto libro dell'*Eneide*, adotta la maniera di Butler, imitandone anche le farsesche distorsioni linguistiche con distici ottsillabici sonori ruvidi e spesso rozzi. Cruda e aspra è anche la maniera di John Oldham (1653-1683), ricordato soprattutto come autore di quattro *Satires upon the Jesuits* (stampate clandestinamente fra 1678-1681), in cui si serve di una maschera ironica – quella del gesuita – per attaccare i cattolici e lo stesso re, loro presunto alleato in una cospirazione intesa a riportare l'Inghilterra sotto il dominio di Roma. Preminentemente satirica, infine, è anche la produzione di John Wilmot, conte di Rochester (1647-1680), poeta, cortigiano e notissimo libertino. Tipica figura di *rake* brillante, colto, dissoluto e dissacratore, Rochester è autore di una quarantina di liriche amorose per lo più comiche e oscene, apparentate alla poesia dei *Cavalier*, e di una ventina di satire alimentate dal senso della totale futilità della vita ("Satire against Mankind", "On Nothing"). Rochester condivide e accentua il pessimismo di Hobbes, con lo scorgere nella ragione ciò che entra in conflitto con la natura istintuale dell'uomo, rendendola ancor più perversa. Di qui, l'edonismo nichilista che alimenta la sua poesia, peraltro notevole per l'economia e il vigore dell'espressione. Mai pubblicata in vita, l'opera di Rochester vide le stampe nell'anno della sua morte.

La poesia femminile in Inghilterra tra Cinque e Seicento

Susan Payne

1. ESISTE UN RINASCIMENTO DELLA POESIA DELLE DONNE?

Nel 1977, Joan Kelly poneva la domanda, divenuta poi celebre, "Did women have a Renaissance?"¹ In quel saggio 'staminale', la studiosa volle dare una risposta paradossalmente negativa: di fatto, le donne erano state più libere, avendo maggiori diritti sociali e maggiore controllo economico, addirittura nel Medioevo. Il modello da perseguire, per la donna rinascimentale *bien-élevée*, era quello del silenzio e dell'obbedienza: nascondere la propria personalità, e abbassare lo sguardo davanti a chiunque. La Kelly aveva indubbiamente ragione, dal suo punto di vista, argomentando da una prospettiva genericamente europea e aristocratico-borghese, nonché citando scrittrici medievali francesi e italiane. E tuttavia, nell'Inghilterra del tardo Cinquecento e del Seicento, la poesia femminile ebbe una sua peculiare fioritura, una fioritura molto più abbondante di quanto normalmente non si pensi, le cui manifestazioni non erano limitate alla sfera sociale dell'alta borghesia e dell'aristocrazia, comprendendo anche le classi medio-basse, e, naturalmente, almeno nel periodo elisabetiano, proprio il trono: Elizabeth I (1533-1603) aveva ereditato dal padre un talento per la versificazione (non dimentichiamo le radici gallesi dei Tudor) oltre a un'eccezionale intelligenza (dovuta in parte alla madre Anne Boleyn), e in diversi momenti della sua lunga e spesso travagliata esistenza compose molte poesie, in inglese, latino e francese.

Una tra le tante antologie di poesia rinascimentale britannica oggi disponibili, comprende le liriche di oltre 160 poetesse, dal 1520 al 1700, alcune di lingua gaelica 'Gaeltacht', ovvero di origine scozzese, irlandese, o gallese.² Emerge, anche ad una lettura immediata, come, oltre la straordinaria estensione e varietà di versificazione, queste poe-

¹ J. Kelly, "Did Women have a Renaissance?", in Id., *Women, History and Theory*, Chicago: University of Chicago Press 1984 (prima pubblicazione in R. Bidenthal, C. Koonz, eds, *Becoming Visible. Women in European History*, Boston: Houghton Mifflin 1977, pp. 148-152).

² J. Stevenson, P. Davidson (eds), *Early Modern Women Poets. An Anthology*, Oxford: Oxford University Press 2001.

tesse non scrivessero solo del proprio privato, o dell'ambito sociale di appartenenza. A parte il fatto che, come sostiene Cressy, "tutta la vita era pubblica nell'Inghilterra del periodo *early modern*, o almeno aveva una dimensione pubblica e sociale comune",³ la poesia femminile si cimentava con la sfera religiosa e politica, oltre che con il mondo del lavoro, tramite discussioni e polemiche relative alla letteratura di per sé e la divulgazione della poesia in traduzione (modo letterario di ambigua reputazione, nel periodo). Naturalmente, come i poeti, le poetesse scrivevano dell'amore, delle emozioni, in altre parole, della psiche, in un tentativo di costruirsi un'identità sia artistica che politica.⁴

2. LA POESIA, LE TRADUZIONI E IL MECENATISMO FEMMINILE DI MARY SIDNEY HERBERT, CONTESSA DI PEMBROKE

La poesia *early modern* si propagava tramite il sistema del mecenatismo, sviluppatosi prima alla corte della regina Elisabeth, quindi dei sovrani Stuart, e poi nelle 'corti minori' di campagna, ossia nelle 'country houses' dell'aristocrazia: dove regnavano, al posto dei mariti spesso assenti (a corte, a Londra o all'estero), le padrone di casa, contesse e duchesse, di solito persone coltissime (la cui istruzione riveleggiava con quella di tanti uomini dell'epoca), che incoraggiavano il formarsi di *coteries* intellettuali, dove la poesia – ma anche molte altre attività letterarie – fioriva e trovava sia lettori che critici competenti.

La famiglia più importante, sotto questo aspetto, era quella dei Sidney-Herbert, proprietari delle due grandi case di Wilton nello Wiltshire e di Penshurst nel Kent. Wilton apparteneva alla famiglia di Henry Herbert, conte di Pembroke (1534-1601), e di sua moglie Lady Mary Sidney Herbert (1561-1621), sorella del poeta cortigiano Sir Philip Sidney (1554-1586); e fu lei, Mary, negli anni Ottanta e Novanta, la promotrice di un vero e proprio *salon* intellettuale, fondato anche su un protestantesimo convinto. In questa piccola corte venivano ospitati e incoraggiati scrittori come Nicholas Breton (1545-1626), William Browne (1588-1643) e Samuel Daniel (1562-1619), da una padrona di casa anche lei traduttrice e poetessa. Dopo la prematura morte in battaglia di Philip Sidney nelle Fiandre, Mary prende su di sé l'incombenza di curare e completare le opere letterarie lasciate incompiute dall'amato fratello, iniziando la propria carriera di scrittrice dal progetto interrotto di tradurre, o meglio trasformare, parafrasare, i Salmi di Davide (Sidney era arrivato al numero 43 dei 150 Salmi). Mary riuscirà nel suo intento, tant'è che il 'Salterio Sidneiano' (*The Sidney Psalter*) verrà universalmente riconosciuto come un capolavoro.

Philip Sidney era già partito dal Salterio (ca. 1562), il primo in inglese, di Thomas Sternhold (ca. 1500-1549) e John Hopkins, di evidente matrice protestante, reso nella metrica semplice e scarna del tipo adoperato per le ballate. Basandosi soprattutto sulla Bibbia di Ginevra (1560), e sulla traduzione dei Salmi del *Book of Common Prayer* di Miles Coverdale (ca. 1498-1568), Sidney aveva pensato di creare una versione simile a quella francese (1562) di Clement Marot (1496-1544) e Théodore de Bèze (1519-1605), che adoperava 110 forme di metrica, rifacendosi perciò alla lirica d'amore elisabettiana che stava fiorendo proprio in

³ Traduzione mia da D. Cressy, "Response: Private Lives, Public Performance and Rites of Passage", in B.S. Travitsky, A.F. Seeff (eds), *Attending to Women in Early Modern England*, Newark: University of Delaware Press and Associated University Presses 1994, pp. 187-197: p. 187.

⁴ Cfr. D. Clarke (ed.), *Isabella Whitney, Mary Sidney and Aemilia Lanyer: Renaissance women poets*, London: Penguin 2000.

questo periodo (e nella poesia dello stesso Sidney) con sviluppi straordinari nei campi della metrica e della retorica, e tramite una nuova soggettività lirica. Il progetto di Philip Sidney è chiaramente più poetico che teologico o politico; Mary continua l'opera del fratello con la stessa idea, portandola a termine solo dopo tanti anni di lavoro, riuscendo a rendere ogni salmo in una forma metrica diversa, e a privilegiare e sviluppare la voce poetico-lirica dell'individuo, fondamentale nella prospettiva protestante ma anche per lo stabilirsi di un'autorità e un'autorialità femminili. Ogni salmo, dato che la metrica determina un'inevitabile scelta di lessico che talvolta lo allontana dall'originale, diventa una poesia a sé stante, anche perché spesso Mary Sidney sfrutta le capacità mimetiche della metrica, adattandola al contenuto del singolo salmo.⁵ Mary riteneva i *Salmi* la sua opera più notevole (nel ritratto del 1618 di Simon van de Passe la contessa tiene in mano un volume intitolato *I salmi di David*), ma la traduzione del *Trionfo della morte* di Petrarca costituisce senza dubbio un testo altrettanto basilare della sua produzione poetica. La traduzione, resa in terza rima – compito non certo facile dall'italiano all'inglese – affascina anche per la scelta del poema da tradurre: il terzo dei sei *Trionfi* (dell'Amore, della Pudicizia, della Morte, della Fama, del Tempo e dell'Eternità) composti fra il 1340 circa e la morte del grande poeta italiano. L'ipotesi tradizionale sulla motivazione della scelta di Mary Sidney si basava sull'ovvia, banale connessione tra l'affetto profondo che ella nutriva per Philip e il lutto per la sua morte prematura: scelta, dunque, che sarebbe stata dettata dalla sua sensibilità femminile. Studi testuali recenti hanno tuttavia dimostrato come la decisione di Mary fosse di ordine più estetico che emotivo. Già l'insieme dei *Trionfi* costituiva un testo base della rappresentazione cortese nell'Inghilterra del Cinquecento, e in particolare della sovrana: la descrizione di una donna virtuosa, morale, casta ma, ciononostante, potente, che trionfa sull'amore e sul desiderio terreno, si proponeva assai utilizzabile per tratteggiare la figura di Elisabeth. Inoltre, il *Trionfo della morte* dispiega gli elementi fondamentali della poetica del Petrarca per poi sovvertirli, sostituendoli con un registro dell'encomio diverso da quello del *Canzoniere*, fondato sui concetti di eternità e di mutabilità piuttosto che sull'amore terreno.⁶ La scelta da parte di Mary di questa particolare opera di Petrarca si giustifica quindi per l'interesse poetico-estetico, ma anche politico-religioso, che il *Trionfo della morte* poteva offrire a una poetessa protestante, quella che Peter Ackroyd definisce "[undoubtedly] the most important female poet of the sixteenth century".⁷

3. ISABELLA WHITNEY: UNA VOCE PICCOLO BORGHESSE NELLA VITA QUOTIDIANA DI LONDRA

Isabella Whitney nacque nella contea di Cheshire, verso la metà del Cinquecento (alcuni studiosi danno il 1540 come possibile data di nascita) e morì presumibilmente dopo il 1580. Si sa poco delle sue origini (pare che fosse sorella di Geoffrey Whitney, autore della prima, conclamata silloge inglese di emblemi, *A Choice of Emblems*, del 1586); meno ancora sappiamo della sua vita. Proveniente forse da una famiglia piccolo borghese, la cui parabola sociale era in discesa, finì, come pure due sue sorelle, al servizio di nobili: le

⁵ D.K. Rienstra, "Mary Sidney, Countess of Pembroke", in A. Pacheco (ed.), *A Companion to Early Modern Women's Writing*, Oxford: Blackwell Publishing 2002, p. 117.

⁶ M. Patterson Hannay, *Philip's Phoenix: Mary Sidney, Countess of Pembroke*, Oxford: Oxford University Press 1990, p. 108.

⁷ P. Ackroyd, *Albion. The Origins of the English Imagination*, London: Chatto and Windus 2002.

difficoltà economiche, in effetti, oltre ad affiorare come tema della sua poesia, sono uno dei motivi che la spinse a scrivere. Nel 1567 pubblicò la raccolta di poesie *The Copy of a Letter, lately written in metre by a young gentlewoman to her inconstant lover*, seguito nel 1573 da una seconda raccolta, *A Sweet Nosegay or a Pleasant Posy*.

La letteratura critica sulle opere della Whitney tende ad evidenziare il fatto che la scrittrice è la prima donna del periodo *early modern* a pubblicare i suoi versi, e che il motivo di tale scelta è di trarne guadagno. Isabella Whitney non possiede né la ricchezza materiale, come tante sue consorelle artistiche provenienti dall'aristocrazia, né il loro bisogno di esprimere un punto di vista politico o religioso, e neppure il desiderio di rivaleggiare con un padre o con un fratello. E tuttavia, le sue motivazioni anticipano quelle delle scrittrici di oggi: ambizione, denaro – certo – ma soprattutto il divertimento del lettore, oltre che dello stesso poeta. Salzman considera la prima poesia di *The Copy of a Letter*, "I.W. To Her Unconstant Lover", quale "literary tour de force",⁸ evidenziando come la Whitney si cimenti in una forma poetica in voga presso i poeti di questo periodo, influenzati da Ovidio e in particolare dalle sue *Eroidi*, raccolta di fittizie lettere d'amore scritte da eroine della mitologia e della storia ai loro amanti.

L'opera per la quale la Whitney è costantemente citata è tuttavia la poesia "The Manner of her Will", l'ultima della sua seconda raccolta *A Sweet Nosegay*. La poesia, di 340 versi, prende a pretesto la partenza da Londra dell'autrice allo scopo di sottoscrivere un testamento. È così che la Whitney rielabora e combina due generi discorsivi tipicamente Tudor: da un lato il blason (elenco particolareggiato del corpo femminile), dall'altro il testamento (sottogenero alquanto problematico per una voce poetica femminile, dato che le donne avevano pochissimi diritti di proprietà). Isabella Whitney adopera la forma del blason per descrivere, similmente al corpo femminile, la mappa urbana, il 'cityscape' della Londra del Cinquecento:

I M[er]cers leave, with silk so rich, cloth merchants
as any would desire.
In Cheap of them, they store shall find
and likewise in that street:
I Goldsmiths leave, with Jewels such,
as are for Ladies meet;

e usa la modalità del 'testamento' sia per denunciare il fatto che la sua povertà la costringe a lasciare la città:

I whole in body, and in mind,
but very weak in Purse:
Do make, and write my Testament
for fear it will be worse.
And first I wholly do commend,
my Soul and Body eke [...]

sia per vendicarsi di una società che le impone tale abbandono.⁹

⁸ P. Salzman (ed.), *Early Modern Women's Writing. An Anthology 1560-1700*, Oxford: Oxford University Press 2000, p. xiii.

⁹ *Ibidem*.

4. IL 'CANZONIERE' DI LADY MARY WROTH: LO SGUARDO IN ALTO DI UNA DONNA NEL RINASCIMENTO

Lady Mary Wroth nacque il 18 ottobre del 1587, primogenita di Sir Robert Sidney (1563-1626), conte di Leicester, e di Lady Barbara Gamage (1563-1621), e nipote di Sir Philip Sidney e di Mary Sidney Herbert, contessa di Pembroke: dunque connessa per legami familiari all'ambiente letterario aristocratico forse più importante dell'Inghilterra tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Mary passò infatti gran parte della sua infanzia a Penshurst, la residenza di campagna dei Sidney. Nel 1604 sposò Sir Robert Wroth e divenne una figura importante alla corte di James I (1566-1625) e della consorte, regina Anne (1574-1619), successori al trono di Elizabeth I nel 1603. Partecipò a numerosi *masques*, alcuni dei quali di Ben Jonson (1572-1637), un prediletto dei mecenati Sidney-Herbert, frequente visitatore delle case di Wilton e Penshurst. Dopo la morte del marito nel 1614, Mary si trovò in gravi difficoltà economiche, dato che Sir Robert aveva accumulato ingenti debiti; si innamorò poi di suo cugino William Herbert, conte di Pembroke (1580-1630), e dalla loro relazione nacquero due figli illegittimi.

Mary Wroth è autrice del primo romanzo in prosa – a sfondo pastorale – pubblicato da una donna in Inghilterra, *The Countess of Montgomerie's Urania*, che vide le stampe nel 1621: il libro – riecheggiando a mo' di imitazione la *Countess of Pembroke's Arcadia* di Philip Sidney – è dedicato a Susan de Vere Herbert, contessa di Montgomerie (1587-1628), cognata del cugino e amante di Mary. Il romanzo si chiude con un canzoniere di stampo petrarchesco, *Pamphilia to Amphilanthus*, che riprende la storia d'amore tra i due personaggi principali di *Urania*. Si tratta della prima sequenza di sonetti e canzoni d'amore scritta da una donna. La stesura della sequenza è precedente al romanzo, poiché già otto anni prima della pubblicazione di *Urania* le poesie della raccolta circolavano in forma di manoscritto, e forse anche come *coterie verse*, una sorta di equivalente inglese della *tenzone* nel Rinascimento italiano.

I nomi dei due amanti nel titolo del canzoniere già contiene la prospettiva dell'intera raccolta: la fedele Pamphilia ('amante di tutto') si rivolge all'incostante e infedele Amphilanthus ('amante di due'), cantando il proprio amore, la tristezza e il dolore causati dall'amato spergiuro. La voce poetica femminile capovolge immediatamente la situazione di fondo dell'amore petrarchesco. L'amante qui è la donna, e l'oggetto del suo desiderio, la 'musa' per così dire, è di sesso maschile: infatti, l'io poetico femminile si riferisce a se stessa come "lover", non come "mistress". È anche significativo che il primo verbo con cui l'io poetante si relazioni sia "saw". Si ricordi come nei *conduct books* del Cinque-Seicento inglese, la donna venga costantemente ammonita ad abbassare gli occhi davanti all'interlocutore maschile. Ma gli occhi della donna – oggetto dello sguardo di un'altra persona di sesso maschile, da Petrarca a tutti i suoi epigoni – nella poesia di Mary Wroth diventano occhi attivi, innalzati a guardare, a giudicare, mai passivi o abbassati: occhi di un soggetto, non di un oggetto di ammirazione, e neanche armi pericolose per l'amante che in quello sguardo si avventura per esserne ferito a morte.

5. LA VOCE AMMUTOLITA DELLA POESIA FEMMINILE RINASCIMENTALE

La maggior parte delle poetesse incluse nelle antologie odierne, e in particolare nella già citata silloge di Stevenson e Davidson, sono state pubblicate per la prima volta proprio

in questi volumi. Ma anche la poesia di quelle poche autrici che erano riuscite in qualche modo a farsi pubblicare le proprie opere durante la loro vita, non è stata ancora ripubblicata. Molte poi, come Mary Sidney Herbert, hanno seguito la prassi comune del periodo, facendo circolare le proprie opere tra amici e conoscenti, in manoscritto. E perciò la manifestazione di cultura e capacità espressiva artistica del mondo femminile è rimasta nascosta, inascoltata: a scapito di tutti noi, semplici lettori, o storici della letteratura e della cultura.

IL SETTECENTO

Introduzione

Lia Guerra

Per il Settecento è opportuno adottare una periodizzazione che parta dalla 'Glorious Revolution' del 1688 e arrivi alla Rivoluzione industriale, il cui inizio convenzionalmente si situa negli anni '70 del secolo. Tale scelta ha il vantaggio di collegare la vita culturale con il destino politico del paese in un secolo che vede emergere, qui prima che in altre parti d'Europa, la coscienza dell'identità nazionale (la fondazione del British Museum nel 1753 e dell'*Encyclopaedia Britannica* nel 1768 precedono analoghe iniziative europee).

La 'Glorious Revolution' segnò la definitiva sconfitta della corte e dell'aristocrazia come classe egemone, elevò il Parlamento a soggetto dominante e fonte di sovranità, e stabilì il diritto alla libertà di ogni possessore di proprietà, identificando così grazia divina e beni posseduti. La pubblicazione dei *Two Treatises of Government* (1690) di John Locke sancì la moderna teoria del contratto e il principio dell'equilibrio costituzionale.

Risolti i sanguinosi contrasti interni, l'Inghilterra si avviò fiduciosa verso uno sviluppo maturo e raffinato che suggeriva un confronto con lo splendore dell'antica Roma. In letteratura i termini 'Augustan Age' o 'Neoclassical Age' indicano l'armonia che le lettere aspirarono ad assumere sia nella formazione degli intellettuali sia nella produzione scritta fra la fine del XVII secolo e la morte di Alexander Pope (1688-1744), in rispettosa imitazione di modelli quali Virgilio e Orazio. Un'armonia che era anche superamento della contrapposizione fra scienza e fede, esemplificato nel famoso verso dell'*Essay on Man* (1733-1734) di Pope, icona dell'ortodossia filosofica e letteraria del secolo: "God said Let Newton be! And all was light!".

Tale ambito cronologico è spesso indicato come un'epoca di pacificazione e compromesso tra le ali estreme del Parlamento inglese, di dominio dell'oligarchia *Whig*, di forti mutamenti economici (a partire dalla trasformazione della Bank of England, fondata nel 1694, nella prima Banca centrale del mondo) e infine di controllo esercitato dal primo ministro (l'espressione nacque allora) Robert Walpole (1721-1742). Durante i regni di George I (1714-1727) e George II (1727-1760), estranei alla realtà britannica e addirittura non anglofoni, Walpole operò in modo da mantenere la pace all'estero e una politica

IL ROMANTICISMO

pag. 183
quello che è il
romanticismo

Introduzione

Lilla Maria Crisafulli e Diego Saglia

Romance → "metafiction" "avventuroso"
ma anche "eccessivamente fantastico"
in senso spregiativo.

Nel 1825, il critico e saggista William Hazlitt, uno fra i più acuti e controversi osservatori della cultura dell'epoca, pubblica un volume di saggi dal titolo emblematico di *The Spirit of the Age* in cui cerca di cogliere i tratti essenziali del periodo che la sua nazione sta attraversando tramite una galleria di ritratti di figure rappresentative dei diversi campi culturali, dalla filosofia, alla poesia, alla politica. La portata storica di questi personaggi (fra cui Lord Byron, Walter Scott, William Godwin, Jeremy Bentham e George Canning) è vista da Hazlitt come una manifestazione delle peculiarità dell'epoca e dei suoi fermenti culturali, ciò che appunto egli descrive collettivamente come lo 'spirito del periodo'.

I saggi di Hazlitt rivelano chiaramente che gli scrittori del momento compreso a grandi linee tra la perdita delle colonie americane (1783) e l'ascesa al trono della regina Vittoria (1837), sebbene non si definiscano mai romantici, né parlino di Romanticismo per identificare nuove coordinate letterarie e culturali, hanno tuttavia una forte coscienza di appartenere a un'epoca distinta, ovvero a una fase di intensi cambiamenti e rivoluzioni in tutti i campi dell'agire, del pensiero e della creazione. È un dato importante, infatti, che nella cultura della Gran Bretagna a cavallo fra Sette e Ottocento non vi siano manifesti letterari tesi a dichiarare l'esistenza di una poetica romantica, e ciò in netto contrasto con quanto succede nel resto dell'Europa. Così, nel 1821, dal suo esilio italiano Lord Byron (1788-1824) descrive con un certo distacco e altrettanta ironia il dibattito letterario che infuria sul Continente, osservando che "Schlegel and Madame de Staël have endeavoured [...] to reduce poetry to two systems, classical and romantic. The effect is only beginning".¹ Queste semplificazioni, così come la necessità da parte di scrittori e artisti di schierarsi

¹ "Letter to John Murray Esq.re (1821)", in Lord Byron, *The Complete Miscellaneous Prose*, ed. A. Nicholson, Oxford: Clarendon Press 1991, p. 142.

da una parte o dall'altra, sono giudicate da Byron come realtà lontane dall'ambiente letterario britannico.

Per tutte queste ragioni è più accurato definire il Romanticismo letterario della Gran Bretagna come un momento di intersezione tra diversi modi di scrittura, ovvero un 'periodo romantico' in cui temi e stili nuovi (solo più tardi etichettati come romantici) si intrecciano in una convivenza vivace e feconda con gli elementi ancora vitali della letteratura e delle arti del passato.

Storicamente, il periodo è percorso da cambiamenti radicali più o meno repentini. È fuor di dubbio che si tratta di un'età di rivoluzioni le cui radici affondano nei rivolgimenti della storia nazionale recente, a partire dalla Restaurazione del 1660. In questo senso, la Rivoluzione industriale, i cui effetti si fanno sempre più visibili man mano che ci si avvicina al XIX secolo, scaturisce dalle scoperte tecnologiche e trae forza dalla rivoluzione agricola e dall'esplosione demografica del Settecento. La stessa Rivoluzione francese, sin dal suo inizio nel 1789, è percepita e discussa in Gran Bretagna in stretta relazione con la guerra civile inglese (culminata con la decapitazione di Charles I nel 1649), con la 'Glorious Revolution' (1688-1689), nonché come una filiazione della guerra d'indipendenza delle colonie americane (1775-1783). Fra gli altri eventi che segnano il periodo, la guerra con la Francia scoppiata nel 1793 che culminerà solo nel 1815 con la sconfitta di Napoleone a Waterloo. Questa vittoria, il cui impatto è pari a quello della disfatta della flotta franco-spagnola a Trafalgar da parte di Horatio Nelson nel 1805, sancisce il primato della Gran Bretagna fra le potenze europee e inaugura l'Ottocento come il secolo del suo predominio a livello mondiale. A questi eventi si ricollegano poi la graduale espansione dell'impero coloniale in Asia e il rafforzamento dei possedimenti già sotto controllo britannico come il Canada, o l'esplorazione e la conquista di nuovi territori come l'Australia.

Anche a livello letterario e culturale molte sono le linee di continuità con il Settecento. L'estetica neoclassica raccoglie ancora ampi consensi e molte sono le tracce di questo suo influsso prolungato in campo letterario. Ad esempio, l'ode e il poema meditativo dei romantici sono radicati nelle sperimentazioni relative a questi generi da parte dei poeti del periodo augusteo. E se i poeti neoclassici di primo Settecento continuano ad essere invocati come modelli di un poetare corretto (Alexander Pope, ad esempio, è una figura fondamentale per Byron), altrettanto imprescindibili sono i protagonisti della stagione di metà secolo come Samuel Richardson, Samuel Johnson e William Cowper - i quali, per esempio, influiscono in modo determinante sulla narrativa di Jane Austen (1775-1817). Anche il romanzo del periodo romantico si innesta saldamente sul tronco del genere settecentesco, come dimostra il fatto che Richardson, Henry Fielding e i romanzieri sentimentali forniscono solide basi a narratrici di spicco come Frances Burney, Charlotte Smith (1749-1806) e la Austen. Infine, il medievalismo reso popolare da Walter Scott (1771-1832) ha le sue radici nelle teorie storiografiche e nelle rivalutazioni storiche dell'Illuminismo scozzese, così come la stessa riscoperta delle letterature antiche o esotiche è il prodotto della curiosità e del cosmopolitismo tipici del pensiero illuminista.

Si può dire, insomma, che l'eclettismo costituisce la marca distintiva del Romanticismo in Gran Bretagna, dove alle forme di continuità con il passato vengono ad aggiungersi elementi di profonda innovazione. A livello ideologico emerge una nuova concezione dell'identità individuale fondata su un sé autocosciente e autonomo, nonché un'idea complessa di identità nazionale. Iniziano inoltre a diffondersi ideologie e codici tipici delle classi medie come la sempre più netta separazione fra sfera maschile e femminile o gli ideali domestici e religiosi moralizzatori propugnati dal movimento evangelico della chiesa anglicana. Nel contempo, si fanno sempre più pressanti anche le istanze liberali, tra cui il proto-femminismo di fine Settecento, i movimenti di rivendicazione dei diritti dei non anglicani, il riformismo politico e istituzionale e l'abolizionismo. In alcuni casi, il periodo romantico registra importanti conquiste come l'abolizione del commercio di schiavi nel 1807, l'emancipazione dei cattolici nel 1829, la riforma del sistema elettorale (*Great Reform Act*) nel 1832, e l'abolizione della schiavitù nel 1833.

Nell'ambito della produzione culturale si ha l'ampliamento del mercato dei libri e del pubblico dei lettori, così come si assiste all'emergere della figura del letterato di professione indipendente dal mecenatismo privato. In questo contesto, inoltre, acquistano importanza le riviste di recensioni letterarie intese a formare il gusto del pubblico e ad influenzarne le scelte. Al tempo stesso, tuttavia, la figura dello scrittore, che pure in questo periodo inizia ad assumere tratti distintivi come la genialità e una sensibilità fuori dal comune, viene progressivamente a occupare un ruolo marginale rispetto ai grandi dibattiti della sfera pubblica.

Elementi chiave della nuova estetica sono un ritrovato sperimentalismo poetico - si pensi alla ballata letteraria di William Wordsworth (1770-1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) o all'ottava rima byroniana - la creazione di nuovi generi o la ricreazione di generi già esistenti come il poema lungo (epico o meditativo), il *verse romance* narrativo (cioè la 'novella in versi'), il rinnovato interesse per il sonetto, la moda del frammento, il romanzo gotico e quello di maniere, o il dramma storico. A livello tematico, per contro, si diffondono la descrizione e l'analisi dei sentimenti e degli stati d'animo, un interesse per l'esperienza e la coscienza individuali come sedi di un sentire privilegiato, un'idea della natura e del cosmo come organismi viventi e sensibili, la rappresentazione dei lati oscuri e delle pulsioni inconfessabili dell'essere umano, la riflessione sul potere dell'immaginazione, un deciso schieramento della creazione letteraria in senso politico (conservatore, 'liberale', femminista, radicale, abolizionista, e così via), nonché un senso della storia come divenire complesso e un'attrazione per i luoghi altri sia in senso temporale che geografico.

La letteratura del periodo romantico è un articolato intreccio di elementi della tradizione e nuove manifestazioni in un periodo di drammatici cambiamenti storici. Il rispetto e l'amore per il passato vanno di pari passo con il rilancio della letteratura verso orizzonti nuovi. Al pari delle rivoluzioni di questa breve ma concitata epoca, la scrittura e la cultura dei romantici affiorano dal rapporto di stretta continuità con la cultura settecentesca, anticipando d'altra parte le molteplici espressioni letterarie e culturali del periodo vittoriano e del Novecento.

ROMANTIC, ROMANTICISM

L'aggettivo *romantic* risale al diciassettesimo secolo, quando inizia a essere usato nel senso di 'proprio del *romance*', ovvero 'meraviglioso' e 'avventuroso', ma anche 'eccessivamente fantasioso' in senso spregiativo. È in queste accezioni che gli scrittori del periodo romantico usano il termine, oltre che nel significato più recente di 'pittoresco' o 'ricco di immaginazione'.

Per contro, come definizioni di un movimento o di forme artistiche e letterarie, sia *Romantic* che *Romanticism* sono termini di derivazione tedesca e diventano di uso comune solo dalla fine dell'Ottocento, quando, sul modello della storiografia letteraria tedesca e francese, anche gli storici inglesi iniziano a parlare di una propria stagione 'romantica' (Cfr. G. Whalley, *England / Romantic-Romanticism*, in H. Eichner (ed.), *'Romantic' and Its Cognates: The European History of a Word*, Manchester: Manchester University Press 1972, pp. 157-262).

La poesia del Romanticismo

Lilla Maria Crisafulli

I. ROMANTICISMO E ABOLIZIONISMO

Tradizionalmente si fa risalire l'inizio del Romanticismo inglese all'anno 1798, data della prima pubblicazione della raccolta di poesie *Lyrical Ballads*, a firma di William Wordsworth (1770-1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), che siglò una svolta radicale nei temi, nello stile e nella sensibilità poetica rispetto alla precedente produzione neoclassica. La "Preface" alle *Lyrical Ballads*, apposta da Wordsworth nelle successive edizioni della raccolta (1800, 1802 e a seguire), è da sempre considerata il manifesto dell'intero movimento romantico inglese. Oggi, tuttavia, la critica anglosassone preferisce collocare il Romanticismo britannico in un arco di tempo più ampio. Molti critici ritengono che lo si possa porre fra gli anni della Rivoluzione americana e della Dichiarazione di indipendenza delle colonie americane dalla Gran Bretagna (1776-1783) e gli anni '30 del 1800 (il 1837, anno della salita al trono della regina Victoria, inaugura 'ufficialmente' il Vittoriano). Si anticipa dunque l'inizio del Romanticismo di circa un ventennio andando a includere buona parte di quello che nel passato veniva definito Pre-romanticismo, pur conservando la suddivisione del movimento romantico in due generazioni.

In sostegno di tale ipotesi di espansione temporale vi sono alcuni elementi di continuità sia di carattere storico o extra-testuale sia di carattere testuale (o, meglio, estetico e tematico). Per ciò che riguarda l'aspetto extra-testuale potremmo ricorrere a una citazione di Dorothy Marshall (già utilizzata da J.R. Watson in *English Poetry of the Romantic Period*)¹ secondo la quale la Rivoluzione americana fu "the watershed that divided eighteenth from nineteenth-century England".² La Rivoluzione americana trasformò la garbata e 'witty' conversazione privata dei salotti e dei *clubs* in acceso dibattito pubblico sui giornali e in Parlamento, creando una 'public opinion' capace di opporsi alla politica

¹ J.R. Watson, *English Poetry of the Romantic Period, 1789-1830* (1985), London: Longman 1992, p. 33.

² D. Marshall, *Eighteenth Century England*, London: Longman 1962, p. 448.

governativa e di ostacolarne, seppure solo di misura, le mire espansionistiche. Non è casuale che in Gran Bretagna, proprio in seguito alla spinta ideale della guerra di indipendenza americana, il movimento abolizionista prese forma per ufficializzarsi negli anni '80 del 1700 con due figure di assoluto rilievo, William Wilberforce (1759-1833) e Thomas Clarkson (1760-1846) che dedicarono la loro esistenza alla lotta contro la tratta degli schiavi. Wilberforce, pastore cristiano evangelico e membro della House of Commons, presentò al Parlamento varie petizioni e proposte legislative contro la schiavitù e il commercio degli schiavi (nel solo 1789 ne presentò ben 12). Clarkson, anch'egli cristiano evangelico, autore dell'influente saggio *Essay on the Slavery and Commerce of the Human Species* (1785), raccolse prove e testimonianze documentarie, oggetti della prigionia e della tortura a cui erano soggetti gli schiavi, per persuadere gli inglesi della ferocia di questo orrendo commercio di esseri umani.

A Wilberforce, Clarkson e al movimento abolizionista si dovette infine la sospensione prima della tratta degli schiavi da parte della Gran Bretagna (1807) e poi la messa al bando definitiva della stessa condizione di schiavitù nei territori inglesi (nel 1833; si noti che la schiavitù era ritenuta illegale sul suolo britannico, ma non nelle sue colonie). Secondo Debbie Lee la storia del Romanticismo fu, se non altro per questioni temporali, inevitabilmente legata alla storia del colonialismo e, dunque, della schiavitù.³ Per la maggior parte dei critici, a cominciare da Nigel Leask⁴ e Moira Ferguson,⁵ i romantici risposero all'imperialismo britannico in modo complesso e ambivalente percependolo come fonte di forte ansia e preoccupazione.

Fra i contributi poetici al movimento abolizionista ricordiamo "On Slavery", incluso nel "long poem" *The Task* (1785), il capolavoro di William Cowper (1731-1800), che ben documenta lo smarrimento del poeta di fronte alla violenza dell'uomo sull'uomo, del fratello sul fratello ("Thus man devotes his brother, and destroys; / And worse than all, and most to be deplored / As human nature's broadest, foulest blot, / Chains him, and tasks him, and exacts his sweat / With stripes that Mercy with a bleeding heart / Weeps when she sees inflicted on a beast. / [...] / I had much rather be myself the slave / And wear the bonds, than fasten them on him. / We have no slave at home – then why abroad?", *The Task*, book II, vv. 20-25; 35-37). A seguire, Robert Burns (1759-1796), con "The Slave's Lament" (1792), Thomas Day (1748-1789) e John Bicknell (1746-1787), con "The Dying Negro, a poem" (1775). Ancora John Harris (1820-1884), "The Fall of Slavery" (1838), William Roscoe (1753-1831), "The Wrongs of Africa, Part the First" e "The Wrongs of Africa, Part the Second" (1787, 1788), nonché Edward Rushton (1756-1814), "West-Indian Eclogues" (1787).

Nel caso di William Blake (1757-1827), è la sua intera poesia ad ergersi contro ogni forma di schiavitù, mentale, politica o perfino religiosa. Un significativo esempio, nella produzione di Blake, di esplicita opposizione alla politica di sfruttamento e disuguaglianza è il poemetto "The Little Black Boy", tratto dalla raccolta *Songs of Innocence* (1789, in

Songs of Innocence and of Experience, 1789-1894). Nella poesia, scritta in prima persona, la voce del piccolo africano esprime il desiderio di parità di tutti i bambini di fronte a Dio e una gioiosa fraternità con il bimbo bianco ("I'll shade him from the heat, till he can bear / to lean in joy upon our Father's knee; / And then I'll stand and stroke his Silver hair, / And be like him, and he will then love me", vv. 25-28). Procedendo, troviamo "On Slavery" incluso in *The Pleasure of Hope* (1799) di Thomas Campbell (1777-1844). In William Wordsworth si registrano vari interventi di denuncia contro la violenza esercitata nei confronti del popolo africano, principale vittima della tratta degli schiavisti bianchi: poesie quali "To Thomas Clarkson. On the Final Passing of the Bill for the Abolition of the Slave Trade" (1807), "To Toussaint L'Ouverture" (1807), e alcuni versi da *The Prelude* (il long poem di Wordsworth che è una sorta di autobiografia spirituale)⁶ nell'edizione originale del 1805 (seppure pubblicata per la prima volta nel 1826), book X, vv. 203-228 e, nell'edizione rivista del 1850, book X, vv. 237-265. Infine, nel 1829, la poesia intitolata "Humanity" dove il poeta sottolinea l'assurda contraddizione dell'Inghilterra che da un lato rifiuta la schiavitù sul proprio suolo in nome delle libertà sancite per ogni cittadino britannico sin dal Medioevo, e, dall'altro lato, è complice del commercio degli schiavi in altri territori: "Slaves cannot breathe in England" – yet that boast / Is but a mockery! When from coast to coast, / Though fettered slaves be none, her floors and soil / Groan underneath a weight of slavish toil" (vv. 83-87).

Le poetesse giocarono un ruolo preminente nella campagna abolizionista facendo udire forte e chiara la loro contrarietà e resistenza. In quanto donne si sentivano esse stesse private dei diritti civili ed economici, in consonanza con l'affermazione polemica di Mary Wollstonecraft (1759-1797), precorritrice del movimento femminista, per la quale: "Men will endeavour to enslave woman: and who can tell, how many generations may be necessary to give vigour to the virtue and talents of the freed posterity of abject slaves".⁷ Nel periodo più caldo del movimento abolizionista, dagli anni '80 del '700 fino agli anni '20 dell'800, furono numerose le poetesse che fecero udire la propria voce con piglio e autorevolezza contro la tratta degli schiavi. Fra queste l'evangelica Hannah More (1745-1833) che scrisse il poema narrativo "Slavery, a Poem" (1788) alla vigilia della discussione in Parlamento del primo disegno di legge presentato da Wilberforce, e in concomitanza con la costituzione della Abolition Society. Di Hannah More è anche la ballata "The Sorrows of Yamba; or, The Negro Woman's Lamentation. To the Tune of Hosier's Ghost", composta con Eaglesfield Smith (ca. 1770-1838), e in seguito estesa e pubblicata nella raccolta di ballate *Cheap Repository Tract* (1795-1798) intesa a scopi morali ed educativi per le giovani delle classi umili (un'altra opera della More, *Strictures on the Modern System of Female Education*, 1799, è invece in prosa e mira a dettare precetti educativi alle giovani donne di alto rango).

Questa circostanza è riportata in una lettera di Mary Wollstonecraft a Robert, precorritrice del movimento femminista.

⁶ *The Prelude* doveva essere originariamente il prologo di un poema filosofico diviso in tre parti che Wordsworth, seguendo anche i consigli di Coleridge, voleva scrivere al fine di risolvere un periodo di crisi personale. Il poema avrebbe avuto il titolo di *The Recluse* ma ne vennero scritte solo due parti, la prima intesa, appunto, come preludio, *The Prelude*, e la seconda intitolata *The Excursion*. Wordsworth continuò a rivedere il poema fino alla sua morte, nel 1850, sebbene avesse completato una prima stesura delle due parti negli anni 1798-1799.

⁷ M. Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, ed. C.H. Poston, second edition, New York, 1988, p. 77.

³ D. Lee, *Slavery & the Romantic Imagination*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2002, p. 2.

⁴ N. Leask, *British Writers and the East: Anxieties of Empire*, Cambridge: Cambridge University Press 1992.

⁵ M. Ferguson, *Subject to Others: British Women Writers and the Colonial Slavery, 1670-1834*, New York: Routledge 1992.

Quasi contemporaneamente la poetessa Ann Yearsley (1752-1806), appartenente alla classe operaia, contribuì al dibattito con "A Poem on the Inhumanity of the Slave Trade" (1788), una poesia di genere ibrido che mescola l'ode, l'epica e la poesia narrativa in pentametri con rime irregolari. Sebbene provenienti da due classi sociali diverse e sostenitrici di posizioni ideologiche antitetiche (più conservatrice la More e più radicale la Yearsley), le due poetesse trattano il commercio degli schiavi come una questione riferibile soprattutto al dominio patriarcale. In "The Sorrows of Yamba" Hannah More, pur suggerendo la religione come una forma di possibile conforto alle sofferenze della povera schiava Yamba, non esita a denunciare la brutalità dei mercanti britannici e dei marinai delle navi negriere che, lontano da casa, tradiscono ciò che in patria considerano di più sacro ed inviolabile, la libertà, e gli affetti domestici. In modo non meno esplicito e diretto, la Yearsley conclude "A Poem on the Inhumanity of the Slave Trade" con una dura condanna del sistema legislativo britannico che finge di non vedere tali crudeltà.

In questa panoramica merita ancora ricordare Mary Birkett (1774-1817) e Helen Maria Williams (1762-1827). La Birkett, scrittrice irlandese quacchera (il gruppo religioso dei quaccheri fu il primo a mettere al bando la schiavitù e a liberare i propri schiavi), compose "A Poem on the African Slave Trade. Addressed to her own Sex. In two parts" (1792) dove analizza la schiavitù dal punto di vista economico, chiedendo alle donne di boicottare i prodotti derivati dal lavoro degli schiavi (il boicottaggio dei consumi fu uno dei mezzi più persuasivi della campagna). La Williams contribuì a sua volta con "A Poem on the Bill lately passed for regulating the Slave Trade" (1788). Helen Maria Williams fu una nota intellettuale, famosa anche per le sue osservazioni sulla Francia rivoluzionaria che testimoniò in *Letters Written in France in the Summer of 1790* (1790), dove registra il suo entusiasmo durante la prima fase della Rivoluzione, e in *Letters Containing a Sketch of the Politics of France* (1795), che testimoniano invece la sua disillusione negli anni del Terrore di Robespierre. Helen Maria Williams non risparmiò critiche dirette alla politica espansionista britannica come si evince da "An Ode on the Peace" (1783), nella quale documenta i dolori e le privazioni degli innocenti coinvolti nelle fasi finali della guerra fra i nuovi Stati Uniti d'America e l'Inghilterra. Nel poema in sei canti *Perù* (1784) la poetessa affronta il fenomeno più generale del colonialismo attraverso i devastanti effetti dell'imperialismo spagnolo sulle popolazioni indigene dell'America meridionale.

L'impegno abolizionista continuò a farsi strada anche in Amelia Opie (1769-1853) che nel 1802 scrisse "The Negro's Boy's Tale, Ballad in quatrain" (1802), e nel 1826 *The Black Man's Lament; or, How to Make Sugar* (1826), un'altra ballata in quartine. In quest'ultima poesia la novità efficace dal punto di vista della ricezione è che la Opie introduce delle illustrazioni per accompagnare i versi con lo scopo didattico di interessare anche il lettore meno sofisticato, e perfino i bambini. I versi, in forma di dialogo, danno voce agli schiavi che raccontano, con un linguaggio semplice e colmo di persuasiva sensibilità, l'intero processo della tratta e le loro personali sofferenze, facendo ampio ricorso alle percezioni sensoriali. Il poeta diviene una sorta di testimone biblico dei patimenti degli schiavi e si rivolge direttamente al lettore, per catturarne l'attenzione e coinvolgerlo nella campagna contro la schiavitù. Le scelte lessicali appartengono alla sfera del discorso della sensibilità, già pienamente settecentesco, e alla retorica sentimentale (lacrime, cuore, passioni, tristezza e sospiri ricorrono con frequenza). Questi testi fanno poi grande uso di riferimenti ai legami materni e famigliari che gli schiavisti distruggono separando i

coniugi e i genitori dai figli. Ma ciò che più colpisce è, al di là della simpatia e dei buoni sentimenti che esse manifestano, la lucidità nel denunciare il nesso di causa-effetto alla base del commercio di esseri umani e, di fatto, del colonialismo in generale, cioè a dire la transazione economica. La società dei mercanti e del commercio si serviva della schiavitù per trasformare beni superflui o di lusso in beni di prima necessità, alterando la scala di valori sociali e morali, tradendo non solo i principi tradizionali della libertà britannica ma abbandonando anche la sfera morale propria dell'uomo per dare priorità alla sfera materiale dell'interesse economico e del guadagno.

2. RIVOLUZIONE INDUSTRIALE E URBANIZZAZIONE: LA RIVOLTA DEI POETI

Se l'economia capitalista fiorì in Gran Bretagna, sede della grande Rivoluzione industriale e dell'avvento di nuove tecnologie tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, lo si dovette in gran parte al denaro scaturito dal commercio degli schiavi.⁸ La Rivoluzione industriale d'altronde trasformò l'etica protestante del lavoro in etica del profitto tracciando gradualmente una separazione profonda tra le diverse sfere dell'identità sociale e dell'appartenenza a classi, generi ed età, e distruggendo, come lamentò William Wordsworth nei suoi testi poetici, l'antico spirito comunitario. La divisione fra gruppi sociali causò conflitti e ingiustizie che i romantici, donne e uomini, più o meno esplicitamente condannarono e denunciarono. Se notevole fu l'impegno civile e sociale dei quaccheri e degli evangelici, non dobbiamo dimenticare quello dei radicali e dei cosiddetti 'dissenters' (ossia, gruppi religiosi che non si riconoscevano nella chiesa anglicana e che per questo erano stati privati dei diritti civili, alla stessa stregua dei cattolici; tuttavia, diversamente dai cattolici, essi erano politicamente più radicali). Figure determinanti nella riflessione democratica inglese di quest'epoca furono William Godwin (1756-1836), padre del pensiero anarchico e autore di *Political Justice*, 1793, (nonché ideatore del romanzo poliziesco con *Caleb Williams*, 1793); Mary Wollstonecraft, moglie di Godwin e madre della romanziera Mary Godwin Shelley (1797-1851), fondatrice del pensiero femminista e autrice di romanzi e del celebre *The Rights of Woman* (1792); Thomas Paine (1737-1809), teorico del pensiero repubblicano e del libero e democratico commercio, autore di *The Rights of Man* (1791-1792); Joseph Johnson (1738-1809), librario ed editore radicale; il pastore Richard Price (1723-1791) e lo scienziato Joseph Priestley (1733-1804), entrambi 'dissenters'.

Il Romanticismo coincise con uno fra i periodi più burrascosi della Gran Bretagna vedendo ben due generazioni in guerra (prima con l'America, 1776-1783, e poi, con la Francia rivoluzionaria, dai primi anni '90 del '700 al Congresso di Vienna, 1815), e la più rapida e profonda trasformazione sociale e urbana che si registri in epoca moderna.

Nel '700 i vari 'enclosure acts' avevano tolto ai contadini la possibilità di accedere agli 'open fields' per pascolare il bestiame e coltivare prodotti necessari al loro sostentamento; spingendoli a trovare lavoro nei centri urbani e nelle nuove aree industriali. Le campagne si spopolarono e le città cambiarono volto per accogliere grandi impianti industriali, inizialmente legati all'industria tessile e più tardi a quella siderurgica, e per ospitare in

⁸ Cfr. E. Williams, "The Golden Age of the Slave System in Britain", *Journal of Negro History*, 25.1 (January 1940), pp. 60-106.

condizioni del tutto precarie migliaia di contadini trasformati di colpo in manodopera operaia. Le condizioni di vita dei lavoratori erano disumane per via dei bassi salari, dei turni di lavoro spesso superiori alle dodici ore che non rispettavano né sesso né età, per l'assenza totale di igiene, di assistenza medica e di previdenza nei casi di malattia o vecchiaia. Questa realtà, documentata in epoca vittoriana dai romanzi di Charles Dickens, diede impulso nel corso del periodo romantico a una letteratura impegnata su temi civili. La poesia registrò le crescenti contraddizioni di una società che da un lato possedeva un elevato grado di alfabetizzazione e un importante sviluppo demografico, ma dall'altro era affetta da una fortissima mortalità infantile, un grave inquinamento e un sensibile incremento del fenomeno della prostituzione, mentre era sotto gli occhi di tutti l'aumento dell'accattonaggio e del vagabondaggio (di cui danno conto i *Journals* di Dorothy Wordsworth e le liriche di William Wordsworth).

Fra gli intellettuali romantici di prima generazione William Blake, nato e vissuto a Londra da una famiglia medio borghese, fu senza dubbio colui che maggiormente si fece portavoce del crescente disagio sociale. Visionario e radicale, fu poeta, incisore e pittore. Sebbene istruito prevalentemente dai genitori, Blake si distinse per la sua vastissima cultura. Iniziò presto a leggere la Bibbia che rimase anche in seguito una delle sue principali fonti di ispirazione. Ma mentre il Dio biblico gli appariva un despota, la figura di Cristo lo affascinava tanto da apparirgli un modello da seguire per la sua umanità e anche per la sua ribellione nei confronti dell'*establishment* e delle gerarchie del proprio tempo. Blake rivelò sin da giovanissimo la sua inclinazione verso l'arte pittorica e, dedicandosi all'incisione, sperimentò il metodo dell'acquaforte a rilievo nelle stampe miniate, nelle quali, come nei testi medievali, accompagnava il testo con l'immagine che diveniva una sorta di paratesto esplicativo. Sono testi miniati opere quali *Songs of Innocence and Experience*, *The Book of Thel* (1789), *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), *Visions of the Daughters of Albion* (poema decisamente proto-femminista ove si invoca parità e libertà sessuale) e *America: a Prophecy* (entrambe del 1793), *Europe: a Prophecy* del 1794 così come *The First Book of Urizen* (1794), *Milton: a Poem* (1804-1811), e *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion* (1804-1820). Blake si formò come incisore su modelli greci e classici in voga nella seconda metà del '700 (in giovinezza frequentò la Royal Academy per affinare le sue doti pittoriche) dei quali ripropose nei suoi poemi profetici la struttura, creando figure umane di tipo michelangiolesco, grandi e muscolose, stagliate contro un infinito orizzonte mentre si confrontano con gli elementi naturali. Si tratta di figure eroiche che danno corpo al suo personalissimo sistema mitopoietico e che rappresentano le principali facoltà umane spesso in lotta fra di loro (Orco, ad esempio, rappresenta la passione e l'energia creativa, ed è l'irriducibile avversario di Urizen che incarna invece il potere tirannico della ragione e della legge, mentre Albion, "the eternal man", è eletto a campione dell'umanità).

Pur essendo attratto dalle dottrine del mistico svedese Emanuel Swedenborg (1688-1772), Blake riteneva comunque prioritario occuparsi di quanto avveniva sulla terra e nella società. Fu un acceso sostenitore della Rivoluzione americana e di quella francese (su cui si vedano i due poemi apocalittici *The French Revolution*, 1791, e *America: a Prophecy*, 1793). Nemico di tutto ciò che mortifica e costringe l'essere umano, riteneva che solo l'immaginazione avesse un potere liberatorio e salvifico e che fosse dovere del poeta denunciare ogni forma di vessazione e di sfruttamento. La sua poesia, sebbene simbolica, ha

forti connotazioni militanti e di denuncia e canta la libertà e l'eguaglianza mentre avversa ogni potere costituito in quanto oppressivo e mortificante per la dignità umana. Dopo la pubblicazione della sua prima raccolta di poesie, *Poetical Sketches*, avvenuta nel 1783 (intanto si era sposato con Catherine Boucher che gli fu preziosa collaboratrice anche nell'arte dell'incisione), Blake frequentò, come altri radicali e *dissenter* londinesi, la casa dell'editore Joseph Johnson, presso la quale conobbe il pittore svizzero John Henry Fuseli (1741-1825) con cui strinse amicizia. Il testo poetico di Blake esemplare della sua poetica 'umanista' e del suo impegno civile è il poemetto "London", appartenente alle *Songs of Experience*. In "London" la voce poetica deplora l'urbanizzazione selvaggia e la divisione fra classi sociali vista quale causa principale delle miserie, delle malattie e dell'infelicità degli abitanti della grande città

I wander thro' each charter'd street,
Near where the charter'd Thames does flow,
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every Man,
In every Infants cry of fear,
In every voice, in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear.

How the Chimney-sweeper's cry
Every black'ning Church appalls;
And the hapless Soldier's sigh
Runs in blood down Palace walls.

But most thro' midnight streets I hear
How the youthful Harlot's curse
Blasts the new-born Infants' tear,
And blights with plagues the Marriage hearse.

Londra appare come una città infernale, babilonica, della quale l'io poetico, come un novello arcangelo dell'Apocalisse, testimonia il degrado e il diffuso stato di malessere. Tuttavia, in modo tipicamente blakiano, l'infelicità è prodotta dalla mente umana che crea essa stessa le proprie catene e i propri condizionamenti ("The mind-forg'd manacles I hear") assoggettandosi a imposizioni di poteri e istituzioni che ne umiliano le capacità e le potenzialità. Nella nuova realtà metropolitana tutte le istituzioni appaiono colpevoli e conniventi: la chiesa, il palazzo reale e perfino il matrimonio borghese.

William Blake non fu il solo a ritrarre nei suoi versi la rapida quanto tragica metamorfosi del paesaggio campestre in fuliginosa realtà urbana e di masse contadine in forza lavoro o in macchine da guerra; altri poeti romantici sia di prima che di seconda generazione ne diedero conto in vario modo. In *The Task* di William Cowper la città, dominio dell'oscurità, è riconducibile al regno degli inferi: "the smoke, the eclipse / That Metropolitan volcano's make, / Whose Stygian throats breathe darkness all day long". A questi versi di Cowper sembrano unirsi quelli, non meno apocalittici e ricchi di personificazioni, di *Eighteen Hundred and Eleven, a Poem* (1812) di Anna Laetitia Barbauld

(1743-1825). Nei versi di apertura del poema il tradimento dell'uomo nei confronti della fertilità della natura è reso in tutta la sua gravità, la guerra è in atto non solo fra le nazioni ma anche fra la stessa gente umile e fra umanità e natura: "[...] The tramp of marching hosts disturbs the plough, / The sword, not sickle, reaps the harvest now, / And where the Soldier gleans the scant supply, / The helpless Peasant but retire to die; / No laws his hut from licensed outrage shield, / And war's least horror is the ensanguined field" (vv. 11-22). La Barbauld, *dissenter* come la Opie, la Wollstonecraft o la Williams, era una donna molto colta e versatile. Brillante educatrice nell'avviata scuola del marito, era amica dello scienziato Priestley al quale dedicò il poemetto semiserio "The Mouse's Petition" (1773) in cui gli rimproverava di utilizzare nei suoi esperimenti scientifici cavie vive, e di Lady Elizabeth Montague (1743-1827), una delle più note *bluestockings* (intellettuali che rivendicavano il diritto delle donne a produrre arte e letteratura), che le propose, senza ottenerne l'assenso, di fondare una accademia letteraria per fanciulle. La Barbauld pensava, da buona dissenziente (si vedano le teorie di William Godwin), che ogni individuo fosse moralmente responsabile dei mali della società e che il progresso fosse la somma di molte coscienze illuminate. In *Eighteen Hundred and Eleven* ella elenca le colpe della nazione inglese: il colonialismo, la guerra, il commercio, l'industria. Queste scelte nazionali, pur avendo dato un temporaneo benessere all'Inghilterra, l'avevano privata, sostiene la voce poetica, del suo bene più prezioso, l'antica anima libertaria ed egualitaria, e per questa irrimediabile perdita, conclude, l'Inghilterra sarebbe diventata presto un deserto morale e culturale: "With grandeur's growth the mass of misery grows. / For see, – to other climes the Genius soars, / He turns from Europe's desolated shores" (vv. 305-322).

Merita altresì menzione la poetessa Anna Seward (1742-1809), conosciuta come "the swan of Lichfield" (piccolo centro non lontano dalla città industriale di Birmingham). La Seward, figlia del canonico anglicano della cattedrale di Lichfield, e da lui educata, conobbe nel circolo letterario animato dal padre importanti intellettuali fra i quali lo scienziato Erasmus Darwin (1731-1802), autore anche del poemetto in distici eroici *The Botanic Garden* (1791), che la introdusse al celebre e severo intellettuale Samuel Johnson (1709-1784) e la incoraggiò a dedicarsi alla scrittura. Anna Seward non si sposò mai, e pur scrivendo di nascosto per via della contrarietà del padre, si dedicò con cura alla propria vena creativa. La scrittura le fu dapprima rifugio e sollievo ai dispiaceri che la vita le riservò, per evolversi, dopo la morte del padre che le lasciò una cospicua eredità, in un'attività pubblica ricca di riconoscimenti al punto che le sue poesie furono successivamente (1810) raccolte ed edite da Walter Scott. Opere poetiche di successo furono "Elegy to Captain Cook", 1780 – dedicata a James Cook (1729-1778), esploratore inglese dell'Australia – un'elegia epica (o 'monodia', come la chiamava la Seward, celebrazione di un personaggio scomparso),⁹ e *Louisa a Poetical Novel in Four Epistles* (1784), un romanzo epistolare in versi che adombra l'amore infelice dell'adorata sorella adottiva Honorah Sneyd (1752-1780) andata in sposa, pur amando un altro uomo, all'autore e critico letterario Richard Lovell Edgeworth (1744-1817). *Louisa* è un poema romantico

FA DA CANTO, PER RABBONIRE IL MITO.

⁹ Si veda la "Presentazione" di Gioia Angeletti ad Anna Seward in L.M. Crisafulli (a cura di), *Antologia delle poetesse romantiche inglesi*, 2 voll., Roma: Carocci, 2003, pp. 33-42, e il saggio, ancora dell'Angeletti, "Le donne 'riscrivono' gli uomini: gli esempi di Anna Seward e Lady Caroline Lamb", in L.M. Crisafulli, C. Pietropoli (a cura di), *Le poetesse romantiche inglesi. Tra identità e genere*, Roma: Carocci 2002, pp. 291-313.

per la vena di malinconia che l'attraversa, per la passione espressa, per le rinunce alle quali la protagonista deve sottostare. Ella ha una corrispondenza con l'amica Emma e l'oggetto delle loro lettere è l'amore di Louisa per Eugenio, il quale sposerà per interesse un'altra donna. Al di là dei riferimenti ai precedenti letterari (Rousseau, Prior e Pope), il poema presenta due mondi distinti e contrapposti: quello rurale, domestico e tipicamente femminile, i cui valori sono legati alla sfera degli affetti e alla forza morale che la natura ispira, rappresentato da Louisa, e quello dell'espansione coloniale, dello sviluppo industriale e commerciale, caratterizzato dalla presenza maschile, incarnato da Eugenio. Emma, come Eugenio, è costretta per necessità economica a partire per le colonie e ad abbandonare il mondo a lei familiare. Eugenio, lontano da Louisa, la tradisce, mentre la forte amicizia che lega Louisa ed Emma si rinsalda.

In un suo saggio Stuart Curran tratta del modo in cui la poetessa affronta l'amicizia romantica femminile e in particolare analizza il tropo letterario secondo il quale una donna poeta traspone la sua amica nello spirito stesso di un particolare luogo, avvolgendo la sua persona di un'aura mitica senza tempo. Il poema che vi viene analizzato è *The Ladies of Llangollen*, nel quale il mito dell'amicizia femminile viene incarnato dalle personalità affascinanti di Lady Eleanor Butler e Sarah Ponsonby, che diventano i prototipi della donna che sceglie di rifugiarsi nella natura per sottrarsi alle costrizioni sociali e alle pressioni convenzionali del nuovo mondo borghese.¹⁰ Il tropo dell'amica più cara come spirito del luogo sottolinea l'attaccamento della stessa Seward alla natura rigogliosa degli spazi rurali in cui era cresciuta e che amava. Ma la loro bellezza antica, come quella dell'amica-sorella Honora, sono minacciati di estinzione (Honora Sneyd morirà prestissimo di tisi e il paesaggio di cui lei è simbolo si offuscherà per l'inquinamento industriale). Ancora più esplicito e netto si fa il giudizio della poetessa allorché torna ad affrontare il rapporto fra industria e mondo rurale o naturale. Si prendano due poemetti, il sonetto "To Colebrooke Dale" (scritto nel 1785-1787 e pubblicato nel 1799) e il più lungo "Colebrooke Dale" (scritto fra il 1785 e il 1790 e pubblicato nel 1810) dove la voce poetica cerca di rapportarsi allo sviluppo industriale che sta trasformando sotto i suoi occhi la campagna. Un cambiamento che mette in crisi le stesse capacità creative dell'io poetico che manifesta il timore di perdere la concentrazione meditativa necessaria, disturbato da suoni stridenti e dal rosso delle fiamme delle fucine nel cielo. Nel sonetto "To Colebrooke Dale" il paesaggio campestre, per il poeta sede di mitologiche figure quali ninfe e naiadi, ha perso ormai la sua antica bellezza naturale per ospitare fucine e miniere e destare nel poeta quel senso di bellezza turpe e infernale che nasce appunto nel Romanticismo, e che è stato definito il 'sublime industriale': "Thy Genius, [...], / Formed for the Train that haunt poetic dreams, / Naiads, and Nymphs, – now hears the toiling Barge / And the swart Cyclops, ever-clanging forge / Din in thy dells; – permits the dark-red gleams, / From Umbered fires on all thy hills, the beams, / Solar and pure, to shroud with columns large / Of black sulphureous smoke, that spread their veils / Like funeral crape upon the sylvan robe" (1, 3-10).

William Wordsworth, autore di liriche sulla bellezza intensa e struggente del mondo naturale, ha indagato la labile soglia che separa mondi antagonisti e tuttavia contigui: il

¹⁰ S. Curran "Anna Seward e le dinamiche dell'amicizia femminile", in L.M. Crisafulli, C. Pietropoli (a cura di), *Le poetesse romantiche inglesi. Tra identità e genere*, cit., pp. 30-39.

passaro dal presente, la città dalla campagna, la classe contadina dalla classe operaia. Queste tematiche sono il punto focale delle *Lyrical Ballads*, dove Wordsworth, in poesie come "Poor Susan" e "Michael", affronta il presente magmatico con la evidente consapevolezza di chi sa di trovarsi di fronte al tramonto dell'universo agricolo, alla perdita degli antichi legami affettivi e comunitari e al rischio di essere circondati solo dal cinismo materialista dell'urbanesimo. Il senso desolante di tale perdita e la confusione mentale e spirituale che essa genera nell'animo umano sono illustrati nel libro settimo di *The Prelude*, intitolato "Residence in London". L'occasione è la fiera che si svolge a Londra per San Bartolomeo. La confusione della festa in cui si sovrappongono in modo indistinto spettacoli da baraccone, musica cacofonica e follia accalata, determina una ubriacatura dei sensi che la voce poetica registra meticolosamente:

What a shock
For eyes and ears! what anarchy and din,
Barbarian and infernal, – a phantasma,
Monstrous in colour, motion, shape, sight, sound!
[...]
All moveables of wonder, from all parts,
Are here – Albinos, painted Indians, Dwarfs,
The Horse of knowledge, and the learned Pig,
The Stone-eater, the man that swallows fire,
Giants, Ventriloquists, the Invisible Girl,
The Bust that speaks and moves its goggling eyes,
The Wax-work, Clock-work, all the marvellous craft
Of modern Merlins, Wild Beasts, Puppet-shows,
All out-o'-the-way, far-fetched, perverted things,
All freaks of nature, all Promethean thoughts
Of man, his dulness, madness, and their feats
All jumbled up together, to compose
A Parliament of Monsters.
[...]
Oh, blank confusion! true epitome
Of what the mighty City is herself,
To thousands upon thousands of her sons,
Living amid the same perpetual whirl
Of trivial objects, melted and reduced
To one identity, by differences
That have no law, no meaning, and no end –
Oppression, under which even highest minds
Must labour, whence the strongest are not free.

(*The Prelude*, VII, 685-688, 706-718, 722-730)

Questa lunga descrizione, quasi modernista nell'assalto di suoni e immagini che colpiscono vista e udito di chi la testimonia, è formata da un susseguirsi incalzante di *enjambement* e da un sovrapporsi di assordanti onomatopoeie. Il senso di questa cavalcata poetica viene riassunto dai versi "Oh, blank confusion! true epitome / Of what the mighty City is herself". Ogni differenza o identità personale viene annullata da questa perpetua girandola ("perpetual whirl") barbara e infernale. L'umanità, schiacciata e informe, è così,

come nella "London" di Blake, schiava e prigioniera del "Parliament of Monsters" che per Wordsworth è la città. Il "poeta dei laghi", come William Wordsworth è definito per aver trascorso buona parte della sua vita nella regione dei laghi nel nord dell'Inghilterra, riprese il tema della città, e Londra in particolare, in altre poesie tra le quali "London 1802", dove il riferimento diretto alla città è riservato soltanto al titolo, e "Composed upon Westminster Bridge". In "London 1802" l'io poetico rivolge un'invocazione a Milton perché torni a vivere per salvare l'Inghilterra, ormai regno di "stagnant waters" (v. 3) e "selfish men" (v. 6), dalla perdita degli antichi valori. Nella seconda, "Composed upon Westminster Bridge, 3 September 1802", la città è incantata ma l'incantamento è dovuto al suo stato dormiente. La visione che appare al poeta è di una Londra alle prime ore del giorno, lontana e ancora addormentata: "The city now doth like a garment wear / The beauty of the morning – silent, bare, / Ships, towers, domes, theatres, and temples lie / Open to the field and to the sky, / All bright and glittering in the smokeless air" (vv. 4-8).

La città nel suo trambusto, nei suoi suoni cacofonici e inarrestabili torna in un altro testo romantico, "London Summer Morning" (dai *Lyrical Tales*, 1800), a firma di Mary Robinson (1758-1800), poetessa, romanziera, ma anche valente attrice. La Robinson fu una donna di grande bellezza, dalla vita tormentata. Le frustrazioni e le pene d'amore provate nel corso di relazioni infelici sono cantate nella serie di sonetti *Sappho and Phaon* (1796), dove viene messa a nudo la sua sensibilità femminile. Questo canzoniere si allontana dagli accenti retorici e dallo stile metaforico della scuola "Della Crusca", in grande voga al tempo e da lei stessa adottati in un dialogo poetico con uno dei teorici di questa corrente, Robert Merry, pubblicato sulla rivista *The World* nel 1788. Sposatasi giovanissima con un giovane dissoluto si trovò, come altre poetesse del Romanticismo (ad esempio Charlotte Smith, 1749-1906, e Felicia Hemans, 1793-1835), a dover mantenere la famiglia con il proprio lavoro. Divenuta attrice con il manager teatrale David Garrick (1717-1779), scopritore di talenti femminili, fu esposta alla disapprovazione dell'opinione pubblica sia per le *breeches parts* (parti in cui indossava abiti maschili), sia per una discussa quanto breve relazione con il giovane principe del Galles (il futuro re George IV). Mary Robinson fu molto sensibile ai temi scottanti dell'epoca, come dimostrano alcune delle liriche raccolte nei *Lyrical Tales* quali "The Deserted Cottage" o "The Lascar" (1800). Nella prima lamenta il terribile vuoto lasciato dalla guerra che aveva portato morte e distruzione alla nazione, la seconda punta il dito contro le discriminazioni razziali che colpivano gli indigeni e l'isolamento dell'indiano che vagabonda nelle strade desolate delle città inglesi. In "London Summer Morning", tuttavia, la poetessa, rovesciando il giudizio negativo sin qui visto, affronta la realtà urbana da un diverso punto di vista sottolineandone la vitalità e l'energia attraverso pennellate di vivido impressionismo tale da permettere un'autentica partecipazione del lettore che si affaccia alle vie indaffarate di Londra con lo stesso spirito di curiosità e stupore dell'io poetico:¹¹ "[...] Now begins / The din of hackney-coaches, waggons, carts; / While tinmen's shops, and noisy trunk-makers, / Knife-grinders, coopers, squeaking cork-cutters, / Fruit-barrows, and the hunger-giving cries / Of vegetable-venders fill the air" (vv. 9-14).

¹¹ Vedi il bell'articolo di Timothy Webb sul rapporto di Robinson and Seward con la città, "Listing the busy sounds: Anna Seward, Mary Robinson and the sfida poetica della città", in L.M. Crisafulli, C. Pietropoli (a cura di), *Le poetesse romantiche inglesi. Tra identità e genere*, cit., pp. 97-125.

La seconda generazione romantica non dimentica la denuncia di Blake contro lo sfruttamento dei deboli e dei bambini e lo dimostrano autrice come Caroline Anne Bowles (1786-1854), futura moglie del poeta romantico di prima generazione Robert Southey (1774-1843), Caroline Sheridan Norton (1808-1877) e Letitia Elizabeth Landon (1802-1838). Se nel 1833 il *Factory Act* aveva finalmente decretato l'illegalità del lavoro in fabbrica dei bambini sotto i nove anni, quelli fra i nove e i tredici anni invece erano ancora sottoposti a otto ore di lavoro al giorno, mentre a chi aveva fra i tredici e i diciotto anni era addirittura richiesto un orario giornaliero di dodici ore. Contro tali orari e condizioni di lavoro massacranti per dei giovanissimi la Bowles lancia la sua protesta in *Tales of the Factories* (1833), Caroline Norton in *A Voice from the Factories* (1836), dove condanna ogni forma di sfruttamento minorile, e, infine, Letitia Elizabeth Landon la poetessa che con Felicia Hemans chiuderà cronologicamente il movimento romantico, nella poesia "The Factory" (da *Fugitive Pieces*, in *The Vow of the Peacock and Other Poems*, 1835) tratteggia un mesto quadro delle pessime condizioni di lavoro dei fanciulli. La poesia presenta lunghe file di bambini che si avviano al lavoro della fabbrica nel mattino fuliginoso come fossero corpiccini morti:

There rests a shade above yon town,
A dark funereal shroud;
'Tis not the tempest hurrying down,
'Tis not a summer cloud.

The smoke that rises on the air
Is as a type and sign;
A shadow flung by the despair
Within those streets of thine.

[...]

Such is the moral atmosphere
Around thy daily life;
Heavy with care, and pale with fear,
With future tumult rife.

There rises on the morning wind
A low appealing cry,
A thousand children are resigned
To sicken and to die!

(vv. 2-20)

Il destino che segna la vita, che sarebbe stata altrimenti gaia e spensierata, di questi piccoli lavoratori che si avviano al lavoro quando è ancora buio, è cupo e simbolicamente rappresentato da quel cielo nero che grava sulla città come "un oscuro sudario".

3. NOSTALGIA, GUSTO ANTIQUARIO E MEDIEVALISMO

Non stupisce se al realismo di cui danno prova i romantici quando affrontano temi sociali, si affianchi una inevitabile nostalgia per il passato. La Rivoluzione francese,

combattuta letteralmente alle porte di casa, generò sul suolo inglese un clima politico oppressivo che ne limitò le tradizionali libertà. Nel 1794 il governo di George III promulgò leggi che sospesero la libertà di stampa e di adunata e introdussero i reati di opinione (i processi degli anni '90 videro molti dissenzienti e radicali condannati a lunghe prigioni o a essere trasportati in colonie come l'Australia). La Rivoluzione, che aveva inizialmente alimentato speranze straordinarie ed era stata accolta come la realizzazione delle più alte predicazioni illuministe, finì, a causa del periodo del terrore e del conflitto anglo-francese, con inimicizie, delusioni e timori. Ne fu ben consapevole Charlotte Smith che, pubblicando il poema in *blank verses* (versi non rimati in pentametri giambici) *The Emigrants* (1793), ebbe il coraggio di promuovere la fratellanza fra gli abitanti delle due sponde della Manica, francesi e inglesi. Una fratellanza che era divenuta perfino impossibile immaginare, e la cui sola ipotesi era considerata atto di alto tradimento dai governi delle due nazioni rivali. Pensatrice radicale, poetessa della *sensibility*, giornalista, autrice prolifica di *sentimental novels*, drammaturga, la Smith offre al lettore l'immagine di una intellettuale di grande respiro. La sua voce poetica si modula sul lutto e sul rimpianto tanto da irritare Anna Seward che in un sonetto, *Advice to Mrs. Smith. A Sonnet* (1786), la rimprovera di offrire al pubblico un modello negativo di donna. Mary Wollstonecraft, d'altra parte, nelle recensioni apparse sull'*Analytical Review* di Joseph Johnson, mentre le riconosce talento come poetessa, disapprova la vena troppo sentimentale dei suoi romanzi. Tuttavia fra il 1784 e il 1800 vi saranno ben otto edizioni dei suoi *Elegiac Sonnets*; nel 1793 la Smith pubblica *The Emigrants* e un anno dopo la sua morte, nel 1807, apparirà *Beachy Head, Fables and Other Poems* che la immortalò fra i contemporanei come musa della botanica per l'amore per il mondo naturale che trabocca dai suoi versi. Gli *Elegiac Sonnets* di Charlotte Smith fanno scuola al punto di ottenere nel 1833 l'encomio di William Wordsworth che di lei dirà: "a lady to whom English verse is under greater obligations than are likely to be either acknowledged or remembered".¹² Charlotte sfida con coraggio il canone maschile: dopo il sonetto si cimenta con successo nel *blank verse*, cita con competenza Petrarca, Shakespeare, Milton e Goethe; alle accuse di plagio risponde con note fitte ed erudite a piè di pagina delle sue poesie. Nella sua produzione poetica aleggia tuttavia una grande malinconia per le affezioni che la vita le ha riservato. Nei "sonetti elegiaci" la Smith non solo si presenta come madre-martire, archetipo della condizione femminile di primo Ottocento, ma sembra anche il potere consolatorio dell'arte. Tale atteggiamento diviene tanto più esplicito nel sonetto (genere che aveva ripreso voga nel Romanticismo) *Written in the Churchyard at Middleton in Sussex*:

Press'd by the Moon, mute arbitress of tides,
While the loud equinox its power combines,
The sea no more its swelling surge confines,
But o'er the shrinking land sublimely rides.
The wild blast, rising from the Western cave,
Drives the huge billows from their heaving bed;
Tears from their grassy tombs the village dead,

¹² Cit. in S. Curran, "The I Altered", in *Romanticism and Feminism*, ed. A.K. Mellor, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1988, p. 202.

And breaks the silent sabbath of the grave!
 With shells and sea – weed mingled, on the shore
 Lo! Their bones whiten in the frequent wave;
 But vain to them the winds and waters rave;
 They hear the warring elements no more:
 While I am doom'd – by life's long storm oppress,
 To gaze with envy on their gloomy rest.

(*Elegiac Sonnets*, XLIV)

Ai toni malinconici della perdita e del pianto non fa seguito la consolazione, tipica dell'elegia.¹³ I sonetti elegiaci della Smith mettono a nudo certo solitudine e frustrazione ma anche una caparbia volontà di denuncia. Questa prospettiva poetica la ritroviamo nel poema *The Emigrants*, ove l'io poetico osserva gli esuli fuggiaschi dalla Francia che giungono in Inghilterra e con i quali si identifica ("To this cold northern Isle, its short-end'd day. / Alas! how few the morning wakes to joy!", vv. 7-8). Con gli esuli l'io poetico approda fra gli schiumanti flutti di una terra nemica, dove le barche, tradizionale simbolo dell'immaginazione romantica alta, s'incagliano. In questa società di estranei, la natura stessa è indifferente, battuta da una perenne tempesta.

Nostalgia e malinconia sono alimentati anche dal gusto antiquario che attraversa due generazioni di poeti romantici. Questo revival medievale aveva trovato terreno fertile anche nel resto d'Europa e in Germania in particolare. Basti pensare rispettivamente al *Corso di letteratura drammatica* di August Wilhelm Schlegel e a *La Germania* di Mme De Staël, entrambi del 1814, che sottolineano la differenza fra 'il gusto antico' e 'il gusto moderno', fra Classicismo e Romanticismo.¹⁴ Il gusto antiquario inglese fu il frutto della tensione verso un universo ricco di pulsioni e di desiderio e della necessità concreta di ricostruire una nazione e un sentimento nazionale. Il ricorso alla ballata come genere letterario è frequente nel Romanticismo così come il clima malinconico, notturno e fantastico che caratterizza quelle antiche ballate a cui i poeti attinsero a piene mani. Le ballate pseudomedievali di James Macpherson (1736-1796), con la riproposta, in forma quasi mitologica, dei canti di Ossian (del 1760-1763, e a cui Hugh Blair dedicò nel 1763 il famoso studio *Dissertation on Ossian*), influenzarono autori del calibro di Robert Burns (1759-1796), Walter Scott e Joanna Baillie, e prima ancora Thomas Chatterton (1752-1770). Robert Burns, abile mediatore fra la cultura orale popolare e la cultura scritta più raffinata del pubblico di lettori scozzesi, con *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect* (1786) esplicita sin dal titolo il riferimento alla tra-

¹³ Su come Charlotte Smith articoli e rinnovi il genere dell'elegia si veda il convincente articolo di Judith Hawley "Charlotte Smith's *Elegiac Sonnets*: Losses and Gains", in *Women's Poetry in the Enlightenment – The Making of the Canon, 1730-1820*, eds I. Armstrong and V. Blain, Centre for English Study, University of London 1999, pp. 184-197. Scrive la Hawley: "Smith felt that her readers owed her pity just as she was owed money, security, status" (p. 190).

¹⁴ Rinvio a E. Raimondi, "L'Europa Romantica", in G.M. Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, vol. 2, *Dal Barocco all'Ottocento*, Milano: Bruno Mondadori 2000, pp. 249-273.

¹⁵ Si veda su questo argomento il saggio introduttivo di Cecilia Pietropoli, "I paradossi del medievalismo romantico: le ragioni di un fraintendimento", al numero *Romanticismo/Medievalismo* della rivista *La Questione Romantica*, n. 7-8, Primavera 1999, pp. 13-28. Si vedano altresì i capitoli "Ballads and Lyric Poetry in Scotland" e "Literary Ballads and Lyrical Poetry in England" di Jennifer Breen e Mary Noble nel loro volume *Romantic Literature*, London: Arnold 2002, rispettivamente alle pp. 39-53 e 55-73.

dizione celtica. Le ballate di Burns, sia raccolte in originale o parzialmente riscritte, sia talvolta frutto della propria fantasia, contengono istanze egualitarie e ripropongono, enfaticamente, il gusto della semplicità già vanto di molti dei 'raccoltori' antiquari (ad esempio Thomas Percy con le *Reliques of Ancient English Poetry*, 1765). Le ballate raccolte (nell'introduzione ai *Poems* Burns si definisce "un oscuro bardo") sono spesso canzoni d'amore (si pensi alla celebre "A Red Red Rose") e liriche sentimentali che, attraverso un linguaggio semplice e una versificazione orecchiabile, si appellano direttamente alle emozioni del lettore.

Walter Scott (1771-1832), grande fautore dello *Scottish revival*, si prodigò nell'assemblare un repertorio di antiche e popolari ballate che pubblicò, seppure con numerosi interventi personali, con il titolo *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802-1803). Il successo che arrivò a questa prima antologia lo convinse a scrivere delle proprie ballate che pubblicò con il titolo *The Lay of the Last Minstrel* (1805), cui seguì il *long poem* dal titolo *Marmion* (1808). La predilezione di Scott per il racconto cavalleresco e per il *romance*, che trova la sua più riuscita realizzazione nei romanzi storici, è presente anche nelle sue poesie che ottennero un successo straordinario (anche Byron ne riconobbe il fascino). Al *romance* che riscosse grande successo grazie ai suoi *long poems* fu Robert Southey (1774-1848), il terzo fra i 'poeti dei laghi' (con Wordsworth e Coleridge). Con Coleridge Southey pianificò, nel corso di un soggiorno a Bristol fra il 1790 e il 1795, l'idea della 'Pantisocracy' nello spirito delle antiche collettività, una sorta di comune formata da giovani coppie di uomini e donne che dovevano stabilirsi in Pennsylvania. L'idea naufragò come le posizioni politiche più radicali che egli aveva manifestato in giovinezza. In età matura poi si trasformò nel portavoce delle istanze conservatrici del governo inglese tanto da essere nominato 'Poeta Laureato' nel 1813.

La fertile immaginazione di Southey produsse *romances* che mettono insieme esotismo e gusto antiquario, spesso associato a quello orientista, a cui si ispirerà del resto lo stesso Coleridge con il suo frammento onirico *Kubla Khan* (scritto nel 1797 e pubblicato nel 1816). Fra i testi di Southey meritano di essere ricordati: *Thalaba the Destroyer* (1801), *The Curse of Kehama* (1810), *Roderick the Last of the Goths* (1814). D'altro canto è doveroso citare la ricerca di Southey rivolta al passato gallese e celtico. Nel 1799 egli concepì il suo primo *romance*, *Madoc* (pubblicato nel 1805), dedicato a un principe gallese del XII secolo, mentre nel 1800 presentò al pubblico, insieme a Joseph Cottle, una nuova edizione dei lavori di Chatterton. In seguito Southey incoraggiò la pubblicazione dell'epica nazionale gallese *Mabinogion* e lavorò all'edizione di *Le Morte d'Arthur* di Malory pianificata nel 1807 e pubblicata dieci anni dopo con il titolo *The Byrth, Lyf and Actes of Kyng Arthur*. Nel 1819 fu Felicia Hemans, poetessa della seconda generazione romantica a raccogliere il testimone ricevendo un premio di poesia nazionale con l'opera *Wallace's Invocation to Bruce*, che offre un quadro patriottico della Scozia medievale e dell'eroe scozzese William Wallace. Nel 1821 partecipò a un *Eisteddfod* a Londra con la raccolta di poesie *Welsh Melodies* scritte sulla falsa riga delle antiche arie nazionali gallesi, mentre nel 1822 compose *The Meeting of the Bards*. Contemporanea alla Hemans, Letitia Elizabeth Landon diede alle stampe nel 1825 il racconto in versi *The Troubadour* ambientato non su uno sfondo celtico o gaelico ma mediterraneo, le cui vicende si dipanano tra Francia e Spagna, con un eroe cavaliere che semina cuori infranti fino a ricongiungersi idealmente e fisicamente alla sola donna veramente amata.

Un caso particolare è rappresentato da Joanna Baillie (1762-1851), molto ammirata dallo stesso Walter Scott, che si nutrì del gusto celtico e popolare del suo tempo per distillarne una poetica del tutto personale che a ben vedere anticipa il manifesto romantico di Wordsworth e Coleridge, le *Lyrical Ballads*. La Baillie, di antica famiglia scozzese, figlia di un pastore presbiteriano docente universitario di teologia a Glasgow, sorella e nipote di famosi medici, amò profondamente la sua terra alla quale restò legata anche dopo averla lasciata, ancora ragazza, in seguito alla morte del padre, per trasferirsi con la madre e la sorella a Londra presso il fratello (nel 1784). La Baillie, che divenne una delle principali autrici teatrali del Romanticismo, scoprì quelle che dovevano costituire le coordinate fondamentali della sua poetica teatrale proprio grazie all'altro suo amore, quello per la poesia. L'attenzione ai moti dell'anima, alle passioni che condizionano le scelte umane, la "sympathetic curiosity" che lo spettatore deve nutrire per il personaggio che si agita e soffre sul palcoscenico per misteriosi dolori, paure e conflitti morali, e, d'altra parte, la necessità di ricorrere a un linguaggio semplice per convogliare più direttamente tali sentimenti, furono elaborati e sperimentati in poesia quasi dieci anni prima della pubblicazione della prima raccolta dei suoi *A Series of Plays in which it is attempted to delineate the stronger passions of the mind* (meglio conosciuti come *Plays on the Passions*, tre volumi fra il 1798 e il 1812). L'"Introductory Discourse" ai *Plays on the Passions* (1798) divenne un celebre manifesto della drammaturgia romantica. La sua prima raccolta di poesie, *Poems*, apparve nel 1790 anonima (non firmare le proprie opere letterarie era frequente fra le donne timorose di esporsi pubblicamente) e non suscitò interesse critico o di pubblico al punto che Joanna Baillie decise di abbandonare il genere poetico per alcuni anni e dedicarsi interamente alla scrittura di opere teatrali.

Dopo un viaggio attraverso l'amata Scozia, la Baillie tornò alla poesia pubblicando *Metrical Legends of Exalted Characters* (1821) nelle quali il gusto antiquario ha la meglio sulla spontaneità sentimentale e sul semplice mondo naturale e rurale che caratterizzava i *Poems*. Nel 1823 curò una raccolta antologica di testi poetici di vari autori dal titolo *Collection of Poems, chiefly Manuscript, and from Living Authors*. L'antologia includeva poesie di autori apprezzati dal pubblico dell'epoca tra i quali Felicia Hemans, Walter Scott, Anna Laetitia Barbauld, Robert Southey e William Wordsworth. Nel 1840 apparvero i suoi *Fugitive Verses* che annoverano nuovi testi poetici e testi già pubblicati. Infine, nel 1849 è la volta del poema narrativo *Ahalya* che tratta temi esotici. Nei *Poems* l'interesse della poetessa per la tradizione bardica non solo scozzese emerge chiaramente nelle poesie "Story of Other Times, Somewhat in Imitation of the Poems of Ossian", e, "Storm-beat Maid, Somewhat after the Style of Our Old English Ballads" nelle quali si conferma l'atmosfera magica dei tempi antichi e quella che Blair aveva definito nel suo studio su Ossian "la poesia del cuore", carica cioè di sublimi e tenere passioni alle quali la Baillie, attenta lettrice di *Theory of Moral Sentiments* (1759) di Adam Smith, non si sottraeva. "Storm-beat Maid, Somewhat after the Style of Our Old English Ballads" ci offre un esempio di questo sentire. Il poemetto narra la storia di una giovane impazzita per l'abbandono da parte del suo innamorato che sta per sposare un'altra donna. La giovane, per raggiungere la dimora dove l'uomo è in procinto di sposarsi, attraversa a piedi villaggi e campagne e, incurante di venti o tempeste, arriva appena prima che la cerimonia inizi tra la sorpresa e l'inquietudine generale: "What dost thou want, thou storm-beat maid, / That thou these portals past? / Ill suiteth here thy looks dismay'd, / Thou art no bidden guest" (vv. 65-68). Pallida e lacera

per il lungo cammino e con la mente sconvolta dal dolore, la fanciulla non risponde alle domande che le rivolgono ma sparge amare lacrime finché l'amato, rivedendola, si pente di averla abbandonata: "O cursed be the golden price, / That did my baseness prove! / And cursed be my friends advice, / That w'd me from thy love!" (vv. 137-140).

I *Poems* presentano al lettore un mondo perfettamente scandito dai ritmi dei cicli naturali. Qui sono le passioni e i sentimenti dei personaggi, piuttosto che le loro azioni, a essere esplorati e rappresentati attraverso la magia di un verso musicale e in tutta la loro semplice ma profonda umanità. Il ruolo della Baillie quale anticipatrice della poetica fortemente sperimentale delle *Lyrical Ballads* di Wordsworth e Coleridge, per la esplicita rivolta alla poetic *dictio* settecentesca, è del tutto evidente. La poesia della Baillie, come quella dei "poeti dei laghi", è capace di suscitare emozioni e di rendere spirituale il naturale.¹⁶ Emblematiche di questa poetica di simbiosi con gli elementi e le stagioni meditata da un linguaggio semplice e coinvolgente, costituito da versi di varia lunghezza e privi di rime regolari ma ricchi di musicalità per le abbondanti assonanze e consonanze, sono poesie come "A Winter Day" e "A Summer Day". In questi testi, nonostante sia chiaro il riferimento ai paesaggi scozzesi, le scene, i personaggi, i sentimenti descritti, pervasi dalla cultura popolare dello *storytelling*, conservano un valore universale, spogliato da qualsiasi rigida connotazione localistica.¹⁷ In "A Summer Day" il tono è gioioso e i ritmi giornalieri, del lavoro, del gioco, delle relazioni sentimentali, del riposo dei membri delle comunità rurali, sono scanditi dalle varie fasi del sole. In "A Winter Day" le immagini malinconiche intrise di presentimenti sono dominate dal rito violento dell'uccisione del gallo e dai racconti dell'anziano soldato ("tales of war and blood") che tuttavia non potranno turbare a lungo il meritato sonno del contadino.

I personaggi favoriti della Baillie sono i fanciulli e la gente semplice ma vi è anche una grande attenzione verso figure che vivono al margine della società e si comportano in modo bizzarro perché la vita li ha messi a dura prova, come in "Storm-beat Maid". In questi casi la narrazione si sofferma a descriverne il comportamento, a presentarne, con comprensione per la loro fragile umanità, la instabilità psicologica senza esprimere giudizi o condanne, conservando per intero il mistero della visione unica e personale che essi perseguono. Nell'introduzione ai *Plays on the Passions* del 1800, riferendosi alla poesia, Joanna Baillie sottolinea la necessità per il poeta di usare un linguaggio semplice e di cantare passioni naturali ("genuine and true to nature"), poiché il falso e l'innaturale sono nemici della poesia e non raggiungono il cuore del lettore. Baillie conclude affermando: "The highest pleasures we receive from poetry, as well as from the real objects that surround us in the world, are derived from the sympathetic interest we all take in beings like ourselves". Se leggiamo alla luce di queste parole poesie quali "The Thorn", "The Female Vagrant" o "The Idiot Boy" di William Wordsworth, incluse nelle *Lyrical Ballads*, vi troveremo molte affinità. Individui trascurati dalla poesia tradizionale perché socialmente marginali assumono in questi testi dimensioni eroiche e i loro sentimenti e le loro pene, invisibili ai più, vengono amplificati dalla sensibilità dell'io poetico che ne fa portavoce.

¹⁶ "Introduction to Joanna Baillie", in J. Baillie, *Poems 1790*, Facsimile, Oxford: Woodstock Books 1994

¹⁷ Rinvio alla "Presentazione" di Massimiliano Demata a Joanna Baillie, con traduzione di Antonella Braida, in L.M. Crisafulli (a cura di), *Antologia delle poetesse romantiche inglesi*, cit., vol. I, pp. 447-453.

4. LYRICAL BALLADS E DOROTHY WORDSWORTH: IL LINGUAGGIO DELLA NATURA

Nella "Preface" alle *Lyrical Ballads* nell'edizione del 1800, Wordsworth illustra la sua poetica e il tentativo di guidare il lettore alla riscoperta di un più semplice e naturale modo di vivere, dando rilievo a un particolare tipo di linguaggio che egli vuole altrettanto semplice e autenticamente popolare ('realmente' usato dagli uomini dirà nella "Preface"), specchio della bellezza naturale e veicolo dei sentimenti e delle passioni della gente comune ("rustic people"). Anche il poeta è per Wordsworth "a man speaking to men", sebbene dotato di maggiore sensibilità, entusiasmo e tenerezza.

What is a Poet? To whom does he address himself? And what language is to be expected from him? He is a man speaking to men: a man, it is true, endued with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind [...]. To these qualities he has added a disposition to be affected more than other men by absent things as if they were present; an ability of conjuring up in himself passions, which are indeed far from being the same as those produced by real events, yet (especially in those parts of the general sympathy which are pleasing and delightful) do more nearly resemble the passions produced by real events.

(dalla "Preface" alle *Lyrical Ballads*)

Wordsworth esprime un preciso orientamento democratico o, per usare un'espressione di Marilyn Butler, "una tendenza livellatrice".¹⁸ Il critico romantico William Hazlitt (1778-1830) ritenne che le *Lyrical Ballads* fossero state in qualche modo dettate dalla reazione di Wordsworth agli eventi politici dell'epoca: "the political changes of the day were the model on which he formed and conducted his poetical experiments".¹⁹ Nella raccolta le poesie composte da Wordsworth (vale la pena di ricordare che nelle *Lyrical Ballads* Coleridge incluse le poesie *The Rime of the Ancient Mariner*, "Foster-Mother's Tale", "The Dungeon", "The Nightingale") registrano le inquietudini e le esperienze del tempo attraverso i tratti delicati del sentimento. La ricerca di Wordsworth approda al mondo degli umili e della natura, quella di Coleridge conduce alla dimensione spirituale e paradigmatica testamentaria del marinaio errante di *The Rime of the Ancient Mariner*. Il marinaio è costretto a narrare la sua storia di sangue e di morte, come dirà all'invitato a un banchetto di nozze in cui irrompe, dall'obbligo morale di ripetere ritualisticamente il suo racconto di espiatione. Egli è colpevole di aver ucciso senza motivo, come Caino il proprio fratello, l'albatro, un uccello salvifico simbolo dello spirito divino. Per questo 'il vecchio marinaio' perde i propri compagni di viaggio e persino il diritto a morire, in suo pellegrinaggio, come quello dell'Ebreo Errante, è purgatoriale, e la sua vita trasformata in vita in morte è riscattata col fine del racconto dall'amore che il marinaio manifesta per tutte le creature viventi. Il

¹⁸ M. Butler, *Burke, Paine, Godwin and the Revolutionary Controversy*, Cambridge: Cambridge University Press 1984, pp. 226-229.

¹⁹ D. Wu (ed.), *The Selected Writings of William Hazlitt*, London: Pickering & Chatto, 1998, vol. 2, Lecture III, "On the Living Poets", p. 228.

riro a cui il marinaio è costretto a espiare un atto linguistico dove la parola si fa azione: narrare per cancellare la colpa, affinché la parola che esprime la colpa venga essa stessa purificata e, una volta rigenerata, riacquisti lo statuto originario di segno e manifestazione di un ordine divino.

He holds him with his skinny hand,
'There was a ship', quoth he.
'Hold off! unhand me, grey-beard loon!
Eftsoons his hand dropt he.

He holds him with his glittering eye –
The Wedding-Guest stood still,
And listens like a three years' child:
The Mariner hath his will.

The Wedding-Guest sat on a stone:
He cannot choose but hear;
And thus spake on that ancient man,
The bright-eyed Mariner

(I, vv. 12-20)

Non a caso Coleridge, nelle sue *Philosophical Lectures*, stabilisce lo stretto rapporto fra parola e cosa, e percepisce la parola come simbolo ed espressione della saggezza dell'Essere Supremo: "Then will the other great Bible of God, the Book of Nature, become transparent to us, when we regard the forms of matter as words, as symbols, valuable only as being the expression, an unrolled but yet a glorious fragment, of the wisdom of the Supreme Being." (*Philosophical Lectures*, 366).

Wordsworth e Coleridge condividono dunque una visione retrospettiva: nel primo lo sguardo è localista, teso a ritrovare una perduta dimensione comunitaria; nel secondo la nostalgia è per un passato che precede la caduta causata dal peccato originale, e che solo il ritorno a un linguaggio arcaico, onirico, purificato dalla consuetudine, può restituire.

Se Wordsworth canta i destini della vita degli umili dando a essi un'identità e un volto in poesie come "Michael", "Beggars", "The Leech-gathered" o "The Idiot Boy", in uno sforzo epico che indaga la microstoria popolata da chi è posto al margine della grande storia, in *Rime of the Ancient Mariner* Samuel Taylor Coleridge, studioso della filosofia idealista tedesca a cui dedicò riflessioni e scritti, dipinge un affresco maestoso e allegorico delle condizioni spirituali di un'umanità pellegrina sulla terra.

Se riflettiamo sul titolo della raccolta, *Lyrical Ballads*, intuivamo il procedimento dei due autori, la loro volontà di mescolare sentimento e storia, naturale e spirituale, la soggettività dell'esperienza e il valore universale che questa ha su chi legge. La capacità poetica di riflettere e di far riflettere sull'esperienza vissuta dal soggetto illumina l'io e lo muta, attraverso la memoria e l'emozione, in qualcosa di permanente, in un'eco del divino. Nel capitolo XIV della *Biographia Literaria* (1817) Coleridge annota diligentemente il senso che lui e l'amico Wordsworth avevano inteso dare alla comune impresa poetica:

During the first year that Mr. Wordsworth and I were neighbours, our conversations turned frequently on the two cardinal points of poetry, the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of imagination. [...] These are the poetry of nature. [...] In this idea originated the plan of the 'Lyrical Ballads'; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth on the other hand was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us.

Le *Lyrical Ballads* appaiono quindi come 'poetry of nature' perché contengono due elementi cardini: il primo, che avevamo incontrato a proposito della Baillie, il potere di suscitare la simpatia del lettore, il secondo, fortemente wordsworthiano, e in verità caratteristicamente romantico, 'il potere di defamiliarizzare il mondo', vedendolo come per la prima volta attraverso il potere dell'immaginazione. Coleridge spiega inoltre il procedimento poetico adottato nelle 'ballate liriche' dai due autori: lo stesso Coleridge avrebbe scelto personaggi e situazioni soprannaturali ma, impregnandoli di sentimenti ed emozioni del tutto umani, li avrebbe resi verosimili, obbedendo implicitamente al patto 'di sospensione dell'incredulità' stipulato con i lettori (ciò accade in altri testi dello stesso Coleridge successivi alle 'ballate liriche', l'onirico *Kubla Khan* e l'allegoria medioevaleggiante *Christabel*, 1816). Wordsworth, viceversa, avrebbe trattato di fatti naturali e di persone umili in modo da trasformarli in soprannaturali grazie all'incantamento e all'emozione che essi avrebbero trasmesso, e al meraviglioso mondo della natura che lo sguardo-fanciullo del poeta avrebbe rivelato al lettore.

Dell'incantamento e dell'emozione Wordsworth continuò a occuparsi ben oltre le 'ballate liriche' arrivando a contare in *The Prelude* la definizione di 'spots of time' per indicare i momenti di rivelazione che hanno luogo allorché l'io e il mondo misteriosamente si compenetrano e si fondono in un'epifania: è allora che la poesia di Wordsworth acquista la dimensione di un magico realismo. In Wordsworth visione e memoria diventano una medesima categoria ("These beauteous forms, through a long absence, have not been to me, / As is a landscape to a blind man's eye, / But oft, in lonely rooms, and mid the din / Of towns and cities, I have owed to them, / In hours of weariness, sensations sweet, / Felt in the blood, and felt along the heart, / And passing even into my purer mind"; da "Tintern Abbey", *Lyrical Ballads* 1798). Attraverso la memoria l'acuta sensibilità del poeta riporta al presente accadimenti e persone incontrati nel passato e li fa rivivere con la stessa intensa percezione provata la prima volta grazie ai colori caldi dell'immaginazione. In tale procedimento creativo, Wordsworth coniuga la trasparenza segnica con la trasparenza espressiva al fine di rendere il linguaggio un efficace mezzo di comunicazione e una sorgente di emozioni, liberato da orpelli retorici che ne causerebbero l'opacità. Nella "Preface" alle *Lyrical Ballads* il poeta osserva:

The language, too, of these men is adopted [...] because such men hourly communicate with the best objects from which the best part of language is originally derived; and because [...] being less under the influence of social vanity they convey their feelings and notions in simple and unelaborated expressions. Accordingly, such a language, [...] is a more permanent, and a far more philosophical language, than that which is frequently substituted for it by Poets, who think that they are conferring honour upon themselves and their art, in proportion as they separate themselves from the sympathies of men [...].

Il sodalizio fra Wordsworth e Coleridge, iniziato all'inizio di Bristol e continuato nel Lake District, tornando così ai luoghi dell'infanzia, ebbe come testimone e ulteriore protagonista la sorella di William, Dorothy, autrice di straordinarie pagine diaristiche e di poesie sul mondo naturale nelle quali lo sguardo poetico si pone orizzontalmente a ciò che canta, quasi che un legame tenero e intenso unisse il soggetto all'oggetto poetico. Lontana dalla visione egoistica e totalizzante di Charlotte Smith che filtrava il mondo attraverso l'occhio del lutto e della malinconia, e diversa dagli accenti politici e libertari di Anna Laetitia Barbauld, la scrittura di Dorothy Wordsworth è celebrata, dalla critica per la capacità di stabilire con essa un rapporto paritario: nei *Journals*, nelle lettere, nelle sue poesie, le cose sembrano vivere in assoluta comunione con l'io poetico. La prospettiva di Dorothy è l'occhio oggettuale: quello del fiore o della zolla d'erba; ma anche dei diseredati che abitano un giorno senza tempo.

Decantata dal fratello come musa domestica e custode dei legami familiari, Dorothy trascorse la prima infanzia felice, ma a soli sei anni, alla morte della madre, iniziò una lunga peregrinazione, ospite nelle case dei parenti. Dopo la morte del padre, anche i quattro fratelli lasciarono la casa di origine per essere affidati ad altre famiglie. Dorothy concepì allora un sogno, una casa per sé e i fratelli. Il ritorno di William dalla Francia rese possibile la riunificazione. William, ormai giovane uomo, aveva soggiornato un anno in Francia e vissuto con entusiasmo lo scoppio della Rivoluzione e per questo, come registra nel *Prelude* (i libri VI, IX e XII parlano dell'entusiasmo di William, seguito dalla delusione, per gli eventi rivoluzionari), al suo rientro in patria fu rifiutato da parenti e amici pieni di sospetto. Dorothy invece lo accolse con gioia stabilendosi con lui in un cottage di Grasmere, nel Lake District. Era la casa ideale per crescere e maturare, ove Dorothy poteva passeggiare, leggere, da cui poteva partire e in cui poteva ritornare con e come William. Nelle lettere Dorothy definisce la casa citando un verso di William: "the central point of our joys".²⁰ Del resto, l'immagine della casa (si veda la poesia *Address To A Child During A Boisterous Winter Evening*, scritta per uno dei suoi nipoti) – come riparo e rifugio fisico ed emozionale, oppure metafora dell'esclusione dalle tempeste della vita e della sessualità, o come proiezione della fragilità del sé e dunque insidiosa prigionia – si presenta ovunque nell'opera di Dorothy secondo una propria poetica dello spazio, per usare la felice definizione di Bachelard.²¹ Per far piacere a William per il quale la sorella era 'Lucy', creatura timida e delicata come una viola, "A violet by a mossy stone / half hidden from the eye" (da "She dwelt among the untrodden ways", composta nel 1799 e pubbli-

²⁰ Il verso è tratto dai *Descriptive Sketches* di Wordsworth (1793), I, 571. Vedi *Letters of Dorothy Wordsworth. A Selection*, ed. A.G. Hill, Oxford: Clarendon Press 1985, p. 13.

²¹ *Ibidem*, pp. 3-4 e 6-7.

cata nel 1800), Dorothy iniziò a scrivere diari che registrano gli eventi della giornata e le esperienze sensoriali da lei provate: gli odori, i colori, ogni piccolo suono che l'avevano colpita. Sono appunti preziosi, tratteggi epistolari di un quotidiano speciale, anche se Dorothy rifiutava di pubblicare i suoi scritti (ad eccezione di alcuni poemetti posti in appendice ai *Collected Works* di William nel 1815 e nel 1840, con la dicitura 'opere di mia sorella'): "I should detest the idea of setting myself up as an Author", confessa all'amica Catherine Clarkson.²²

Nei diari e nelle poesie ancora una volta l'occhio botanico femminile è al lavoro. Sapientemente Dorothy dà nome a piante e fiori mentre il suo orecchio paziente riconosce gli uccelli dal canto e, senza fatica, il suo sguardo circoscrive lo spazio, dimorando sicuro anche in un'intera vallata. "An eye like a camera's", scriverà Elizabeth Hardwick.²³ Nelle pagine di Dorothy la natura sembra diventare essa stessa casa, luogo d'integrazione fra pensiero e immaginazione, tanto che nelle sue poesie e nei diari ogni confine fra micro e macrocosmo sembra rimosso, sebbene restino qui e là striature dell'inquietudine provata nell'infanzia, come nella poesia *Floating Island (At Hawkshead: An Incident In The Schemes Of Nature)*. In questi versi si celebra la ciclicità della natura che, tradizionalmente, simboleggia il perpetuo riprodursi della vita, ma ciò che colpisce è il rimbro di questa voce poetica che apre celebrando il trionfo della fertilità della natura per finire cantando un mondo naturale in cui dominano aridità, assenza e transitorietà.

Accanto a questi poeti della natura della prima generazione romantica merita menzionare un poeta della seconda generazione, John Clare (1793-1864), che visse la natura con non meno intensa partecipazione. Contadino e apparentemente naïf, Clare era in realtà dotato di un innato talento poetico e della padronanza di un linguaggio ricco di immaginazione ed efficace che lo misero in grado di comporre tre raccolte di versi dedicate al mondo naturale e tante quali la prima, *Descriptive of Rural Life* (1820), io rese per un periodo talmente famoso che il suo equilibrio mentale non tollerò l'oscurità che ne seguì.

5. MONDO ONIRICO E BELLEZZA IN MARY ROBINSON E JOHN KEATS

Le premesse della poetessa scozzese Joanna Baillie aprirono la strada non solo, come si è visto, agli esiti delle *Lyrical Ballads* di Wordsworth e Coleridge, ma anche ad altre sensibilità poetiche come quelle di Mary Robinson, poetessa della prima generazione romantica, della quale si è parlato in precedenza, e di John Keats (1795-1821), il più giovane di quello che viene indicato come il canonico trio romantico della seconda generazione, e che con Keats annovera Byron (1788-1824) e Percy Bysshe Shelley (1792-1822).

La Robinson presenta un'ampia campionatura di generi e modi poetici; nei *Lyrical Tales* (titolo inteso a richiamare quello delle 'ballate liriche' dei 'poeti dei laghi', pubblicate un anno prima) si riscontrano temi e melodie che si ispirano al gusto antiquario. La poesia "The Haunted Beach", ad esempio, propone una interessante eco dell'atmosfera incantata e surreale dell'*Ancient Mariner* di Coleridge, ma conservando della tradizionale

ballata la lunghezza del verso (sette sillabe) e non quella della strofa, che qui è più lunga (nove versi). Come in Coleridge, lo sfondo è il mare e i personaggi sono marinai onirici. L'immagine centrale è quella di una spiaggia abitata da spettri e dal ricordo di un marinaio ucciso per denaro. Tale intreccio viene accompagnato da una voce poetica malinconica. Un'altra poesia di indubbio fascino è *The Savage of Aveyron* che fu pubblicata assieme all'ultima fatica letteraria della Robinson (aiutata nella stesura dalla figlia Elizabeth), l'autobiografico *Memoirs* (1800). In *The Savage of Aveyron* la Robinson usa nuovamente versi brevi (in questo caso tetrametri) come nella ballata ma con una stanza di più versi (12 versi), il tono è quello nostalgico narrativo proprio delle ballate, e la melodia viene enfatizzata da un accorto alternarsi di rime maschili e femminili. Vi si racconta l'episodio vero di un bambino ritrovato nel 1799 in condizioni selvagge nei boschi della Francia centro-meridionale, una scoperta che destò molto scalpore e avviò vari studi sul piccolo orfano. Nel poema il bambino non ha l'uso della parola ma la voce poetica se ne fa interprete e racconta la sua storia immaginando la morte della madre per mano di fuorilegge, l'abbandono del piccolo alla fame e al freddo della foresta e la sua immensa solitudine. Al racconto fa da contrappunto il ritornello "Alone! Alone!", parole che l'io poetico ascolta e ripete ma che non sgorgano dalle labbra del piccolo selvaggio bensì dalla sua anima:

His hair was long and black, and he
From infancy alone had been:
For since his fifth year he had seen
None mark'd his destiny!
No mortal ear had heard his groan,
For him no beam of hope had shone:
While sad he sigh'd – "alone, alone!"
Beneath the blasted tree.
And then, O! woods of Aveyron,
O! wilds of dreary solitude,
Amid your thorny alleys rude
I thought myself a traveller – alone
(vv. 52-63)

L'intreccio di *The Savage of Aveyron* ci ricorda la ballata wordsworthiana "We are Seven" in un significativo rovesciamento: laddove in *The Savage of Aveyron* il bambino lamenta tutta la sua incolmabile solitudine per aver perso i suoi cari e invita il lettore a condividere la sua inconsolabile malinconia, in "We are seven" la piccola che ha perso i fratelli testardamente rifiuta di accettare la loro scomparsa e impone al lettore la propria volontà di credere che essi vivano, seppure in un mondo altro, e che vi sia una vita oltre la morte.²⁴

John Keats frequentò, assieme ad altri preminenti artisti del Romanticismo come Shelley, Lamb o B.R. Haydon, il circolo che si era formato a Londra nel secondo decennio dell'800 attorno a Leigh Hunt, editore del giornale liberale *The Examiner* (a causa del quale Hunt finì più volte in prigione). I membri del circolo di Hunt venivano violentemente attaccati dalla critica conservatrice che definiva con spregio il loro gruppo una "Cockney School" per le idee politiche ed estetiche che professavano. Keats, appartenente

²² Lettera a Catherine Clarkson, dicembre 1810. Da *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*, ed. E. De Selincourt, Oxford: Clarendon Press, 1967, vol. II, n. 214.

²³ E. Hardwick (ed.), *Seduction and Betrayal – Women and Literature*, London: Weidenfeld and Nicolson, New York: Vintage 1975, p. 151.

²⁴ J. Breen, M. Noble, *Romantic Literature*, cit., pp. 57-59.

alla piccola borghesia londinese, morì di tisi a soli 25 anni e, come gli altri membri del circolo di Hunt, era appassionato di antichità classiche, greche e romane, la cui moda era in grande voga sin dalla seconda metà del '700 in seguito agli scavi di Pompei e di Paestum e, attraverso la mediazione pontificia gestita da Winckelmann, aveva invaso tutta Europa approdando in Inghilterra tramite riproduzioni pittoriche, ceramiche e bassorilievi.

Oltre al fascino per la classicità, Keats subì quello del mondo medievale. Sebbene i poemi *Endymion: a Poetic Romance* (del 1818, che gli attirò critiche violente), *Hyperion: A Fragment* e *The Fall of Hyperion: A Dream* (entrambi del 1819) e molte delle Odi (si pensi in particolare alla "Ode on a Grecian Urn") attingano alla mitologia classica, la nostalgia di un tempo passato, il senso di declino e di perdita che vi si respira, ampiamente teorizzato nel mondo tedesco nella distinzione fra 'moderni' e 'antichi', li rendono invece affini a poesie che guardano più direttamente al mondo del *romance* medievale. Il medievalismo keatsiano emerge in effetti chiaramente in "La Belle Dame Sans Merci: A Ballad" del 1819 (ballata composta da dodici strofe brevi) e nei poemetti raccolti nell'ultimo volume, del 1820, *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and Other Poems*, incentrati sul tema di un amore intenso e travagliato, quando non tragico. Così in *Isabella, or the Pot of Basil*, ripreso da una novella del *Decameron* del Boccaccio, che testimonia altresì l'interesse di Keats per la cultura mediterranea, per la Grecia²⁵ e per l'Italia che egli condivise con gli altri poeti della seconda generazione romantica. In "La Belle Dame Sans Merci" un pallido cavaliere in armatura racconta di aver scoperto che la donna da lui amata e dalla quale è restato crudelmente soggiogato è, come in *Lamia*, una donna serpente. "La Belle Dame Sans Merci", *Lamia, Isabella, or the Pot of Basil* e *The Eve of St. Agnes*, sebbene non siano accomunate dalla versificazione che è diversa in ciascuna composizione (fedele alla ballata tradizionale "La Belle Dame Sans Merci", in distici *Lamia*, in ottava rima *The Eve of St. Agnes*, in stanza spenseriana *Isabella*),²⁶ seguono tutte un movimento che parte da materiali tradizionali del *romance* medievale (per quanto in *Lamia* Keats si rivolge anche a fonti mitologiche classiche) per giungere al presente attraverso un processo di svelamento e di finale straniamento. Si veda ad esempio l'ultima stanza di *The Eve of St. Agnes* che non solo si congeda malinconicamente dai due innamorati protagonisti, consegnandoli a un favoloso ma lontano passato, ma offre del *romance* – come genere del quale il poema si è sin lì nutrito – un'immagine tanto iperbolica da suonare parodica per gli eccessi di rappresentazioni gotiche e spettrali in cui volontariamente indulge:

And they are gone – aye, ages long ago
These lovers fled away into the storm.
That night the Baron dreamt of many a woe,
And all his warriors-guests, with shade forms
Of whitch and demons, and large coffins-worm,

²⁵ Per i romantici, e non solo inglesi, la Grecia era una sorta di patria ideale alla quale guardare per ritrovare l'origine stessa della bellezza artistica. Keats, pur non avendo potuto condurre studi classici nel suo percorso di istruzione, si nutrì di letture di testi della letteratura greca, incantato, tra l'altro, dai bassorilievi portati dalla Grecia in Inghilterra, in particolare gli 'Elgin Marbles' del Partenone.

²⁶ Si veda sulla questione delle forme poetiche nel Romanticismo S. Curran, *Poetic Form and British Romanticism*, Oxford: Oxford University Press 1989; in particolare le pp. 149-151 sull'uso del *romance* e delle ballate in Keats.

Were long be-nightmared. Angela the old
Died palsy-twitched, with meagre face deform;
The beadsman, after thousand aves told,
For aye unsought for, slept among his ashes cold.
(XLII, vv. 370-378)

Secondo Jeffrey J. Cox la modernità di Keats risiede nell'eros che queste poesie sprigionano²⁷ e, potremmo aggiungere, nel rovesciamento che egli compie rispetto al tradizionale *romance* che nella poesia keatsiana non si concentra sulle azioni di leggendari dame e cavalieri, pur protagonisti dei suoi versi, ma esclusivamente sulle passioni che li consumano e per le quali essi sono pronti a morire. E se è l'eros il motore della poetica keatsiana, è proprio il desiderio che da esso irradia a riempire i suoi versi e a sovvertire ogni regola e tradizione. Il desiderio e l'eros che queste poesie sostengono non investono solo uomini e donne ma anche tutta la natura, i fiori e i boschi, la luna e le stelle che diventano l'unica realtà tangibile, mentre il fantastico e il soprannaturale, a cui le poesie ricorrono, restano categorie sospese, rese irreali, e pertanto implicitamente decostruite da quella ironia romantica che altrove, come nelle odi keatsiane o in *Hyperion* e *The Fall of Hyperion*, si manifesta nel continuo interrogarsi sul valore dell'arte e sui suoi effetti. Per Keats, del resto, il poeta doveva mostrare di possedere una *negative capability* che egli definisce nel seguente modo: "When man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after facts and reason" (lettera ai fratelli George and Tom del 21 dicembre 1817). Il mistero, le perplessità, le incertezze che attraversano la poesia keatsiana sono propri della stessa natura umana, come sono del tutto umani il senso di perdita e le rinunce dei suoi personaggi. È interessante a questo proposito ricordare la differenza che Keats propose tra Shakespeare e Wordsworth, entrambi da lui ammirati ma nei quali individuava caratteristiche opposte. In William Shakespeare Keats vede il campione del "poeta camaleonte", nel quale egli stesso si identificava, in grado di nascondere la propria identità e le proprie idiosincrasie e di dar vita a creature autonome e distinte. In William Wordsworth, invece, Keats vede il "poeta filosofo" e ciò che definisce "egotistical sublime", un sublime prodotto da un 'io' poetico totalizzante che filtra e si appropria del mondo circostante, osservando, giudicando ed elevandosi a sensibilità universale (vedi la lettera a Richard Woodhouse del 27 ottobre 1818).

Nella sua ode forse più celebre, "Ode on a Grecian Urn", Keats canta le scene di vita quotidiana istoriate su un'urna greca. La verosimiglianza dei bassorilievi che rappresentano musicisti, pastori, coppie di innamorati contrasta con l'immutabilità dei loro gesti, congelati per l'eternità dall'arte che li raffigura. Per questo i versi conclusivi dell'ode possono affermare: "Beauty is truth, truth beauty"; that is all / Ye know on earth, and all ye need to know" (vv. 59-60). In *The Fall of Hyperion* il poeta, sognatore e visionario ("thou art a dreaming thing", I, v. 173), sale inizialmente con fatica e via via con ebbrezza i gradini di un tempio che appare desolato e in rovine ma che si rivela essere l'altare dell'arte. Ai piedi del tempio Apollo piange circondato dagli altri dei. In cima al tempio vi è Saturno vecchio ed esangue. Alle domande ansiose che il poeta gli pone, Saturno non risponde ma poi, apren-

²⁷ J.N. Cox, "Lamia, Isabella, and The Eve of St. Agnes, Eros and Romance", in S.J. Wolfson (ed.), *The Cambridge Companion to Keats*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, pp. 53-68.

do gli occhi che teneva socchiusi, grida: "Moan, brethren, moan, for we are swallowed up / And buried from all godlike exercise / Of influence benign' on planet pale, / And peaceful sway above man's harvesting, / And all those acts which dainty supreme / Dorth ease its heart of love in" (vv. 417-422). La bellezza dell'arte è fulgida ma il suo futuro è segnato. Nei giorni del commercio e del materialismo, l'arte, che è l'unica consolazione, rischia il tramonto e sta al poeta custodirla e celebrarla come un sacerdote celebra la propria fede. In Keats cucina ed estetica sembrano sovrapporsi: l'arte, che è piacere infinito, può lenire l'infinita pena del vivere e trasformare la realtà, anche la più cupa, in un sogno, o, appunto, in un 'romance'. Scriverà infatti Keats in "Ode to a Nightingale" (1819): "Do I wake or sleep?".

6. PATRIA E PATRIE NELLA SECONDA GENERAZIONE ROMANTICA

Il percorso di William Wordsworth può dirsi paradigmatico di gran parte dei poeti della sua generazione, muovendo egli, similmente a S.T. Coleridge e a Robert Southey, da un iniziale entusiasmo per le idee rivoluzionarie francesi a posizioni più conservatrici e nazionaliste. Come si evince da ciò che Wordsworth scrisse successivamente al 1814 e che segnò il suo finale allontanamento dal cosmopolitismo dei radicali e dissenzienti. Quello stesso cosmopolitismo elevato a modello ideale dal Dr Price nel suo *Discourse on the Love of our Country* (1789) con il quale il pastore dissenziente salutò con calore la caduta della Bastiglia suscitando la reazione di Edmund Burke (1729-1797), che tramite le *Reflections on the Revolution in France* (1790) promosse una sorta di nazionalismo organico con l'effetto di moderare gli entusiasmi rivoluzionari fra i lettori britannici. Il testo di Burke, ricolmo di retorica propria dell'estetica della *sensibility* e del *sublime*, divenne la bandiera del patriottismo britannico contro l'inviso repubblicanesimo dei francesi e l'impegno internazionalista – la "malignant charity" come la definì Edmund Burke nelle *Reflections*²⁸ – che i simpatizzanti della Rivoluzione francese professavano in Inghilterra (si veda ad esempio *The Rights of Man*, 1791, di Thomas Paine, 1737-1809, scritto come immediata risposta alle *Reflections* di Burke).

Fra alcuni poeti della seconda generazione romantica i termini 'patria' e 'patriota' continuarono ad avere un valore tradizionale: è il caso di Thomas Campbell che ne fece i suoi temi più caratteristici per i quali fu noto nel XIX secolo, anche se oggi viene ricordato per poemi più sentimentali quali *The Pleasures of Hope* (1799). Per gli altri poeti della seconda generazione romantica patriottismo si coniugò con internazionalismo. A cominciare dall'irlandese Sydney Owenson, Lady Morgan (1776-1859), poetessa, romanziere e autrice dei *travelogues* *France* (1817) e *Italy* (1821), che unì all'atteggiamento cosmopolita un forte patriottismo. La Morgan concorse a coniare un linguaggio patriottico dove l'amore per la propria terra si combinava con l'attenzione solerte e calda per i destini di altri paesi che, come l'Irlanda, versavano in condizioni di difficoltà politica e sociale.²⁹ Lady Morgan, strenua sostenitrice della libertà delle nazioni e dei popoli oppressi (in *Italy* la sua analisi nei confronti dell'Italia soggetta agli stranieri è lucida e solidale), ri-

prende con convinzione e vivacità la tradizione romantica delle ballate di tipo medievale per dedicarsi al *revival* gaelico fino ad impersonare lei stessa la maschera di Glorvina, la patriota irlandese protagonista del suo primo romanzo *The Irish Girl: A National Tale* (1806). Innestandosi nel nazionalismo irlandese di stampo culturale diffusosi intorno al 1785, con la costituzione della Royal Irish Academy, Lady Morgan compose versi dedicati alla tradizione folklorica e bardica irlandese. Oltre a *Poems Dedicated by Permission to the Right Honourable Countess of Moira* (1801), si ricordano *Twelve Original Hibernian Melodies, from the Works of the Ancient Irish Bards* (1805) dove la Morgan attinge al repertorio del padre, attore e raccoglitore di testi dell'antica Irlanda, e alle musiche originarie della sua patria. Quest'ultima raccolta ispirò Thomas More per la stesura delle sue celebri *Irish Melodies*, scritte e pubblicate fra il 1808 e il 1834, che gli valsero il titolo di Bardo d'Irlanda. Terza raccolta di Lady Morgan è *The Lay of an Irish Harp; or Metrical Fragments* (1807) di cui fa parte la celebre *The Irish Jig*. Le poesie qui si presentano piuttosto come autentiche innovazioni tecniche con le quali la Morgan, sperimentando nuove modalità e voci poetiche, eguaglia molte teorie e pratiche poetiche di autori coevi.³⁰

In Byron e Shelley l'impegno cosmopolita andò di pari passo con le preoccupazioni nei confronti della propria terra, nonostante l'esilio volontario in Italia che li vide entrambi simpatizzare con le lotte pre-risorgimentali. Per i due poeti patria e patriota furono il lessico della speranza con la quale ripartire dopo la sfiducia degli anni del Terrore e della Restaurazione che aveva segnato la prima generazione romantica con la quale i più giovani poeti romantici aprirono un'ironica contrapposizione a distanza, puntualmente annotata nelle loro opere. Byron e Shelley, pur diversi nella loro visione della società – pessimista e scettico il primo, idealista e utopista il secondo, dicotomia di temperamento che Shelley proiettò nei due protagonisti del poemetto *Julian and Maddalo: A Conversation* (scritto nel 1818 e pubblicato postumo nel 1824) – cercarono sempre di promuovere il progresso dei popoli e la libertà delle nazioni. Il cosmopolitismo di Byron è d'altronde evidente in tutta la sua opera, nonostante il debutto più intimistico e localistico con la pubblicazione della raccolta di poesie *Hours of Idleness* (1807), o la sua divertita risposta in versi agli attacchi dei critici in *English Bards and Scotch Reviewers* (1809), e i momenti in cui il suo solipsismo romantico prende il sopravvento (come nei drammi lirici *Manfred* o *Cain*). Nei suoi drammi storici in versi *Two Foscari*, *Marino Faliero* e *Sardanapalus*, nel poema *The Prophecy of Dante*, in molti canti delle epiche liriche *Childe Harold's Pilgrimage* o *Don Juan*, così come nelle odi a Napoleone, Byron restò sempre fedele al suo internazionalismo, al suo ruolo di cittadino del mondo. Perfino l'estetismo orientaleggiante di *The Giaour* (1813), *The Bride of Abydos* (1813), *Lara* (1814) e *The Corsair* (1814), come pure, per altri versi, di *The Siege of Corinth* (1816), *Parisina* (1816) e *Mazeppa* (1819), fino a quello della satira veneziana *Beppo* (1818), non tradisce questa vocazione.

Byron si divise fra le preoccupazioni delle sorti dell'Inghilterra, che attraversava un periodo particolarmente turbolento, e l'interesse verso i popoli oppressi ai quali offrì sostegno morale, finanziario e finanche la vita (com'è noto Byron morì di febbre nel 1824, a soli trentasei anni, a Missolonghi in Grecia, dove si era recato a sostegno della lotta per l'indipendenza dei greci dai turchi). Sebbene Byron vestisse i panni del dandy

²⁸ E. Burke, *Reflections on the Revolution in France*, ed. C. Cruise O'Brien, Harmondsworth: Penguin 1983, p. 203.

²⁹ Cfr. la "Presentazione" di Annamaria Preri a Sydney Owenson, Lady Morgan, in L.M. Crisafulli (a cura di), *Antologia delle poetesse romantiche inglesi*, cit., vol. II, pp. 685-691.

³⁰ L'opera poetica di Lady Morgan è stata a lungo ingiustamente trascurata; solo di recente le si è data un'adeguata attenzione critica.

scettico e ironico, il suo impegno politico si rivelò precocemente, come del resto quello dello stesso Shelley che lo esercitò in modo però più radicale. Il giovane Lord fece il suo primo lungo *Grand Tour* fra Grecia, Turchia, Spagna, Portogallo ed Albania fra il 1809 e il 1811. Al suo ritorno scrisse i primi due canti del *Childe Harold's Pilgrimage* (1812) che lo trasformarono di colpo in una icona dell'esotismo e nel rappresentante di una nuova forma di Romanticismo, lontano dal magico realismo di Wordsworth o dal mondo dei *fairy-tales* medievali di Walter Scott.³¹ Il *Pilgrimage* presentava al serio e nordico pubblico britannico della *Regency* la sensualità mediterranea in un ibrido di violenza, femminilità e idealismo. Harold si offriva quale viaggiatore solitario dall'anima inquieta che ha assaporato tutti i piaceri della vita ed è alla ricerca di qualche forma di redenzione. Dopo il *Grand Tour*, Byron riprese con decisione il suo posto nella Camera Alta in un momento storico caratterizzato dall'egemonia del partito *Tory*. Il partito *Whig*, più aperto e liberale, al quale Byron si era affiliato, era in minoranza nei due Parlamenti (*House of Lords* e *House of Commons*) dalla vittoria elettorale del partito *Tory* sin dagli '80 del 1700. I conservatori restarono al potere durante il regno di George III e la feggenza del Prince of Wales, futuro George IV. L'emarginazione dei *Whigs* durò fino alla riforma elettorale, il *Great Reform Act* del 1832. Byron, sostenuto da Lord Holland, nipote del grande leader *Whig* Charles James Fox, bersaglio favorito dei conservatori all'epoca della Rivoluzione francese, debuttò nella *House of Lords* come oratore nel 1812 con un discorso che dispiacque immediatamente al partito di maggioranza. Byron chiese, senza ottenerlo, che la pena di morte che il governo sanciva per i cosiddetti "ludditi"³² venisse trasformata in ammende o in periodi di carcere.

Nel breve arco di tempo durante il quale restò in carica, prima di abbandonare l'Inghilterra, egli presentò altri due interventi parlamentari in cui chiedeva la sospensione delle limitazioni dei diritti civili per i cattolici, e il diritto a manifestare in favore della riforma elettorale. Nel 1816 Byron partì per il suo secondo *Grand Tour*, questa volta lungo il Reno e poi tra Francia e Svizzera, che si concluse con la decisione di stabilirsi in Italia che divenne suo paese di adozione. L'esilio fu indotto dall'accusa, lanciata dalla moglie, di incesto con la sorellastra Augusta e dallo scandalo che ne seguì. Alla maschera di giovane aristocratico ironico e spregiudicato che già aveva cominciato a circolare fra i contemporanei, si aggiunse quella di *outcast*, una sorta di eroe faustiano che la sua ammirazione per Goethe e per il primo *Faust*, unita alla pubblicazione del dramma lirico *Manfred* (1817), non fecero che accentuare.³³ Prima di stabilirsi in Italia Byron visitò il campo di battaglia di Waterloo e trascorse qualche mese in Svizzera, a Villa Diodati vicino al lago di Ginevra, ove frequentò assiduamente gli Shelley: Percy Bysshe Shelley, la compagna Mary Wollstonecraft Godwin, e la sorellastra di lei, Claire Clairmont con la quale Byron ebbe una breve relazione da cui nacque una bimba che morì nella prima infanzia. Fra Byron e Shelley si stabilì un'amicizia destinata a durare, mentre le serate trascorse a Villa Diodati a raccontare storie gotiche e avventure oniriche offrirono alla

³¹ Cfr. P. Whitfield, *English Poetry*, Wychwood, Charlbury, 2008, p. 174.

³² Operai che protestavano danneggiando i macchinari delle fabbriche per denunciare le cattive condizioni di lavoro all'interno delle fabbriche stesse e nella convinzione che l'introduzione delle macchine in fabbrica avrebbe sottratto lavoro alla mano d'opera salariata.

³³ Sulle molte maschere adottate da Byron rinvio al volume di D. Saglia, *Lord Byron e le maschere della scrittura*, Roma: Carocci 2009.

giovannissima Mary (che divenne in seguito moglie di Shelley) lo spunto per concepire *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, e al medico di Byron, Polidori, l'opportunità di scrivere con Byron *The Vampyre*. Una gita in barca sul lago con Shelley fornì a Byron il materiale per *Prisoner of Chillon*, mentre la lettura del *Faust* di Goethe e la rilettura delle poesie di Wordsworth, a cui Shelley lo aveva insistentemente costretto, gli diedero la spinta per concludere il III canto del *Childe Harold*, seguito presto dal IV canto, dove si riscontrano una diversa tonalità poetica, un'estetica della natura catturata attraverso l'energia vitale delle tempeste alpine, mentre Harold è sempre più un *wanderer* perseguitato da un tragico destino nel quale vengono adombrati non solo lo stesso Byron ma anche la figura di Napoleone perduto e sconfitto.

Alla fine dell'estate gli Shelley tornarono in Inghilterra (che lasceranno per sempre due anni dopo, seguendo Byron in Italia), mentre Byron visitò le Alpi del Bernese con l'amico Hobhouse e continuò per l'Italia. Il *landscape* del poema drammatico *Manfred* rinvia ai paesaggi alpini svizzeri; laddove l'eroe solitario, Manfred, tormentato da una misteriosa colpa, forse l'incesto con Astante della quale Manfred invoca il ritorno dal regno dei morti, ricorda il Byron reduce dallo scandalo londinese. La figura di Manfred, capace di affrontare indomito gli elementi naturali e governare le presenze occulte dell'universo, divenne la maschera permanente che Lord Byron indossò da quel momento in poi, cosicché, anche grazie alla sua abilità di promotore della propria immagine, intorno alla figura del poeta inglese prese ad aleggiare un alone di mistero, un eroismo romantico e sublime al quale i celebri quadri di John Martin e di C.D. Friedrich (penso qui in particolare al *Viandante davanti al mare di nebbia*, 1817-1820) si ispirarono.

Byron giunse in Italia nel 1817 e vi restò fino al 1824, quando partì per la Grecia, ove morì. L'Italia è per Byron, come per Shelley, un coacervo di contraddizioni: a un tempo paradiso dei sensi e amara realtà sociale, ma percepita comunque come una seconda patria della quale di volta in volta lamentare il degrado o esaltare la bellezza naturale e il glorioso passato politico e culturale. Il suo legame con la giovane contessa Teresa Gamba Guiccioli portò Byron a più stretto contatto con la realtà italiana pretisorgimantale, appartenendo la nobildonna a una famiglia di Carbonari dei quali Byron divenne grande sostenitore. L'Italia quale luogo di voluttà e di fascino ingannevole è celebrata, tra gli altri, nel *romance* burlesco in ottava rima *Beppo*; come terra di struggente bellezza e di malinconico declino è ritratta nell'ultima parte del III canto del *Childe Harold's Pilgrimage*, con l'attraversamento delle Alpi, e soprattutto nel IV canto del poema. La duplicità del paese mediterraneo è condensata nelle seguente strofa: "Italia! Oh Italia! Thou who hast / The Fatal gift of beauty, which became / A funeral dower of present woe and past" (IV, 42, 1-3). *The Prophecy of Dante*, scritto a Ravenna nel 1819, è il poema che meglio rappresenta il legame profondo di Byron con la penisola del Mediterraneo. Scritto in terza rima, costituisce un manifesto di quella passione internazionalista che caratterizzò la seconda generazione romantica. Il poemetto chiede che si restituisca agli italiani, divisi e asserviti, la dignità di popolo in nome di ciò che ancora li tiene uniti e verso cui l'intera Europa nutre ammirazione, la loro lingua e la loro letteratura. In *The Prophecy of Dante*, Byron, in un entusiastico processo di identificazione, prende le sembianze di Dante, poeta e patriota, e, in un lungo monologo drammatico, dà voce all'eroe ferito del cittadino che, perseguitato dal tiranno, deve rinunciare ai suoi diritti civili e abbandonare la patria per la quale conserva amore e rimpianto. Byron-Dante incita al risveglio delle

coscienze troppo a lungo sopite, esortando alla libertà e all'unità della nazione mentre profetizza la vittoria contro gli invasori. Il linguaggio ibrida la satira dantesca con l'ironia byroniana specie allorché la voce dell'io poetico si scaglia contro l'intellettuale asservito al potere. Questa "Harlotry of genius" (v. 77), la prostituzione del genio, come viene denunta nel poemetto, non solo è servile ma riduce e distorce le stesse capacità creative dell'artista: "[...] thus the Bard too near the throne / Quails from his inspiration, bound to please, – / How servile is the task to please alone! / To smooth the verse to suit his sovereign's ease" (III, vv. 85-88).

Attraverso l'esempio di Dante, Byron pone in risalto, similmente agli altri poeti romantici inglesi, la funzione del poeta che, come per Shelley, è un bardo che annuncia la profezia della rinascita e fonda le premesse di una società civile:

Such as all they must breathe who are debased
By servitude, and have the mind in prison,
Yet through this centuried eclipse of woe
Some voices shall be heard, and hearth shall listen;
Poets shall follow in the path I show,
And make it broader [...] they shall sing
Many of love, and some of liberty

(III, vv. 60-69)

L'internazionalismo fu forse l'unico grande valore che Byron non abbandonò mai, nonostante il pessimismo sulla natura umana e il disincanto estetizzante che ne condizionarono gli slanci e gli entusiasmi. Si pensi a *Don Juan* con il quale il poeta voleva riproporre il supremo gioco della scrittura del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne. Il Don Giovanni byroniano è un protagonista-marionetta, un viaggiatore-antieroe dal sapore assai moderno che resiste per ben diciassette canti fra corti e nazioni, amori e umori, capace di accogliere in sé moltitudini di razze e di costumi. È proprio questo antieroe viene fatto scendere, dall'ironico e irriverente narratore, nel campo di battaglia dove l'odore del sangue è però forte e autentico. Don Juan si mischia e si affratella a soldati russi, turchi, francesi e inglesi e stila il bollettino dei morti; chiama i soldati per nome uno a uno, per distinguere il soldato mercenario dal soldato cittadino.

Il poeta patriota e profeta byroniano è in un certo senso un novello Prometeo, e proprio alla figura del mitico titano il poeta inglese nel 1816 dedica un "Occasional Piece", *Prometheus*: "Thou art a symbol and a sign / To Mortals of their fate and force; / Like thee, Man is in part divine, / A troubled stream from a purer source" (vv. 45-48). D'altra parte, il poeta quale avanguardia intellettuale e patriota che guida e illumina l'umanità è una figura centrale nella poesia di Percy Bysshe Shelley, che lo rappresenta vincente nel dramma lirico *Prometheus Unbound* e lo celebra in opere in prosa quali *A Defence of Poetry* (scritta nel 1821, pubblicata nel 1840), il manifesto estetico di Shelley, e in *A Philosophical View of Reform* (scritta fra il 1819 e il 1820, pubblicata nel 1920), il suo manifesto riformatore. Shelley, il più utopista dei poeti inglesi, intese con la sua opera risolvere gli animi dei contemporanei dal pessimismo post-rivoluzionario che aveva pesato sulla prima generazione romantica. Da *Queen Mab* (1813) a *The Revolt of Islam* (scritto nel 1817, pubblicato nel 1818), dal *Prometheus Unbound* (scritto nel 1819, pubblicato nel 1820) a *Hellas* (scritto nel 1821, pubblicato nel 1821), Shelley ripercorre

la storia dell'età delle rivoluzioni ricostruendo contestualmente un ideale modello riformatore. Era opinione del poeta che fosse necessaria non solo una rivoluzione politica ma soprattutto una rivoluzione morale e spirituale. La Rivoluzione francese, ritenuta, aveva cancellato per sempre le brutture delle peggiori tirannidi; si trattava ora di purgare gli stessi principi rivoluzionari dagli esiti più violenti, eliminando l'odio ed evitando lo spargimento di sangue. E questo, a me pare, il vero centro della ricerca intellettuale shelleyana mentre il *Prometheus Unbound* ne è la trasposizione simbolica. Nel dramma lirico in quattro atti il mito neoclassico, dal quale Byron, Shelley e Keats rimasero in un modo o nell'altro ammalati, esplode in tutta la sua armonia. Nel bianco candido, ma tutt'altro che algido del mito greco dei Titani e dell'Olimpo, nelle figurine danzanti in tuniche e calzari, nella forma strofica e nei cori, la classicità shelleyana articola il linguaggio avvincente dell'amore romantico. Il mondo dei sentimenti e dell'immaginazione divengono misura e sostegno dell'universo storico. Cosicché il *Prometheus Unbound* si presenta come un grande esperimento poetico e drammatico, un preludio a quella che sarà l'opera totale teorizzata da Wagner. Nel dramma shelleyano tutte le arti sembrano fondersi in un canto di armonia universale, per cui parola, musica, danza, scultura e pittura muovono all'unisono per far provare, tangibilmente, il miracolo della rinascita: "Chorus of Spirits and Hours: Then weave the web of the mystic measure; / From the depths of the sky and the ends of the Earth / Come, swift Spirits of might and of pleasure, / Fill the dance and the music of mirth, / As the waves of a thousand streams rush by / To an Ocean of splendour and harmony!" (IV, vv. 129-134). L'umanità, in un universo rigenerato, riprende il cammino nella storia purgata ormai dalle sue colpe grazie all'amore e alla libertà ritrovati. La redenzione implica un disvelamento: il mondo è ora ciò che è e non più ciò che appare. La vista, resa opaca da secoli di storia di oppressione ("the painted veil" o "the loathome mask" di cui Shelley ripetutamente parla nei suoi versi) si purifica e torna a vedere il paradiso, come canta il coro degli Spiriti nel quarto atto del *Prometheus Unbound*. A sottolineare tale condizione di redenzione si ha dapprima la sconfitta del tirannico Giove, che sprofonda negli abissi allorché Prometeo rinuncia all'odio nei suoi confronti, e poi il risveglio dello spirito della terra che vedendo il mondo balbetta nel sogno dalla gioia come un bambino. Il trionfo della natura inscenato in *Prometheus Unbound* è presente anche altrove nella produzione di Shelley, che è celebrato appunto come il poeta della natura. Si pensi a "Ode to the West Wind", "To a Skylark", "The Cloud" (tutte del 1820), dove l'elemento naturale viene a rappresentare l'assoluta serenità e la totale libertà, lontano dal decadimento fisico e dallo sfiguramento morale ai quali gli uomini sono soggetti.

Tuttavia cogliere e descrivere una simile condizione di benessere e di gioia ineffabile è difficile per la sua indefinitezza, e al poeta non resta che ammettere, come fa Shelley in *Essay on Christianity* (1815-1819): "something eternal and supreme [...] can only be described or defined by negatives, which deny his subjection to the laws of all inferior existences. Where indefiniteness ends idolatry and antropomorphism begins".³⁴ Pertanto nelle grandi liriche shelleyane è frequente il ricorso alle figure retoriche della similitudine e della sinestesia e a questi interrogativi retorici propri del trionfo romantico, a sottoli-

³⁴ P.B. Shelley, *Essay on Christianity*, in *Shelley's Prose*, ed. D. Lee Clark, London; Fourth Estate 1988, p. 202.

neare una natura oltremodo libera e animata, definibile solo per confronti e approssimazioni. Ma non vi è solo gioia nel canto shelleyano; i versi talvolta hanno accenti tristi e parlano di caducità, la vita e l'armonia che esiste in natura vengono contrapposte al mondo degli uomini come nella tragedia *The Cenci* e, in particolare, nel suo ultimo lavoro, il poemetto in terza rima, *The Triumph of Life*, rimasto incompiuto per la scomparsa prematura del poeta, morto a soli trent'anni, nel 1822. Cionondimeno la forza dell'utopia si fa strada anche in poesie ove l'intento è di critica severa e perfino parodica, come nella ballata allegorica *The Mask of Anarchy*, molto amata da Bertold Brecht, e composta per protestare contro l'uccisione di lavoratori che manifestavano pacificamente a Manchester nel 1819 per chiedere la riforma elettorale. Nella ballata Shelley addita i colpevoli che avevano ordinato la repressione chiamando in causa i membri del governo e la stessa monarchia:

I met Murder on the way –
He had a mask like Castlereagh,
Very smooth he looked, yet grim;
Seven bloodhounds followed him [...].

Next came Fraud, and he had on,
Like Eldon, an ermined gown;
His big tears, for he wept well,
Turned to mill-stones as they fell

[...]

Clothed with the Bible, as with light,
And the shadows of the night,
Like Sidmouth next, Hypocrisy
On a crocodile rode by

[...]

Last came Anarchy, he rode
On a white horse, splashed with blood;
He was pale even to the lips,
Like Death in the Apocalypse.

And he wore a kingly crown

(vv. 5-8, 14-17, 22-25, 30-33, 34)

Sin dalla gioventù Shelley aveva dedicato ogni energia alla stesura di poesie e pamphlets a carattere etico-politico (con la breve parentesi della composizione nel 1810 dei romanzi *Zastrozzi* e *St. Irvine*), a partire da quello che gli causò l'espulsione dall'Università di Oxford, *The Necessity of Atheism* (1811). Successivamente scrisse dei libelli dedicati alla libertà del popolo irlandese (*Address to the Irish People* e *Proposals for an Association of Philantropists*, entrambi del 1812). Fu tuttavia con il suo arrivo in Italia nel 1818 che la prosa e la poesia di Shelley raggiunsero la piena e innovativa ricchezza espressiva. Nonostante il fatto che il suo esilio in Italia fosse irrimediabilmente segnato dalla perdita di

due dei suoi figli, l'Italia potenziò la sua immaginazione poetica. E al popolo italiano che vedeva oppresso dallo straniero e verso il quale provava fraterna amicizia, Shelley dedicò molti dei suoi versi, fra i quali "Ode to Naples", scritta per la fine della breve stagione repubblicana partenopea: "Naples! Thou Heart of men which ever pantest / Naked, beneath the lidless eyes of Heaven! / Elysian City, which to calm enchantest / The mutinous air and sea! They round thee, even / As sleep round Love, are driven! / Metropolis of a ruined Paradise / Long lost, late won, and yet but half regained!" (I, vv. 52-58). Shelley, dunque, da vero "poeta del liberato mondo", come lo definì Giosue Carducci, attraverso le sue opere consegnò l'utopia della rivoluzione, rinnovata e purificata, alla storia della modernità.

Patriottismo e cosmopolitismo appartennero anche al lessico poetico di Felicia Hemans, intrecciati a un linguaggio legato alla sfera domestica e al mondo degli affetti. Nata nel 1793, l'anno in cui l'Inghilterra entrò in guerra contro la Francia, e nipote da parte di madre del console inglese nel Granducato di Toscana, la Hemans crebbe all'insegna del cosmopolitismo. Cosicché mentre seguiva vigile l'evolversi delle vicende belliche dell'Inghilterra, con eguale interesse si preoccupava delle guerre di liberazione di Grecia e Italia, alle quali si sentiva legata da una sincera ammirazione. Dopo la pubblicazione della sua prima raccolta di poesie, *Poems* (1808), diede alle stampe *England and Spain, or, Valour and Patriotism* (1808). In quest'ultimo, un *long poem* di 300 versi in distici rimati, la poetessa espone le vicende dell'Europa in guerra e invoca gli ideali cavallereschi d'Inghilterra e Spagna per chiedere loro di riportare concordia e sviluppo all'intero continente. D'altra parte il nemico comune che Spagna e Inghilterra si trovavano ad affrontare era Napoleone, così il patriottismo della Hemans ben si combina con una posizione di pacifismo, affiancamento ai rivoluzionari spagnoli che si difendevano dall'invasione napoleonica.

Altre opere da menzionare sono *The Restoration of the Works of Art to Italy*, del 1816, dove la Hemans plaude alla restituzione all'Italia, anche grazie alla vittoria degli inglesi che la poetessa non manca di sottolineare, di opere artistiche sottratte alla penisola dalle truppe napoleoniche, e *Modern Greece* (1817), in cui lamenta il giogo ottomano sulla Grecia. Intanto, nel 1812, pubblica la raccolta *The Domestic Affections and Other Poems* destinata a caratterizzare la poetessa presso il pubblico inglese come la musa dei legami famigliari, caratterizzazione che certamente la Hemans contribuì ad alimentare con il ricorso nella sua poesia a figure femminili forti ed eroiche nelle vicende pubbliche e afflitte e sconfitte in quelle private. Le sue stesse vicende famigliari non furono felici. Abbandonata dal marito con cinque figli da crescere e mantenere, la Hemans gettò l'ombra della sua amara esperienza su buona parte della produzione poetica, creando donne che vivono forti drammi e soffrono a causa di una femminilità costretta a soffocare la propria creatività artistica per una inconciliabilità decretata da una società a predominio maschile. Pensiamo ai monologhi drammatici *Abigail Stuart* e *Properzia Rossi*, a *Records of Woman* (1828), oppure a "The Grave of a Poetess" (dedicata alla poetessa Mary Tighe, morta in giovinezza e autrice del bellissimo poema *Psyche*, 1805). Le figure di Saffo e Corinne, tanto care alle poetesse romantiche, affascinate dal romanzo di Mme de Staël e dal costante interrogarsi sulla complessità della propria condizione di donne e insieme di artiste, tornano nella Hemans nei poemetti *Corinne at the Capitol* (1830) e *The Last Song of Sappho* (1831), così come Corinne tornerà, con gli stessi accenti malinconici

quando non addirittura tragici, nella poetessa contemporanea della Hemans, Letitia Elizabeth Landon che immortalata questa leggendaria figura femminile nei poemi *Corinna* (1821) e *The Improvisatrice* (1824). Negli anni successivi l'opera di Byron giocò un ruolo determinante sulla immaginazione della Hemans, assieme alla lettura del ciclo del Cid e della *Histoire des républiques italiennes du moyen âge* (1808-1818) di Sismonde de Sismondi, un testo fondamentale, quest'ultimo, per molti altri autori romantici contemporanei (e penso a Mary Shelley e al romanzo *Valperga*) che vi trovarono un ritratto dell'Italia largamente condiviso, quello della commistione di bellezza e decadenza. Tali influenze sono evidenti nei drammi storici in versi *The Vespers of Palermo* e *The Siege of Valencia*, entrambi del 1823, nella raccolta di poesie narrative *Historic Tales, and Scenes, in Verse* del 1819, nonché nella serie *Songs of the Cid* pubblicata a partire dal 1822 e nel famoso poema *Casablanca* del 1826.

La narrativa nell'età delle rivoluzioni (1780-1830)

Beatrice Battaglia

1. IL CONTESTO SOCIALE NEL PERIODO DELLA REGGENZA

Tra le numerose possibili definizioni del cruciale periodo che comprende gli ultimi decenni del Settecento e i primi dell'Ottocento, 'Età delle rivoluzioni' appare (con la Rivoluzione americana, francese, le guerre napoleoniche, la Rivoluzione industriale) la più incontestabile e anche la più adeguata a spiegarne la ricca e complessa produzione letteraria, e narrativa in particolare, come reazione ai profondi mutamenti che investono la società britannica in conseguenza dell'enorme sviluppo, in termini di potere economico e politico, della *middle class* nei suoi vari strati. Grazie agli effetti congiunti dell'espansione coloniale (che in questo periodo raggiunge il suo massimo) e del conseguente sviluppo industriale, l'*upper middle class* (ossia l'alta borghesia) è finalmente in grado di diventare *upper class* legittimandosi come aristocrazia terriera, permeando del suo spirito intraprendente e rapace il gusto e le mode dell'epoca. Il nuovo occhio borghese educato dall'economia politica di Adam Smith (che viene via via imponendosi sulla filosofia morale di Shaftesbury e di Hutcheson) trasforma tutto in oggetto di sfruttamento e di profitto. Il paesaggio rurale cambia profondamente per effetto dell'*improvement* (ossia la moda di migliorare le *mansion houses* della vecchia aristocrazia feudale in senso spettacolare-celebrativo del potere del nuovo proprietario) e per effetto dell'*enclosure* (ossia la recinzione delle terre comuni da parte del proprietario con il pretesto di un più moderno e proficuo sfruttamento), con il conseguente necessario allontanamento di agricoltori e contadini (come lamentato da Goldsmith in *The Deserted Village*, 1770) verso le città industriali a formare il nuovo proletariato urbano. La campagna si svuota così dei suoi abitanti, anche perché lo sviluppo della nuova industria tessile ha eliminato la principale delle loro fonti tradizionali di reddito (filatura, tessitura e cucito), mentre i loro *cottages* vengono ristrutturati in senso pittoresco o costruiti di nuovo per essere affittati, e nascono così 'the English countryside' e il turismo. Nelle città diventa sempre più visibile la differenza tra ricchi e poveri, tra il lusso sfrenato dei nuovi ricchi e la mendicizia del nuovo proletariato,

IL SUBLIME

La rivoluzione della sensibilità di metà Settecento maturò sotto l'insegna del 'sublime'. Punto di avvio per una consapevolezza nuova di tale categoria fu la pubblicazione del trattato *Sul Sublime* attribuito allo pseudo Longino (I sec. d.C.), tradotto da Boileau in francese nel 1674 e da John Poultney in inglese nel 1680; trattazione di ambito retorico che sottolineava, dello stile, "l'arditezza di pensiero e il potere di eccitare le passioni a un grado violento ed entusiastico" (Praz). Elevato da Boileau a criterio di valore e snodo estetico-culturale applicabile alle arti figurative, così come alla letteratura, il 'sublime' contribuì a intensificare il processo di trasformazione delle configurazioni poetiche, dall'epica alla lirica al *romance*, dalla poesia sepolcrale al pittoresco e al gotico. Come per la pittura, nel cui ambito sono stati considerati 'sublimi' di volta in volta artisti di scuole e di carature diverse, da Raffaello a Michelangelo a Fuseli, così anche in poesia il 'sublime' si rivelerà trasversale alle forme e ai generi.

Fondamentale per la definizione della fruizione estetica sarà il trattato di Edmund Burke *A Philosophical Enquiry into the Origin of the Sublime and Beautiful* (1759), orientato a scandagliare l'effetto che l'opera d'arte esercita sul pubblico. L'*Essay on Taste*, posto come introduzione alla seconda edizione del trattato, fu in realtà scritto in risposta alla *Disertation on Taste* di Hume del 1757, per sottolineare in particolare quella questione a proposito della quale Burke dissentiva dal dettato 'scettico', vale a dire la questione relativa al Gusto: laddove Hume ne affermava la soggettività, Burke ne sentenziava l'oggettività, "the common standard of taste", in evidente contrasto con la sua stessa trattazione, per cui il 'sublime' è un complesso di sensazioni, di emozioni e di percezioni dell'individuo che trova appunto 'sublime' l'oscurità, l'impercepibile, l'imprendibile, gli oggetti troppo grandi o troppo piccoli, insomma tutto quello che provoca 'astonishment', attrazione e repulsione insieme. L'*Enquiry* si propone come riflessione sul potere del linguaggio nell'evocare la sublimità e sulle sue modalità di realizzazione. Nel passo sulla "Obscurity", Burke rileva l'apporto della 'parola' alla sublimità proprio perché depositaria di senso oscuro, quel senso che magistralmente usò Milton per descrivere "the king of terrors". La fruizione sublime proposta da Burke, relativa, ad esempio, al *Paradise Lost*, prescinde da questioni di configurazione poetica, epica o lirica, brevità o estensione, per soffermarsi sull'effetto intrinseco della parola, che risulta più 'sublime' dell'immagine in quanto non legata ad effetti di precisione, per così dire, 'retinica', ma avvolta nella sua stessa sublime ambiguità. Sarà invece uso e consuetudine dei critici longiniani enfatizzare la poesia breve, dagli effetti che raggiungono apici di intensità e che porteranno alla voga del commento di pochi versi sublimi, di fatto alla riduzione di opere eccelse, quali quelle di Shakespeare, a pochi distici. Hazlitt e Coleridge costituiscono esempi di tale pratica.

I VITTORIANI

Introduzione

Susan Payne

Gran parte del fascino che l'Ottocento britannico esercita sui suoi epigoni del Novecento e del XXI secolo proviene dal fatto che, in quel periodo, riscontriamo i germi della cultura contemporanea. Meno evidente è che quando, per contro, si è indotti per motivi estetici o ideologici a criticare tale epoca, si tende in realtà a mettere in discussione il nostro mondo attuale, annullando la prospettiva storica. È pur vero che il Romanticismo rappresenta il reale inizio dell'estetica modernista; e che i teorici del Modernismo, in primo luogo T.S. Eliot, lo negassero, costituisce sicuramente un caso di *Verneinung* freudiana. Tuttavia, durante il post-Romanticismo vittoriano, si svolsero eventi destinati a cambiare radicalmente la considerazione della *Weltanschauung* europea in generale, e più in particolare britannica.

Quando si prende in esame la cultura inglese dell'Ottocento, si deve tener conto del fatto che siamo in una fase di straordinaria transizione della storia e della cultura, e questo provoca la grande complessità e contraddittorietà della società vittoriana. Ossessionati dall'idea di vivere in una condizione di passaggio e impermanenza, i pensatori più autorevoli del periodo, da Thomas Carlyle (1795-1881) a J.S. Mill (1806-1873) e Matthew Arnold (1822-1888), interpretano nelle loro opere la fine epocale di tutte le certezze, e l'inizio di quello che Thomas Hardy chiama "il vizio moderno dell'irrequietezza". Il resto scientifico che conferma e convalida la sensazione collettiva della transitorietà è, naturalmente, *The Origin of Species* (1859) di Charles Darwin (1809-1882), ma già prima di Darwin gli studi geologici di Charles Lyell (1797-1875) e di altri membri della Royal Society avevano minato le basi del pensiero precedente, già messe in dubbio dal francese Jean Baptiste Lamarck (1744-1829).

Nella persistenza di una visione del mondo ancora improntata al mito romantico, gli scrittori vittoriani scrissero opere in cui dicotomie irrisolvibili – passato e futuro, campagna e metropoli – divennero la scena di una crisi profonda che interessò non solo la società, ma anche le modalità della rappresentazione artistica. Il periodo vittoriano, che tradizionalmente si fa partire dall'ascesa al trono della giovane regina Victoria, nel 1837,

– e che dura fino alla sua morte, avvenuta nel 1901 – ma che si può anche retrodatare alla promulgazione del *Reform Bill* del 1832, è intriso di un profondo senso di dubbio e di paura dell'ignoto, in netto contrasto con il trionfalismo dell'impero e lo sviluppo galoppante dell'industria, del commercio e delle scienze. E senz'altro Matthew Arnold, letterato, uomo di cultura e grande poeta, ad esprimere perfettamente quella sensazione di incertezza e smarrimento che qualsiasi studioso, o anche semplice lettore, desume dalla letteratura vittoriana, quando, nelle "Stanzas from the Grande Chartreuse", si autorappresenta come:

Wandering between two worlds, one dead,
The other powerless to be born,
With nowhere yet to rest my head
Like these on earth I wait forlorn.

Periodo Vittoriano — periodo senso di dubbio
e di paura dell'ignoto
in contrasto
con trionfalismo dell'impero
e sviluppo dell'industria,
del commercio e delle
scienze.

Il romanzo vittoriano

Susan Payne

Il termine 'vittoriano', per designare la sterminata produzione di prosa narrativa di ben due terzi del XIX secolo (all'incirca dal 1832 al 1901), è senz'altro riduttivo, se non fuorviante, specie quando si aggiungono alla principale accezione di 'caratteristico dell'epoca della regina Victoria d'Inghilterra' altri significati, altrettanto comuni, quali 'solenne, convenzionale, puritano, ipocrita'. Il romanzo, divenuto la principale voce estetica dell'epoca, quale era stata la poesia per il precedente periodo romantico, si arroga subito un ruolo polemico, critico e contestatore di quel mondo che cerca di esprimere e rappresentare. Ormai, in quegli anni, il termine 'romanzo' viene a denotare un sistema multiforme di vari sottogeneri, o abbozzi di sottogeneri, che dovranno concretizzarsi più tardi, le cui forme di pubblicazione assomigliano molto alle attuali 'soap-opera', in quanto storie a episodi con l'uscita di uno o due capitoli alla volta nei vari periodici mensili o bimestrali dell'epoca.

Per comprendere a pieno il fenomeno della moltitudine di autrici/autori, narratrici/narratori, eroi/eroine e altri personaggi di opere che spesso superavano le 600 pagine e arrivavano a tre volumi, si impone un tentativo di classificazione. Il numero elevato di romanzi comporta un pubblico altrettanto vasto, e la tipologia del lettore vittoriano va individuata e analizzata anche perché i lettori hanno addirittura la possibilità di influenzare l'andamento dell'intreccio nonché il destino dei personaggi. Inoltre, il romanzo borghese, sia di formazione sia fantastico, è ormai diventato un vero e proprio oggetto di consumo, e perciò comincia a riflettere la domanda di mercato alla base del commercio librario, un mercato ben definito in diversi settori e in continuo aumento e forte evoluzione; in più, oltre a fornire ai lettori lezioni di vita o di morale, cerca insistentemente di essere riconosciuto come opera d'arte, alla stregua della poesia o del dramma, e non semplicemente come letteratura di seconda classe.

1. PUBBLICARE UN ROMANZO NELL'EPOCA VITTORIANA

La pubblicazione di romanzi in Inghilterra, dalla metà dell'Ottocento fino all'inizio del Novecento, fu senza dubbio un'impresa dispendiosa; e il suo risultato – in genere un edi-

zione rilegata in tre volumi, al prezzo fisso di trentuno scellini e sei pence — risultava troppo costoso per le tasche della gente comune, considerando come la paga media settimanale di un operaio spesso non arrivasse a quindici scellini (e che un manovale a Londra negli anni Sessanta dell'Ottocento guadagnava tre scellini e nove pence per una settimana di sessanta ore lavorative). A tale difficoltà ovviavano comunque le biblioteche circolanti, attive fin dal Settecento, ma giunte all'apice del loro potenziamento con l'inaugurazione della 'Mudie's Select Library', nel 1842. Il sistema perfezionato da Charles Edward Mudie (1818-1890) continuò per quasi un secolo, garantendo l'accessibilità e la reperibilità del romanzo in tre volumi: nonostante la grande quantità di opere scientifiche e informative, quasi un terzo dei volumi della biblioteca comprendeva appunto romanzi. La maggior parte degli abbonati proveniva dalla borghesia, dato che il costo dell'abbonamento era tutt'altro che irrilevante, mentre Mudie svolgeva il ruolo di censore della fiction in tre volumi, rifiutandosi di ospitare nelle sue biblioteche qualunque libro potesse essere considerato 'immorale' o 'corrotto'. Tipico rappresentante della propria epoca, Mudie riuniva in sé una religiosità di stampo 'evangelico' e uno spiccato senso per gli affari. Egli cominciò la sua carriera dimezzando il prezzo di abbonamento alle sue biblioteche, e reclamizzandole come 'select' ('esclusive', 'esigenti'), impose un controllo rigido sui libri che avrebbero trovato posto negli scaffali.

Tuttavia, oltre alle pubblicazioni in tre volumi, vi erano altre tipologie di divulgazione del romanzo: forme più abbordabili da parte delle classi meno abbienti, ma che potevano già contare su eventuali lettori, tra artigiani, operai specializzati o agricoltori. Per questo mercato venivano serializzate settimanalmente, al costo di un penny, storie e relative ambientazioni spesso di genere gotico o sensazionale, ed è ben noto il caso di Charles Dickens (1812-1870), che scelse una modalità di pubblicazione mensile (al prezzo di uno scellino) per rendere i suoi romanzi accessibili a un numero sempre più ampio di lettori. George Eliot (1819-1880), William Thackeray (1811-1863), Anthony Trollope (1815-1882) e altri seguirono il percorso inaugurato da Dickens, privilegiando la pubblicazione a episodi dei propri romanzi presso vari periodici o giornali.

Dopo la prima edizione in tre volumi (oppure dopo la pubblicazione a episodi in un periodico), e naturalmente a seconda del grado di successo ottenuto, il romanzo poteva uscire in un formato meno costoso: un unico volume con un prezzo assai inferiore, o addirittura in brossura, fenomeno sempre più frequente con il progredire del secolo.

2. VERSO UN PUBBLICO DI MASSA

Gli sviluppi dell'editoria sopra accennati erano riflesso, ma anche conseguenza, di un pubblico sempre più vasto e socialmente trasversale. La lettura di romanzi, inizialmente prerogativa di chi vantava origini aristocratiche o alto-borghesi, diviene gradualmente, di pari passo con la diminuzione dell'analfabetismo, appannaggio anche di persone di nascita più umile. Si diffonde la sensazione che, lungi dall'essere un privilegio di casta, la lettura dei romanzi diventi sempre più un'esigenza condivisa, in quanto modalità di fuga e rifugio da una realtà spesso opprimente. Tuttavia, come conseguenza del propagarsi della lettura fra i 'ceri bassi', si manifesta immediatamente la volontà di controllare, censurare e guidare i lettori da parte non solo dei vari Mudie, W.H. Smith (1792-1865) & Son (1825-1891) ecc., ma dei direttori dei periodici in cui i romanzi venivano pubblicati. È

ben noto, ad esempio, che William Thackeray, dirigendo l'influente *Cornhill Magazine*, si rifiutò di pubblicare, per motivi di 'moralità', una poesia di Elizabeth Barrett Browning (1806-1861) carica di un troppo trasparente erotismo. Tra i vari altri scrittori dell'Ottocento, George Meredith (1828-1909), Thomas Hardy (1840-1928), George Gissing (1857-1903) e George Moore (1852-1933), incontrarono tutti numerose difficoltà con la censura di Mudie. Alla stessa maniera, Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), autore dei 'silver-fork novels' sulla vita aristocratica, di opere minori di proto-'science fiction', nonché del celebre romanzo storico *The Last Days of Pompeii* (1834), consigliò a Dickens di cambiare la conclusione originale di *Great Expectations* (1861), pubblicato a puntate nel proprio periodico *All the Year Round* (1860-1861), e di concedere nella versione in volumi almeno la possibilità di un'eventuale riconciliazione tra Pip e Estella. Thomas Hardy si trovò nella medesima difficoltà con il pubblico che voleva un 'happy ending', quando, pur volendo dare un finale tragico a *The Return of the Native* (1878), decise di giungere a un compromesso concludendo il romanzo con lo sposalizio convenzionale di due dei personaggi secondari. Hardy, come del resto la maggioranza dei suoi colleghi e colleghe, scriveva romanzi per guadagnarsi da vivere, vendendo un prodotto in un mercato ormai ben regolato dalla legge del supply and demand; e quando il compratore richiedeva un prodotto impacchettato in una certa maniera, lo scrittore non poteva che privilegiare il denaro rispetto alla coerenza estetica.

3. ASPETTI DEL ROMANZO REALISTA

Se il romanzo borghese, almeno in Inghilterra, nasce, come si sa, all'inizio del Settecento, è sicuramente nell'Ottocento, e in particolare nell'epoca cosiddetta vittoriana, che riscontra il suo più grande successo, nonché la sua massima divulgazione. Il concetto di *realismo* costituisce il punto di partenza per la prosa narrativa del periodo, persino nel caso della narrativa 'fantastica', quando, come hanno teorizzato molti studiosi, i meccanismi di censura e auto-censura dei canoni letterari vigenti rendono sorprendentemente praticabili le vie del mondo soprannaturale e paranormale. ¶

Il romanziere vittoriano aveva a sua disposizione modi e modelli di scrittura ormai comprovati. La storia solitamente seguiva la falsariga del *Bildungsroman* con un/a protagonista giovane che dall'ingenuità iniziale, attraverso diverse peripezie, raggiungeva la maturità e spesso — come abbiamo già visto — anche un lieto fine. Ma la differenza tra questi personaggi e quelli del secolo dei Lumi è che la società in cui essi si trovano a fare le proprie esperienze di vita è di gran lunga più complessa e varia rispetto a cento, o anche soltanto a cinquanta, anni prima. Il Romanticismo aveva sviluppato ed enfatizzato il concetto dell'individuo e della soggettività; il realismo classico del Vittorianesimo esamina la natura dell'individualismo (spesso visto come egoismo) prodotto dalla società capitalistica borghese e patriarcale dell'Ottocento.

La mole della storia, o delle storie, e la varietà dei discorsi rappresentati da un romanzo "three-decker" o "large loose baggy monster" — così suggestivamente definito da Henry James (1843-1916)¹ — spingeva lo scrittore vittoriano a elaborare certe

¹ In italiano, letteralmente, "mostro grande impreciso e informe"; in H. James, "Preface" a *The Tragic Muse. The Art of the Novel*, ed. R.P. Blackmur, New York: Scribners 1934, p. 88.

convenzioni formali che avrebbero facilitato l'opera del lettore, impegnato a seguire i protagonisti nel loro viaggio testuale e, insieme a questi, a imparare quelle lezioni di 'Verità' che la società imponeva per contrastare l'egoismo dell'individuo. Il modo di narrazione più facilmente riscontrabile in questo periodo è infatti quello di una gerarchia di discorsi regolata dall'autorità del cosiddetto narratore onnisciente, abitualmente extradiegetico, che istruisce e guida il lettore, aiutandolo a raggiungere le stesse conclusioni dell'eroe 'illuminato' (alla fine del romanzo) e del narratore medesimo. Con questo non si vuole sostenere che il romanzo ottocentesco sottoscriva i dettami della società della sua epoca senza remore. Tutti i grandi scrittori, da Emily Brontë (1818-1848) e le sue sorelle Charlotte (1816-1855) e Anne (1820-1849), fino a George Eliot, Dickens, Thackeray, Hardy, Elizabeth Gaskell (1810-1865), sono concordi nel criticare la società di cui fanno parte e le sofferenze da essa stessa prodotte. Basti pensare al conflitto, in *Wuthering Heights* (1846), tra l'individualismo romantico, la trasgressività di Heathcliff (ma anche la crudeltà con la quale viene trattato dal piccolo nucleo sociale in cui cresce) e la difficoltà di raggiungere un compromesso fra tale individualismo e la socializzazione imposta alla seconda Cathy; oppure alla frattura, in *Daniel Deronda* (1876) della Eliot, tra due mondi, quello di Daniel e dell'intreccio "ebreo" da una parte, e quello di Gwendolen e dell'intreccio "borghese" dall'altra. O a Dickens, quando descrive tutti i mali della vita dei ceti poveri o le sofferenze cui devono sottostare bambini e adolescenti in *Oliver Twist* (1838-1839). Elizabeth Gaskell, in *Mary Barton* (1848), non ha paura di denunciare le condizioni di vita degli operai di Manchester, mentre Thomas Hardy presenterà con *Tess of the D'Urbervilles* (1891) un'eroina tragica appartenente alla classe dei lavoratori agricoli (che non differisce molto da quella dei servi della gleba del mondo feudale), e denuncerà le convenzioni sessuali della sua epoca attraverso una storia di stupro, assassinio e condanna a morte per impiccagione.

Come abbiamo visto, le conclusioni di intrecci inevitabilmente tragici spesso vengono manipolate allo scopo di fornire una cornice convenzionalmente rassicurante e consolatoria alle storie narrate, qual è il caso paradigmatico del finale di *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë, laddove l'ordine ristabilito viene significato dal perentorio "Reader, I married him!" della narratrice. E così per tante altre protagoniste di romanzi sensazionali, sebbene gli avvenimenti non siano sempre favorevoli a una risoluzione euforica. Per esempio – dopo un secondo tentativo di 'happy ending' in *Shirley* (1849), dove non una ma addirittura due protagoniste, Shirley Keeldar e Caroline Helstone finiscono per sposarsi con i due fratelli Moore – con *Villette* (1853), il suo ultimo romanzo, la Brontë non si piega nemmeno alla richiesta del padre Patrick di salvare la felicità dell'eroina, e la conclusione, benché velata di ambiguità, vede Lucy Snowe attendere invano il ritorno dell'amato 'professeur' Paul Emanuel. Il famoso 'lieto fine' del romanzo ottocentesco spesso non è che il momento del romanzo realista dove la funzione inamente si palesa, e lo scrittore, sino allora dedito alla ricerca non solo di un 'effet du réel', ma anche di un senso di immersione nel quotidiano o almeno del riflesso del mondo in uno specchio, sembra tradire la propria strategia. George Eliot, per esempio, passava mesi di ricerche e di osservazioni minuziosamente annotate prima di scrivere la prima parola dei suoi romanzi. Poi, invece di celare la sua arte narrativa per dare l'impressione di una verità continua, intendeva manifestare i momenti disconti-

nui della narrazione verso una conclusione non consona al testo nel suo insieme, e, parafrasando Erving Goffman, volutamente rompeva la cornice con commenti del narratore sulla natura inaspettata degli esiti degli avvenimenti.

4. AL DI LÀ DEL REALE: IL RACCONTO 'FANTASTICO'

L'Ottocento vede il fiorire del genere *noir*, che deriva naturalmente dal romanzo 'gotico' romantico, e che raggiunge uno splendore e una ricchezza unici in questo periodo, addirittura scindendosi in diversi sottogeneri che daranno spunto ai vari 'romanzi di genere' del XX (e XXI) secolo, tra cui il fortunatissimo giallo: Sherlock Holmes nasce infatti nel 1891 dalla penna di Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930); e inoltre il romanzo sensazionale di Wilkie Collins (1824-1889) e di Mary Elizabeth Braddon (1837-1915), la 'science fiction', il romanzo – o il racconto – del soprannaturale e del paranormale. Nell'Ottocento il fantastico come modo di raccontare è meno differenziato del suo modello romantico, inserendosi soprattutto nell'ultimo dei sottogeneri menzionati, quello del racconto di eventi assolutamente non realistici: Viene subito in mente, a tale proposito, *A Christmas Carol* (1843) di Charles Dickens, con il celebre protagonista Ebenezer Scrooge, l'usuraio, e gli spiriti – o forse sarebbe meglio dire i geni – dei suoi Natali (passato, presente e futuro), o il fantasma di Jacob Marley, il suo vecchio socio, nonché la visione del proprio doppio. Ma tra questo racconto di evidente funzione morale, dove il soprannaturale insegna la retta via a uno Scrooge prima ravveduto e infine 'salvato', e un'altra storia ben più perturbante come "The Signalman", del 1866, c'è una notevole differenza. Qui, infatti, il soprannaturale assume un aspetto più soggettivo, più strano, più *unheimlich*: il protagonista, il casellante, muore sotto un treno alla fine della storia, dopo aver raccontato al narratore di un incidente che l'ha poi lasciato con l'impressione di sentire suoni e percepire figure inesistenti, gli stessi che anche il narratore distinguerà nel finale del racconto attorno al corpo della vittima. Allucinazioni o fantasmi? Dickens non lo dice.

Quando si esamina il fantastico vittoriano insieme al realismo si tende a considerarlo, in particolare dopo studi rilevanti quali quello di Tzvetan Todorov (*La letteratura fantastica*, Garzanti 1977), e Rosemary Jackson (*Fantasy, The Literature of Subversion*, London-New York: Routledge 1981), come una specie di ritorno del represso, e anche se può sembrare un po' banale agli occhi del XXI secolo, può rivelarsi un esercizio funzionale – Freud, dopotutto, era un borghese dell'Ottocento. Così nella storia di *Villette* di Charlotte Brontë, la cui protagonista Lucy Snowe è bruttina, povera e inibita (simile per molti versi a Jane Eyre e alla sua stessa creatrice), appare l'ombra di una suora, e la stessa Eliot, grande esponente del realismo dell'alto Vittorianesimo, si trova a scrivere in un momento di crisi e solitudine il racconto *The Lifted Veil* (1859) in cui l'eroe, Latimer, è telepatico e veggente al punto da prevedere la propria morte. Anche Elizabeth Gaskell si è dimostrata un'abile giocatrice con le convenzioni del racconto fantastico e così, come nota Jackson (1981), si permette di esprimere una profonda insoddisfazione verso gli ideali di progresso storico e sociale, tanto cari all'establishment patriarcale britannico di metà secolo. Nei racconti di fantasmi e di terrore che pubblica in *Household Words* tra il 1850 e il 1859 – racconti che non si avvalgono

della consolazione del lieto fine – la Gaskell fa trapelare straniamento, isolamento, paura, alienazione, vittimizzazione sessuale, suicidio e assassinio, come in “The Grey Woman”, “The Doom of the Griffiths”, “The Half Brothers”, “The Crooked Branch”, “The Sexton’s Hero”, “Lizzie Leigh”, “Disappearance”, “Lois the Witch”, “The Old Nurse’s Story”, “Clopton House”, “The Well of Penmorfa”, “Curious if True” e “The Squire’s Story”.

La produzione di Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) si iscrive quasi tutta nella tradizione fantastica dei sottogeneri del gotico inglese e del *mystery* vittoriano. Le sue storie sono particolarmente interessanti perché rendono a rifiutare – come quelle di Ann Radcliffe (1764-1823) prima di lui – gli effetti dichiaratamente soprannaturali, preferendo lasciare al lettore almeno la possibilità di una spiegazione “naturale”. Particolarmente significativa risulta la novella gotica *Carmilla*, del 1872, che racconta la vicenda del rapporto vampiresco tra la protagonista e un lemure donna; a parte l’ovvio interesse per un racconto di amore lesbico per così dire *ante litteram*, *Carmilla* è anche da considerarsi come fonte, e non solo di ispirazione, del *Dracula* di Bram Stoker, che comparirà venticinque anni dopo.

È infatti durante gli ultimi anni del secolo che tre casi paradigmatici arricchiscono ancora di più la già rigogliosa panoramica del fantastico vittoriano. Nel processo di sviluppo e affinamento della narrazione fantastica, si intensifica progressivamente il concetto di frattura, divisione, sdoppiamento nella personalità del personaggio, nel vano tentativo di mantenere o addirittura ritrovare l’identità perduta, in un secolo irto di censure, contraddizioni, imperativi impossibili da seguire. Nel 1886 Robert Louis Stevenson (1850-1894) scrive *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, seguito nel 1891 da *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde (1854-1900), e nel 1897 dal già menzionato *Dracula* di Bram Stoker (1847-1912). Si tratta di tre testi fantastici completamente diversi dal tipico racconto romantico del Male, che aveva avuto il suo prototipo nel romanzo *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley (1797-1851). Da una collocazione esterna all’essere umano, attraverso agenti soprannaturali, il diabolico si insedia nella psiche dell’uomo (o della donna) sfidandone la ‘naturalità’, e la sua manifestazione viene rappresentata da uno sdoppiarsi dell’identità dei vari protagonisti.

Nel celebre racconto di Stevenson, uno dei capostipiti del genere ‘science-fiction’, ma anche erede della letteratura dell’alchimia di tipo faustiano e figlio legittimo di *Frankenstein*, abbiamo un esempio perfetto della psicologia pre-freudiana. Il manicheo Dr Jekyll scoprirà come lo scopo delle sue ricerche, ovvero la separazione dei principi del Bene e del Male che si trovano a convivere in un solo corpo (o in una sola mente), sia irrealizzabile, e capirà come sia il Male, rappresentato nella figura di Hyde scissa chimicamente dal corpo di Dr Jekyll, ad avere il sopravvento. Il Male, quale si manifesta con l’apparizione di Hyde, è indubbiamente correlato alla crudeltà fisica, all’assassinio, e dunque alla Morte, ma anche alla trasgressione erotica e sessuale; un’interpretazione del racconto in termini allegorici è tuttavia negata al lettore del tardo Ottocento, di stampo ormai decadente.

Ed è altrettanto difficile per il lettore di *The Picture of Dorian Gray* trovare una chiave interpretativa certa all’ambiguità di un racconto che al principio sembra manifestare – come scrive Franco Marucci – “il sogno di una pateriana vita ‘estetica’

di un libero godimento di sensazioni moralmente indifferenziate e di un nicciano travalicamento del ‘bene’ e del ‘male’”.² Quando Dorian, alla fine dell’opera, vuole distruggere il ritratto, e così facendo uccide se stesso, il messaggio globale del racconto viene deliberatamente lasciato nell’ambiguità. Il viso di Dorian, rimasto incontaminato dall’età e dalla depravazione fino al momento della morte, si riprende i segni fisici, mentre il ritratto torna ad essere quello di un bellissimo giovane. Allora non è chiaro se è la morale che ha sconfitto l’arte o viceversa: dipende infatti da qual è il viso cui dirigiamo lo sguardo, se quello ‘vero’ o quello dipinto, ed è probabilmente così che voleva Wilde.

Dracula costituisce il culmine della grande produzione ottocentesca di orrori gotici. A livello tematico, discende da *The Vampyre* (1819) di John Polidori (1795-1821) e, come accennato in precedenza, dalla *Carmilla* di Le Fanu, continuando e sviluppando il sottogenere del *vampire tale* intensificandone l’atmosfera perturbante, *unheimliche*. Come molti critici fanno giustamente notare, non è solo la figura imponente del conte Dracula a conferire al romanzo un fascino particolare. La narrazione multipla, lo sdoppiarsi dei personaggi (Dracula non si sdoppia soltanto in Jonathan Harker ma anche, e più puntualmente, nella figura di Abraham Van Helsing, il cacciatore di vampiri, filosofo, metafisico e grande scienziato), e il fatto che, come nota R. Jackson,³ il mito del vampiro sia forse la rappresentazione simbolica dell’erotismo *ne plus ultra*, fanno di quest’opera un caso unico e un fenomeno permanente nella letteratura fino ai nostri giorni. La presenza nel *subtext*, come sottolinea Cornwell,⁴ di tabù e desiderio, di repressione e *status quo*, permette una lettura marxista-freudiana attraverso la quale emerge la lotta combattuta dai valori vittoriani basati sulla chiesa, l’impero e la borghesia patriarcale, che alla fine hanno la meglio sul diabolico e la sovversione. Anche la topografia, che passa da una Londra per certi versi ancora riconoscibile agli occhi di un lettore moderno, alla Transilvania “goticizzata” con il castello e la casa del conte Dracula, a Whitby, paesino di pescatori sulla costa nord-orientale dell’Inghilterra, e infine alla città sud-occidentale di Exeter, include lo strano nel familiare, secondo uno stilema che è ormai il marchio stesso della letteratura fantastica. E tuttavia Stoker, a differenza di altri scrittori del genere, con *Dracula* sottoscrive e rafforza i pregiudizi dell’Inghilterra *fin de siècle*, siano essi sociali, razziali o sessuali. Facendo finta di combattere l’inumano, ‘the Un-dead’, destituisce le forze che contestano l’ideologia borghese.

Tra le opere più affascinanti, e meno ‘classificabili’ della produzione britannica dell’Ottocento sono da ricordare inoltre *Alice in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass* (1872) di Lewis Carroll (1832-1898). Sono testi che si presentano come fiabe per bambini, ma si inseriscono in un sottogenere di fantasie dell’immaginario vittoriano che include anche opere di George MacDonald (1824-1905) – come la serie appositamente per ragazze e ragazzi *The Princess and the Goblin* (1872) e *The Princess and Curdie* (1883) – e *Phantastes* (1858), “A Faerie Romance for men and women” di Charles Kingsley (1819-1875), il quale, nel 1863, scrive anche *The Water Babies*,

² F. Marucci, *Storia della letteratura inglese*, IV, Firenze: Le Lettere 2006, p. 900.

³ R. Jackson, *Fantasy, The Literature of Subversion*, cit., p. 120.

⁴ N. Cornwell, *The Literary Fantastic*, London: Harvester Wheatsheaf 1990, p. 110.

celebre testo spesso pubblicato in edizione ridotta per ragazzi ma – se letto nella forma originale – esempio chiarissimo di repressione sessuale dell'autore.

5. 'GENDER' E REALISMO

Una presenza notevole di scrittrici di *fiction* durante l'Ottocento rappresentava un ostacolo in più alle pretese del realismo vittoriano di rappresentare la Verità. All'universo femminile – almeno quello borghese che leggeva i romanzi – molti aspetti di questa verità venivano convenzionalmente celati, in particolare tutto quanto riguardava l'eros. Scrivere la verità allora divenne un'impresa irta di difficoltà. Alcune delle scrittrici già menzionate, le sorelle Brontë, (Currer, Ellis e Acton Bell), Marian Evans (George Eliot), e anche Mary Chavelita Dunn (George Egerton), preferirono almeno all'inizio della loro carriera pubblicare con pseudonimi maschili. Il 1° novembre del 1849, in una lettera a George Henry Lewes, Charlotte Brontë spiega la propria motivazione:

Gentile Signore, [...] Vorrei tanto che lei non mi pensasse come donna. Vorrei che tutti i critici credessero che 'Currer Bell' sia un uomo, sarebbero più giusti verso di lui. Lei continuerà, lo so, a misurarmi secondo il criterio di quello che giudica confacente al mio sesso; laddove non trova la mia scrittura, secondo il suo giudizio, abbastanza graziosa, mi biasimerà. Tutte le bocche si apriranno per criticare il primo capitolo; e il primo capitolo è vero quanto lo sono le sacre scritture, e non può offendere. Qualunque cosa succede, non posso, quando scrivo, pensare sempre a me stesso e di quanto sia elegante e aggraziato nella femminilità. Non è in questi termini, né con queste idee che ho preso in mano la penna per la prima volta: e se è solo in questi termini che si può tollerare la mia scrittura allora lascio il pubblico e non lo disturbo più. [...] C. Bell.

Il discorso vale anche per le altre romanzieri che presero un nome maschile: il desiderio di essere giudicate alla pari, la voglia di potersi esprimere francamente su questioni come l'amore e il comportamento maschile, argomenti sui quali spesso non potevano avere un'opinione, la paura di recare scandalo alle proprie famiglie. E, prima di tutto, di poter essere fedeli ai propri ideali estetici, alla volontà di scrivere la verità, che, per i realisti del Vittorianesimo, significava avvalersi del supporto filosofico del positivismo scientifico di August Comte (1798-1857) e di Herbert Spencer (1820-1903), e cercare di rappresentare la realtà in modo obiettivo.

Anche le autrici, come gli autori, erano coscienti del fatto che questa agognata verità obiettiva fosse un concetto piuttosto scivoloso. George Eliot, nel capitolo XVII del primo romanzo *Adam Bede* (1859) sottolinea, nel delineare il carattere del reverendo Irwine, che "[se avessi voluto] rifare la vita e le personalità secondo il mio capriccio, avrei potuto scegliere un tipo di parroco più esemplare, e mettergli sempre in bocca i miei sentimenti più nobili. Capita invece che il mio sforzo più ardito sia quello di evitare un ritratto così arbitrario e dare un resoconto fedele di uomini e cose esattamente come si sono specchiati nella mia mente". Il compagno della Eliot, George Henry Lewes (1817-1878), scienziato, filosofo, critico letterario e biografo, in un articolo sulla letteratura tedesca contemporanea, ritiene che la verità debba essere alla base di qualsiasi pensiero estetico.

L'aspirazione dell'arte, dice, "è sempre quella della rappresentazione della Realtà, cioè della Verità" e, cercando di sussumere tutta l'arte nella categoria del realismo, afferma: "la sua antitesi non è Idealismo ma piuttosto *Fabismo*".⁵ Invece George Eliot, come conviene a uno dei grandi intellettuali realisti del periodo vittoriano, è molto più cauta nelle sue sentenze, e conclude il suo pensiero su Irwine dicendo: "Lo specchio è senz'altro difettoso; le sagome saranno indistinte, il riflesso smorto o confuso". Come sottolinea Lilian Furst, la Eliot è già conscia del dilemma cruciale che mina la base del realismo letterario, e che è diventato il fulcro di tutte le analisi odierne di tale convenzione: come tradurre in parole una visione autentica ma necessariamente soggettiva. Più avanti, nello stesso capitolo di *Adam Bede*, la Eliot ammonisce: "Esamina bene le tue parole e vedrai che anche quando non hai nessun motivo per essere falsa, è molto difficile dire la verità esatta, persino circa i tuoi stessi sentimenti immediati – molto più difficile che dire qualcosa di bello sul loro conto che non sia la verità esatta".

Queste parole echeggeranno lungo tutto lo sviluppo della critica sul realismo. George Eliot fa presagire il problema che continua ad assillare i critici moderni. Si rende conto che il realismo individua come proprio compito, come dovere primario, il dire la verità sulla vita quotidiana; ma tale compito è estremamente difficoltoso, forse impossibile, perché le parole sono cariche di associazioni e spesso aperte a tante possibili denotazioni.⁶

È interessante che sia proprio George Eliot e non George Lewes a trovare il punto debole nella corazza dell'oggettivismo realista. Certo la Eliot era dotata di un intelletto e di una cultura formidabili, ma la stessa cosa vale per il suo compagno Lewes. È possibile che il fatto di non aver il diritto battesimale al nome Gorge, e la necessità di chiamarsi al maschile per evitare biasimi sulla presunta mancanza di 'femininity', le abbiano dato una percezione maggiore della terribile instabilità delle parole?

6. IL ROMANZO INDUSTRIALE: LA REALTÀ NEGATA

Da Disraeli a Dickens, dalla Gaskell a Gissing, il romanzo vittoriano cerca di denunciare una delle realtà più tremende del periodo: la sorte dell'operaio, e dell'operaia, nelle fabbriche e nei fatiscenti alloggi dei nuovi sobborghi delle grandi città. La malattia, la morte, l'ingiustizia, la povertà, la condizione dei bambini costretti a lavorare fin dalla più tenera età, fanno parte di un quadro che i romanzieri vittoriani hanno saputo trasmettere, trovando in questi temi la possibilità di sfruttare sia le doti descrittive sia la capacità di rappresentazione drammatica. Ma come per l'amore erotico – un altro degli argomenti indicibili dell'epoca – descrivere le iniquità sociali perpetrate da una società che predicava l'altruismo, una società 'evangelica' ma allo stesso tempo farisaicamente ipocrita in molte delle sue manifestazioni, risultava un compito piuttosto arduo.

La difficoltà del ceto borghese nei confronti degli operai era esacerbata dalla paura. La folla di poveri provenienti dalla campagne in cerca di lavoro faceva temere la malattia, la violenza, la rivoluzione, e infatti questa gente veniva respinta in zone delle varie città lon-

⁵ G.H. Lewes, "Realism in Art: Recent German Fiction", *Westminster Review*, 70 (October 1858), p. 493.

⁶ L.R. Furst (ed.), *Realism*, London-New York: Longman 1992, p. 24.

tane dalla vista dei ceti più agiati il cui benessere dipendeva dal loro lavoro. Childers, così come ad altri studiosi, trova che i romanzi sul tema della sofferenza del proletariato, insieme alle varie investigazioni sia da parte di privati cittadini che del governo parlamentare, forniva al lettore medio la possibilità di sentirsi partecipe della situazione senza doverla sperimentare. In questa maniera il romanzo agiva come una specie di *cordon sanitaire* tra quelle che Benjamin Disraeli (1804-1881) chiamava, con il sottotitolo al suo romanzo *Sybil* (1845), “le due nazioni”. Come giustamente osserva Childers, “non era soltanto utile o persino redditizio conoscere i problemi dei poveri: era moralmente opportuno. La conoscenza, in quanto prodotto o merce, si era appropriata della forza degli argomenti moralistici, e la linea di demarcazione tra ‘conoscenza utile’ e ‘conoscenza necessaria’ era meno nitida”⁷.

Di nuovo in questi romanzi viene alla ribalta il conflitto individuo/società, e qui, come altrove, negli scritti di Thomas Carlyle (1795-1881), John Ruskin (1819-1900), e anche di Karl Marx, si tratta di un conflitto morale. Nella narrativa di Charles Dickens, di Charles Kingsley, e di George Eliot, per nominare solo tre autori a caso, le denunce dei padroni delle fabbriche, in particolare delle fabbriche di cotone, fioccano fitte come le minuscole fibre di cui l'aria degli stabilimenti era piena e che portavano la morte a un numero altissimo di operai per la bisbetica. Di questa malattia muore Bessy Higgins, una delle operaie del quarto romanzo di Elizabeth Gaskell, *North and South* (1850), ma è forse in *Mary Barton. A Tale of Manchester Life* (1848) che la Gaskell offre al lettore la visione più terribile dell'altra nazione. Il contrasto tra la sorte dei poveri e quella dei padroni è descritto minuziosamente, e l'autrice adopera tutti gli strumenti del realismo con grande efficacia rappresentativa, senza lesinare nulla sui dettagli delle viuzze piene di fognature e delle casupole spoglie di mobili, pavimentate con mattoni sconnessi, o ancor di più sulla mancanza di pane, la morte dei bambini, e soprattutto le malattie (spesso colera o tifo), come nel caso del personaggio nudo e delirante, disteso sulla paglia sporca e ammuffita, coperto di stracci e di un vecchio sacco di iuta. La Gaskell, in particolare, viene criticata aspramente per la sua adozione di una prospettiva borghese e onnisciente, che descrive tutto ciò con condiscendenza, e per aver dato alla storia di Mary Barton un lieto fine con la fuga verso le colonie. Ma in qualche maniera la scrittrice è riuscita a presentare agli occhi del pubblico un quadro della terribile verità, e se lo ha fatto utilizzando le convenzioni e con una penna dichiaratamente femminile, sembra corretto pensare che si rendesse conto che questo era l'unico modo di poter pubblicare il suo romanzo. La realtà operaia era infatti, per molti lettori borghesi, una realtà a dir poco sconvolgente.

7. IL REALISMO INTELLETTUALE: LA MESSA IN DISCUSSIONE DEL CANONE

Al di là della scrittura chiara e semplice che voleva prendere per mano, per così dire, il lettore ancora inesperto e guidarlo attraverso la storia, spiegandogli come doveva interpretare i fatti raccontati, man mano che il secolo avanza sia il pubblico sia gli autori ricercano un messaggio più ‘adulto’. È così almeno che Virginia Woolf (1882-1941) descrive *Middlemarch* (1872) di George Eliot. Per la Woolf, il grande romanzo sulla vita di una

cittadina di provincia durante gli anni delle riforme del 1830-1832 è “uno dei pochi romanzi inglesi scritti per persone adulte”, e questo giudizio può essere esteso a tutta la produzione di George Eliot. Persino *Romola* (1863), l'unico romanzo storico della Eliot, non rappresenta un tramite facile per aiutare il lettore a sfuggire la realtà che lo circonda, per immergersi in un tempo e, in questo caso almeno, in un paese lontano dal suo e perdersi in avventure fantasiose e improbabili. Per questo, come per gli altri suoi romanzi, è evidente (talvolta anche troppo evidente) la ricerca, lo studio assiduo compiuto dalla Eliot per rievocare il Rinascimento fiorentino. I dettami del canone realista dell'inizio dell'epoca, che cercava di esplicitare, di condurre il lettore per mano, di rendere il suo compito non solo utile e dilettevole ma anche facile, vengono contestati da certi romanzieri man mano che progredisce il secolo, anche perché gli stessi lettori diventano più esperti e cercano un prodotto più sofisticato. La struttura di *Daniel Deronda*, come abbiamo già accennato, ne è un esempio, con la spaccatura trasversale tra un plot realista (ma già di un realismo psicologico che incrina le basi dell'ideologia borghese patriarcale e benpensante) e un altro plot manierato e simbolico, in cui si discute della tolleranza religiosa con una cognizione di causa e un sapere enciclopedico in cui la Eliot supera se stessa.

Anche Thomas Hardy si impegna in discussioni su diversi fronti con la filosofia e la scienza degli ultimi anni del secolo. Il pessimismo di Hardy si manifesta in tutta la sua produzione narrativa, fin dalla celebre scena di *A Pair of Blue Eyes* (1873), quando Henry Knight, uno dei protagonisti, scivola sull'orlo di una scogliera precipitosa, e, essendosi salvato in extremis, riesce a frenare la caduta e, penzolante, si trova a fissare negli occhi un fossile di trilobite incastonato nella pietra davanti a sé. In quel momento, sospeso fra la vita e la morte, sia il suo tempo che il tempo evolutivo darwiniano “gli si chiuse dinanzi come un ventaglio. Si vide ad una estremità dei millenni faccia a faccia sia con l'inizio sia con tutte le altre epoche geologiche simultaneamente”. Nei romanzi tragici, *The Return of the Native*, *Tess of the D'Urbervilles* (1891) e *Jude the Obscure* (1895), tra i suoi più celebri e riusciti, la casualità della selezione naturale, la mancanza di una qualsiasi speranza nella provvidenza, e anche nel progresso della scienza, hanno chiare radici nel pensiero e negli studi sulla teoria dell'evoluzione di Charles Darwin (1809-1882) e nella filosofia di Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Eduard von Hartmann (1842-1906).

È tuttavia George Meredith lo scrittore intellettuale *ne plus ultra* del tardo Vittorianesimo. Giacché gran parte della produzione meredithiana è pressoché sconosciuta al pubblico odierno, sembra quasi impossibile pensare al successo che la sua narrativa ottenne tra l'intelligenza della sua epoca. La sua prosa, barocca, retorica, oscura, piena di giochi di parole la cui chiave talvolta rimane inevitabilmente nascosta negli anfratti della sintassi tutt'altro che inglese, ha fatto sì che la fama dell'autore sia appena sopravvissuta agli albori del Modernismo. Eppure, per i pochi ma devoti *aficionados* di Meredith, vale ancora la pena seguirlo per le strade tortuose delle sue storie – storie, tra l'altro, senza o quasi senza *plot*. In molti romanzi, in particolare quelli del tardo Vittorianesimo, Meredith mette in scena il fallimento del matrimonio borghese, e da qui riesce mirabilmente a rappresentare un mondo in cui il linguaggio si è completamente distaccato dalla comunicazione. In *The Egoist* (1879), il romanzo per cui egli è ancora conosciuto e che, insieme a *The Ordeal of Richard Feverel* (1859) non è andato fuori stampa nelle collane che pubblicano la narrativa vittoriana, Meredith arriva a una maestria formale che verrà poi ripresa e affinata da Henry James.

⁷ J.W. Childers, “Industrial Culture and the Victorian Novel”, in D. David (ed.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, p. 80 (traduzione italiana mia).

8. IL REALISMO E IL MITO DELL'IMPERO: UN OSSIMORO IN PROSA

Uno degli ultimi romanzi di Meredith, *One of Our Conquerors* (1891), che ha come tema il linguaggio e i suoi limiti, descrive la parabola tragica del protagonista, Victor Radnor, nello scenario di un'Inghilterra ormai decadente e imperialista. La ricchezza di Radnor, accumulata con il commercio all'estero, è la causa della sua caduta, della sua pazzia finale e della morte della moglie: "ill-gotten gains" che, insieme alla troppa ambizione, fanno di Victor uno sconfitto. Ormai molti degli intellettuali britannici guardavano con sospetto le persone (purtroppo sempre la stragrande maggioranza) che accettavano in modo acritico l'accumularsi della ricchezza e del potere proveniente dall'impero, sebbene la letteratura pro-coloniale e imperialista incontrasse ancora un pubblico fiorente. Rudyard Kipling (1865-1936), che passò la prima infanzia e sette anni da giovane adulto nell'India dell'imperialismo britannico, fece di queste esperienze la materia prima sia della sua narrativa per adulti (*Plain Tales from the Hills*, 1887, *Kim*, 1901) sia dei celebri racconti per bambini, tra i quali i due *Jungle Books* (1894 e 1895). Per quanto riguarda la colonizzazione dell'Africa, il romanziere popolare H. Rider Haggard ebbe successo con *King Solomon's Mines* (1885) e *Allan Quatermain* (1887). Fu sullo sfondo di questa letteratura che Joseph Conrad (1857-1924), negli ultimi anni del regno della regina Victoria, scrisse *Heart of Darkness* (1899; 1902), il suo più celebre romanzo, che affronta le crudeltà del sistema imperialistico. Il viaggio di Marlow che risale il fiume Congo verso il 'cuore di tenebra', simbolo simultaneamente della propria identità, la cattiva coscienza politica dell'Europa colonizzatrice, il mistero e l'oscurità del 'continente nero', avrebbe sintetizzato la storia di tutto il XX secolo.

IL TRA DUE COLONIZZAZIONE E L'IMPERO

JOSEPH CONRAD

Joseph Conrad (1856 o 1857-1924), oltre a essere uno dei più grandi romanzieri di lingua inglese di tutti i tempi, rappresenta un caso letterario molto particolare. Nato Józef Teodor Nalecz Konrad Korzeniowski, da una famiglia della nobiltà polacca nell'odierna Ucraina, educato dal padre - attivista rivoluzionario morto in giovane età - a parlare e leggere anche in francese, Conrad sbarca in Inghilterra all'età di ventun anni, dopo un'infanzia trascorsa da orfano e da esule. Viaggia come marinaio sulle navi mercantili, raggiungendo il grado di capitano, dal Mediterraneo all'America meridionale, dalla Malesia all'Africa. Solo nel 1894, a quasi quarant'anni, lascia il mare e si stabilisce definitivamente in Inghilterra.

La prima parte della vita di Conrad costituisce il 'materiale' su cui egli fonda la seconda parte, quella di scrittore di romanzi e racconti caratterizzati spesso da un'ambientazione esotica e da storie che si svolgono a bordo di una nave: in essi prende forma, con poche eccezioni, una visione del mondo nichilista, scettica, disillusa, alienata, frutto soprattutto di un'indagine spietata della corruzione (*Heart of Darkness* e *Nostromo*, 1904) che si insinua nei rapporti umani e nella storia in generale (per non parlare della politica). L'eroe conradiano si isola, rinuncia, si rassegna, è fatalista piuttosto che ambizioso, perdente piuttosto che vincitore (come Lord Jim, protagonista dell'omonimo romanzo del 1900).

Conrad scrive la verità di un mondo ormai indecifrabile, abissalmente diverso da quello di inizio Ottocento. Per ottenere l'effetto di una certa oggettività, lo scrittore si distanzia dal suo materiale ricorrendo a un narratore testimone degli avvenimenti o in qualche maniera raccogliitore di testimonianze altrui, il più noto dei quali è il suo *alter ego*, Charles Marlow di *Heart of Darkness*, *Youth* e *Lord Jim*, che ricomparirà poi in *Chance* (1913). Conrad ha tuttavia oramai lasciato alle spalle il Realismo vittoriano. Egli scrive nella sua terza lingua, l'inglese, e anche questo fatto rende il suo stile del tutto idiosincratico bensì lessicalmente assai ricco e sintatticamente corretto, con periodi lunghi e complessi seguiti spesso da dialoghi frammentari e ellittici che contribuiscono all'effetto generale di oscurità, di ombreggiatura. Sarà lo stesso Conrad nella sua celebre introduzione al *Nigger of the 'Narcissus'* (1897) a spiegare quale fosse il suo scopo estetico e, nel farlo, a rivelarsi compagno degli impressionisti francesi e esponente *ne plus ultra* del primo Modernismo britannico:

All art [...] appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses, if its high desire is to reach the secret spring of responsive emotions. It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting, and to the magic suggestiveness of music - which is the art of arts [...]. My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel - it is, before all, to make you see [...]. To arrest, for the space of a breath, the hands busy about the work of the earth, and compel men entranced by the sight of distant goals to glance for a moment at the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadows; to make them pause for a look, for a sigh, for a smile - such is the aim, difficult and evanescent, and reserved only for a very few to achieve. But sometimes, by the deserving and the fortunate, even that task is accomplished. And when it is accomplished - behold! - all the truth of life is there; a moment of vision, a sigh, a smile - and the return to an eternal rest.

Qui Conrad sembra farsi il primo portavoce di quell'ebbrezza teorizzata dal Modernismo, anche e soprattutto attraverso l'esperienza estetica, allorché, sebbene fuggevolmente, la verità della vita ("all the truth of life is there") si fa largo tra la finzione della scrittura per dar luogo a un momento di epifanica visione ("a moment of vision").

ra da *The Mirkwater* (1895) sempre della Robins. Proprio Elizabeth Robins, americana naturalizzata inglese, è una delle donne di teatro certamente più rappresentative del tardo periodo vittoriano; notissima interprete dei drammi di Ibsen, amica di Shaw, Wilde e Henry James (1843-1916), attiva suffragetta, con il suo *play Votes for Women* del 1907, portò direttamente sul palcoscenico la questione del suffragio femminile.

IL NOVECENTO

Introduzione

Claudia Corti

Se c'è un termine in grado di descrivere e insieme sintetizzare un'idea del Novecento letterario e culturale in Inghilterra, questo termine è certamente *velocità*. Movimento rapidissimo, accelerazione, forza di attrazione tra gli opposti, voglia spesso anche rabbiosa di correre, di dilatarsi, di proiettarsi simultaneamente verso l'Alto (il trascendente, il sublime) e verso il Basso (l'immanente, il materiale); verso l'Occidente (avanguardia della libertà socio-politica) e l'Oriente (roccaforte della libertà psico-mentale); verso la dimensione del reale e quella del fantasmatico, ossia al contempo verso le imposizioni del 'simbolico' (leggi, codici, strutturazioni) e le impellenze dell' 'immaginario' (irregolarità, anarchia delle passioni, rifiuto delle convenzioni).

La violenza delle lacerazioni e la fretta di ricomporre i frammenti, dovute inizialmente ai traumi dei primi conflitti bellici di portata mondiale, e dopo all'azione psicologica della cosiddetta 'guerra fredda', tragico eufemismo per indicare una strategia di contenimento e rimozione della guerra-guerra; l'inarrestabile precipitazione di fenomeni sociali affascinanti e inquietanti come il femminismo; la sempre più debordante trasformazione della società nel passaggio progressivo da una dimensione territoriale e campestre a una urbana, e poi gradatamente metropolitana; l'avidità con cui le arti, nel tentativo di tenere il passo con questo incontrollabile dinamismo, si rincorrono tra di loro, cercando, o ipotizzando, teorie e prassi di rappresentazione estetica strategicamente intermutabili; il desiderio di controllare, nella letteratura, la percezione sempre più disagiata della realtà, con fughe sia autografanti verso l'utopia, sia dolorose verso la distopia, o antiutopia, mondo immaginario ma spesso al contempo reale di sovvertimento dei principi di convivenza e di reciproca accettazione. Tutto questo complesso, fin troppo dinamico, e spesso ambiguo, sistema di valori e acquisizioni teoriche, conduce inevitabilmente a una prassi letteraria altrettanto complicata, eccessivamente veloce, e di difficile controllo critico, quale è l'esperienza globale del Novecento letterario inglese. Una volta offerti questi dati di contorno generali, possiamo ora sintetizzare i principali parametri dei contenuti specifici dell'esperienza letteraria del Novecento inglese.

L'aspetto più appariscente è la forte, spesso fin troppo insistita, componente autobiografica della rappresentazione letteraria. Pare che ogni autore, nei vari e differenziati generi letterari del Novecento inglese, dall'inizio alla fine del secolo, intenda fare emergere in diverse tonalità, stilistiche e di contenuto, un riflesso della propria esperienza esistenziale. Questo forte fenomeno storicamente relativo alla scoperta tardo-ottocentesca dell'inconscio da parte di Freud, si innesta tuttavia nella sempre crescente consapevolezza estetica del fare letteratura, derivante dall'esperienza estetico-decadente. Perciò la dimensione autobiografica della letteratura si allarga e si stempera gradatamente nella prassi di un autobiografismo, né diretto e referenziale come ai tempi di Pascal, né appassionatamente auto-referenziale come in Vico e Rousseau, ma in un tipico autobiografismo estetico, dove la tendenza autobiografica viene, consciamente o inconsciamente, filtrata attraverso un'ipotesi di sublimazione e straniamento dell'esperienza quotidiana in forme espressive esteticamente controllate, straniare e dislocate, in maschere fittizie, letterarie, dell'autore che si racconta e si rappresenta.

Spesso la componente autobiografica si innesta a partire dall'arcimodello di Ulysses di James Joyce, in una consapevolezza culturale di seconda mitologia. Il recupero della dimensione mitologica è uno dei tratti fondanti del Novecento letterario, non solo inglese. Nella prima metà del secolo le forme predilette sono i generi tradizionali – teatro, poesia, romanzo – mentre, nella seconda metà del secolo, tendono a imporsi fondamentalmente il romanzo e il

Si possono identificare tre periodi nel XX secolo. Il primo, che occupa il primo trentennio, è un periodo di realismo psicologico, che mette in relazione gli atteggiamenti emotivi dei protagonisti della tradizione mitica a personaggi contemporanei; un secondo e più breve periodo persegue una nuova mitologizzazione di miti e leggende, sotto la spinta propulsiva anche del cinema, a cavallo della seconda guerra mondiale; e infine troviamo un terzo periodo, successivo alla guerra, caratterizzato da una varietà sconfinata di indirizzi tematici e modelli interpretativi, che mostra comunque una consistente ascendenza del genere fantastico verso la fantascienza. Appunto la fantascienza (termine che appare ufficialmente in traduzione italiana nel 1952, ma che si era imposto all'attenzione della cultura anglofona internazionale come *scientific fiction*, nel 1926, o *science fiction*, nel 1929) determina progressivamente modelli epici e narrativi caratterizzati da latenza o implicazione dei messaggi morali, ideologici, politici; da espressioni parodiche delle convenzioni letterarie; da intenti dissacranti della letteratura 'alta'.

Il Novecento è anche il secolo dell'alienazione dell'individuo nella società, quella società sempre più tentacolare, sia urbana sia metropolitana, teorizzata dalle varie impostazioni ideologiche che si susseguono: dal post-marxismo e l'esistenzialismo degli anni immediatamente seguenti la seconda guerra mondiale, al materialismo culturale degli anni Ottanta e Novanta. Tale senso di alienazione, trasposto in letteratura, può riguardare al contempo i difficolosi rapporti fra l'individuo e il suo operare, ivi compreso il tipo di società cui appartiene; oppure il suo rapporto con il trascendente, il divino; oppure ancora la spaccatura tra l'io e il mondo, nella sua personale dimensione psichica.

Strettamente correlata al problema dell'alienazione esistenziale è la percezione dell'ambientazione urbana e metropolitana di quelle particolari società che divengono oggetto della rappresentazione letteraria. Il soggetto letterario che guarda la città, e la percepisce, muta gradatamente negli anni: dall'individuo socialmente isolato ma mentalmente ari-

stocratico (cioè l'artista) della prima metà del secolo, al rappresentante di una comunità personalizzata e culturalmente informata della seconda metà del secolo. La città stessa diviene gradatamente personaggio letterario, facendosi elemento antagonista a un soggetto estetico che vede una frattura endemica tra l'io e il dove. Ma anche tra l'io e il quando. In effetti, sempre più imponente si presenta il problema della percezione del tempo. Dalla teoria della selezione naturale di Darwin alla psicoanalisi freudiana (che riconduce le nevrosi adulte alla prima infanzia), le principali teorie che cambieranno la visione del mondo appaiono basate sul paradigma della temporalità, per finire con la rivelazione di Einstein che il tempo è il principio fondamentale su cui si fondano spazio e materia. La dimostrazione che il tempo è relativo, e non un'invariabile forza meccanica, induce a quel tipico processo di relativizzazione delle prospettive che investe tanto le scienze quanto le arti. E perciò il tempo, nella coscienza letteraria, viene progressivamente percepito come soggettivo, o relativo al soggetto: vuoi quale proiezione degli eventi all'interno dell'io, vuoi quale inarrestabile flusso di coscienza, vuoi quale incoercibile rielaborazione mnemonica dei fatti. Le trasformazioni della sensibilità cronologica hanno naturalmente a che fare anche con i cambiamenti dei mezzi della comunicazione: dall'era dell'automobile e della macchina da scrivere si è passati a quella del computer, e poi, con crescente rapidità, a quella del web. Ciò implica un mutamento anche dei generi letterari e artistici: partendo dagli sperimentalismi linguistici delle avanguardie del primo Novecento, si dovrà arrivare alla pratica dell'ipertesto.

Aspetto saliente del Novecento letterario e culturale britannico è infine il femminismo, sviluppatosi grazie agli apporti in primis dell'antropologia e della psicoanalisi, ma anche della filosofia, della linguistica, degli studi storici e più recentemente degli studi culturali. In Inghilterra, la maggior parte della produzione letteraria di impostazione femminista riguarda l'ambito dei media e dei cultural studies, con l'accento posto su questioni di ricezione e di comunicazione di massa, nonché su problemi di politica culturale interconnessi con le relazioni fra appartenenza di classe sociale e genere biologico (*gender*). Il più recente sviluppo novecentesco di questioni di alienazione, autobiografismo, sperimentazione discorsiva e riscritture del canone, sembra aver trovato un canale privilegiato negli studi postcoloniali (per cui si rimanda alla specifica sezione in questo volume). Tuttavia, per concludere questa introduzione al Novecento, una breve riflessione è necessaria sull'esperienza che ha permesso l'incontro letterario e artistico tra Occidente e Oriente, ovvero il colonialismo, che vide protagonista accanto alla Francia, proprio l'Inghilterra, spartendosi le due nazioni, per circa un secolo (tra il 1815 e il 1914), l'ottanta per cento delle terre emerse. Il Novecento, tuttavia, assiste al graduale sgretolamento del sistema coloniale, dal declino degli anni Trenta alla vera e propria decolonizzazione iniziata dopo la seconda guerra mondiale. Con impatti decisivi sulle arti e la letteratura, che sperimentano nuove forme di combinazioni estetiche e ibridismi culturali, e relative interazioni interdiscorsive.

In Italia Decadentismo

Il Modernismo. Teorie, movimenti, generi

Claudia Corti

Il primo impiego del termine *Modernismo*, in Inghilterra, risale agli anni immediatamente seguenti la prima guerra mondiale, e avvenne in ambito letterario, per designare un esiguo gruppo di scrittori sperimentali, T.S. Eliot (1888-1965), Ezra Pound (1885-1972), James Joyce (1882-1941), Virginia Woolf (1882-1941). In seguito, la designazione si estese a comprendere un'ampia varietà di movimenti, sia letterari sia artistici, denominati *Impressionismo*, *Simbolismo*, *Postimpressionismo*, *Futurismo*, *Cubismo*, *Imagismo*, *Vorticismo*, *Surrealismo*, che si imposero, con diversificato tasso di longevità, nei primi decenni del Novecento. Secondo una concezione molto espansa del movimento modernista, esso andrebbe addirittura dalla metà dell'Ottocento alla metà del Novecento; secondo visioni più ristrette (ma storicamente più plausibili) l'autentico Modernismo si svilupperebbe sostanzialmente tra il 1910 e il 1925, oppure tra il 1900 e il 1939. Le date di partenza generalmente indicate sono il 1900, anno di pubblicazione dell'*Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud; il 1901, scomparsa della regina Victoria, fine simbolica di un'epoca di valori convenzionali e tradizionali, riflessi nella letteratura e nelle arti; il 1910, riprendendo una celebre osservazione di Virginia Woolf, nel suo fondamentale saggio *Mr Bennet and Mrs Brown*, secondo cui "nel 1910 o giù di lì la natura umana è cambiata".¹ La Woolf si riferiva alla prima grande mostra postimpressionista curata da Roger Fry alla Grafton Gallery di Londra, che per la prima volta aveva fatto vedere prospettive frammentate, piani di coscienza spezzettati, tempi discontinui e spazi disomogenei. Un terzo punto costante di riferimento è il 1914, lo scoppio della prima guerra mondiale, inevitabile informatrice di un senso generale di smarrimento esistenziale e di messa in discussione del reale concreto. Ma prima ancora della catastrofe bellica, altre turbolenze della modernizzazione avevano inciso sul tessuto sociale: le lotte operaie, l'emergere del femminismo, la corsa frenetica verso l'imperialismo. Il termine

¹ "In or around 1910 human nature changed". V. Woolf, "Mr Bennet and Mrs Brown" (1924), in Id., *Collected Essays*, London: Chatto & Windus 1966, vol. I, p. 320.

diviene così centrale nella discussione estetica, e non solo riguardo ai contenuti delle opere, influenzare direttamente dai cambiamenti epocali, ma anche rispetto alle forme della rappresentazione, ovvero le tecniche e gli stili adatti a rendere percepibili le idee costituenti la genesi dei testi.

I. MODERNISMO VERSUS MODERNITÀ

Il termine inglese *Modernism*, che trova un unico riscontro terminologico nello spagnolo *Modernismo* (tuttavia significante un movimento cronologicamente più ampio, a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, e tematicamente più affine al Simbolismo), ha i propri equivalenti ideali nel termine *Avant-garde* in Francia, *Expressionismus* in Germania, *Decadentismo* in Italia. Ciò che lega questi eterogenei movimenti è l'angoscia condivisa dai loro esponenti di una crisi di rappresentazione, la percezione angosciosa dell'incapacità di tutte le discipline umanistiche di raffigurare e significare la natura. In tal senso, sul piano ideologico e speculativo, tutti i movimenti modernisti europei tendono a contrapporsi alla *Modernità*, termine con il quale la filosofia designa una categoria di pensiero che risale all'Illuminismo, e le cui figure centrali sono il filosofo seicentesco René Descartes ovvero Cartesio, e, nel Settecento, Immanuel Kant. Ai filosofi *moderni* delle certezze, le avanguardie novecentesche contrappongono i maestri *modernisti* del *sospetto* (come sono stati definiti), ovvero Marx, Nietzsche, Freud. Se Marx ha additato la crisi ideologica del sistema capitalistico occidentale su basi sociali, politiche, economiche, Nietzsche ha demistificato la scienza quale modalità fraudolenta dell'essere moderni, insegnandoci che il valore supremo è la vita, sia sul piano biologico sia sul piano ontologico, e che l'uomo, dopo la paradossale "morte di Dio", è l'unico rimasto, nel mondo attuale, investito dell'antica capacità demiurgica di creare. Quanto a Freud, la sua sconvolgente scoperta dell'inconscio ha consentito di costruire sistemi di pensiero in grado di elencare e codificare sia le complesse leggi e le tortuose dinamiche della libido, sia gli strabilianti processi metamorfici della formazione dei sogni. Tutti elementi, questi sommariamente elencati, che i letterati e gli artisti del Modernismo introiettarono, elaborandoli e trasfigurandoli, nei loro componimenti.

La crisi esistenziale, la contestazione dei valori positivi, rivelati e codificati, che contraddistingue il retroterra speculativo delle avanguardie novecentesche, propone un interessante corollario nella manipolazione dei valori religiosi, o quantomeno metafisici. La "morte di Dio" proclamata da Nietzsche provoca infatti un duplice fenomeno, paradossalmente interrelato: la perdita di forza delle religioni istituzionali va di pari passo con la ricerca (o la riscoperta) di forme di religiosità alternative – nelle famose parole di T.S. Eliot – all'immenso, inquietante, panorama di futilità e anarchia che ci consegna ogni giorno la nostra storia umana. Fenomeno macroscopico del rifiuto di un Dio canonico (occidentale, cristiano), che è sempre e comunque stato il costante punto di riferimento della modernità, si presenta il rinnovato favore verso il ritrovamento di altri dei, tipico dell'esperienza modernista. Il recupero della dimensione metafisica si identifica con un'intensa partecipazione all'ambito della mitologia e della mitografia, dovuta all'affermazione novecentesca di discipline tipicamente moderniste quali l'antropologia, l'etnologia, la sociologia, la psicoanalisi. Assai riconoscibili nelle opere di autori del Modernismo sono per esempio varie teorie sul cosiddetto *animismo*, per spiegare i meccani-

smi del sonno e del sogno, e più in generale dei rapporti tra vita e morte, poiché l'anima è un qualcosa di inafferrabile, comune a esseri umani, animali e vegetali, che sopravvive a qualunque aspetto della spaziazione corporea, ivi compresa la stasi onirica dei sensi. Enorme impatto ebbe la grande mole di studi antropologici ed etnologici, la cui *summa* è rappresentata dalla massiccia documentazione ed estesa sistematizzazione di miti e riti messa a punto da J.G. Frazer nei ben dodici volumi del – divenuto ben presto "mitico" anch'esso – *The Golden Bough*, redatto tra il 1907 e il 1915, cui praticamente tutti gli scrittori e artisti modernisti attingono a piene mani. Non meno rilevante fu il ricorso a un'interpretazione simultaneamente simbolica e sociologica della fenomenologia mitico-religiosa, quale strumento di coesione ideologica. Mentre Freud, riconducendo le fasi della storia umana (magica, religiosa, scientifica) agli stadi dello sviluppo della psiche, consegnava all'arte e alla letteratura modelli di correlazione delle istanze metafisiche alle strutture dell'inconscio.

Con il supporto di questo complesso retroterra speculativo, e il relativo impianto operativo, gli autori modernisti accolsero l'appassionato imperativo di un rinnovamento sia esistenziale sia estetico sintetizzato nella formula di Ezra Pound del "make it new", consapevoli che tale compito comportava simultaneamente il piacere di decostruire o riconfigurare la nostra grande tradizione culturale, ma anche l'onere di giustificarne la decostruzione o riconfigurazione su basi teoriche corrette e accettabili.

2. 'ALTO' E 'BASSO' MODERNISMO

La critica attuale concorda su una distinzione binaria tra 'alto' e 'basso' Modernismo: in senso non solo cronologico (come nell'opposizione tradizionale tra 'alto' e 'basso' Medioevo), ma soprattutto con significato tanto estetico quanto sociologico. L'obiettivo primario dei maestri modernisti – da Pound a Joyce, da Eliot alla Woolf – era la ricerca, peraltro mai del tutto compiuta, di attimi preziosi benché fuggevoli, di penetrazione metafisica di un reale assoluto, immutabile, incorporeo, che per esempio Joyce chiamava "epifania", e la Woolf "momento". Attimi in cui l'artista intuisce che la realtà *deve avere* uno scopo, un senso; una proiezione, pur nella consapevolezza che, nell'ambito reale e concreto della cultura contemporanea, segnata com'è da una inesauribile serie di fallacie e fallimenti, il senso, qualunque senso, fugge, si sottrae, si nasconde. Da qui un'ulteriore consapevolezza di ordine espressivo e comunicativo: che le forme letterarie e artistiche, in cui i modernisti cercano di descrivere la propria e le altrui crisi, tutte inserite nella crisi superiore di modelli del mondo, non possono perseguire la perfezione formale, riflettendo invece la natura parziale e i caratteri frammentari sia delle esperienze quotidiane, sia della tradizione culturale che le rappresenta.

Il 1922, *annus mirabilis* del Modernismo 'alto', segnò, con la pubblicazione dell'*Ulysses* di James Joyce e di *The Waste Land* di T.S. Eliot, il culmine della sperimentazione e del rinnovamento predicati da Ezra Pound (approdato a Londra dagli Stati Uniti nel 1908), fin dal 1912, in una serie di conferenze. Ma proprio i due testi più significativi del Modernismo ne segnarono anche la natura colta, elitaria, autoreferenziale, nonché l'inaccessibilità linguistica. L'artista, nuovo "dio della creazione estetica", rinato "prete dell'immaginazione eterna" – nelle parole di Joyce – è un essere superiore, distaccato, smaterializzato, investito unicamente del dovere di denunciare, in un codice di trasmis-

sione verbale a lui proprio, i difetti della creazione dell'*altro*, antico Dio, quello di cui Nietzsche aveva decretato la morte. Perciò gli autori principali dell'«alto» Modernismo propongono una tipica combinazione di forme sperimentali faticosamente comunicabili (frammenti, regesti, epigrafi e florilegi criptici, sincopati, sconnessi) con grandiose, addirittura epiche, ambizioni.

Tuttavia, a fronte dell'«alto» Modernismo, ne possiamo incontrare uno diverso, chiamato per convenzione «basso» Modernismo, identificabile nella scrittura e nell'editoria di divulgazione popolare. La progressiva emanazione degli *Education Acts*, che allargavano enormemente l'accesso alla scuola e poi all'università, rendendo più vasta, sebbene non sempre approfondita, la preparazione culturale della popolazione britannica, provocò una forte richiesta di produzione di giornali e riviste, quale base di diffusione di una letteratura prima solo popolare, poi anche colta. Quello delle riviste è un fenomeno particolarmente rilevante, diviso in due manifestazioni contrapposte. Da un lato, periodici nati per incontrare il grande pubblico, come *The Strand Magazine* o *Tit Bits*, che pubblicavano a puntate romanzi sensazionali e polizieschi, per esempio le storie di Sherlock Holmes di Arthur Conan Doyle (1859-1930), sullo *Strand*. Dall'altro lato, riviste specialistiche, rivolte a un pubblico culturalmente più elevato, le quali divennero un fondamentale veicolo di trasmissione per le opere dei principali scrittori, che in tal modo si fecero conoscere con maggiore facilità, rispetto ai canali dell'editoria tradizionale. Le chiamarono «piccole riviste», dal titolo del loro prototipo, la *Little Review* (poi legalmente perseguita per oscenità, avendo pubblicato un capitolo dell'*Ulysses* di Joyce). Tra le più celebri possiamo nominare *The Dial*, dove Eliot scelse di pubblicare la *Waste Land*, il *Blackwood's Magazine*, che stampò a puntate *Heart of Darkness* di Joseph Conrad (1857-1924), *Vanity Fair*, che in un primo tempo avrebbe dovuto ospitare il capolavoro poetico eliotiano. Nonché periodici ancora più intellettualistici, dal *Criterion*, diretto dallo stesso Eliot, all'*Egoist* (finanziato e diretto dalla grande benefattrice di Joyce, Harriet Shaw Weaver), che pubblicò serialmente, tra il '14 e il '15, *A Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce, allo *Scrutiny*, ideato dal grande critico e docente a Cambridge F.R. Leavis. Un ulteriore aspetto rilevante della cultura comunicativa ed economica del Modernismo va individuato nel fatto che, di regola, la forza di distribuzione dei materiali a stampa dipendeva dall'illuminato mecenatismo di facoltosi patroni, inseriti in ricche attività professionali o commerciali, e caratteristicamente, quasi tutti, americani. Per esempio, malgrado la preziosa generosità di Pound, la *Little Review* non sarebbe sopravvissuta a lungo senza il costante aiuto finanziario di John Quinn, eminente avvocato newyorkese; né *The Dial* avrebbe potuto rinunciare ai finanziamenti di Scofield Thayer, erede di una fortuna costruita con la manifattura della lana nel Massachusetts, e di James Watson, proprietario della Western Union Telegraph Company. Ci potremmo anche chiedere che cosa ne sarebbe stato di *Ulysses*, se l'ereditiera statunitense Sylvia Beach non fosse approdata a Parigi per impiantare la libreria e casa editrice Shakespeare & Company. Ulteriore aspetto di interesse è il fatto che questi mecenati degli scrittori modernisti angloamericani fossero al contempo grandi appassionati di arti figurative. Collezionisti di pitture e sculture, e più specificamente di lavori prodotti dalle avanguardie, sollecitarono e sostennero, nelle riviste da loro finanziate, la combinazione di testi letterari con fotografie di opere d'arte, contribuendo così a quella interconnessione tra letteratura e arti visive, tipica del Modernismo.

3. TEORIE E MOVIMENTI: VORTICISMO E IMAGISMO

Il Vorticism si propone come l'unico movimento di avanguardia novecentesca esclusivamente e peculiarmente inglese. Nasce da un'avvertita necessità di porre in relazione letteratura e arti visive; ha il suo centro privilegiato a Londra; si evolve sostanzialmente tra il 1913 e il 1915, quando si estingue sotto l'impatto devastante della prima guerra mondiale; trova il proprio riferimento teorico-metodologico, ma anche operativo, nella rivista *Blast*. Il Vorticism configurò una visione esplosiva – come il nome della sua rivista suggerisce: *Blast*, ovvero «esplosione», «scoppio» – della scena artistica e letteraria inglese, dove un numero limitato di figure anticonformiste decise di dare vita (anche sulla scorta del controverso approdo in Inghilterra del movimento futurista italiano) a un movimento di pensiero e di azione decisamente rivoluzionario. L'indiscusso propugnatore del movimento fu l'artista e scrittore Wyndham Lewis (1882-1957).

La metafora del «vortice» (*vortex*), che diede il nome al movimento, la si deve a Ezra Pound, il quale, in una lettera del 1913, memore di un folgorante simbolo di William Blake, la ripropose a distanza di più di un secolo, per suggerire l'idea di un centro di intensa e vigorosa attività mentale, da cui deriva la più proficua operatività culturale. Il 12 giugno del 1914, un ristretto gruppo di amici decise di autodefinirsi vorticista, affidando alle riviste *Manchester Guardian* e *Spectator* l'onere storico di registrare la prima apparizione pubblica sia del termine, sia del movimento ad esso ispirato. L'affiliazione al movimento vorticista fu subito rubricata nel primo numero di *Blast*, dove apposero la propria firma, oltre al pittore-poeta Lewis, artisti quali Edward Wadsworth, William Roberts, Helen Saunders, Henri Gaudier-Brzeska, e letterati, oltre a Pound, come Dorothy Shakespear, Rebecca West, Ford Madox Ford.

Sul versante artistico, il movimento sceglie contenuti desunti dal mondo del lavoro, oppure della strada, oppure dell'immaginazione, purché corpi in movimento, contaminati dalla macchina, che portano la psiche sotto pressione; di conseguenza lo stile vorticista appare caratterizzato da una tensione controllata con sforzo, una richiesta di stasi psichica che tuttavia non si sottrae alla lotta mentale, un inquietante bisogno di astrazione sublimata, che comunque non sa rinunciare alle lusinghe della fisicità corporea, depositate in forme tradizionalmente identificabili. Sul versante letterario, consegnato anch'esso ai due manifesti di *Blast*, la poetica vorticista si presenta quale emanazione di un connubio di poesia e prosa incaricato, in toni tanto declamatori quanto improvvisati, di promulgare un'arte rivoluzionaria adeguata a esprimere l'età della macchina: il vortice – paradigma della scrittura vorticista – è immobile ma in azione, al contempo è veloce ma tendente alla stasi, «bianco nell'astrazione e rosso fuoco nella velocità». Tale evidente ambiguità teorica si riflette storicamente nell'impossibilità di pervenire a una teorizzazione normativa, paragonabile a quella dei coniugi futuristi. Né il primo né il secondo numero di *Blast* proposero, per capacità di codificazione e durata culturale, manifesti programmatici omologabili a quello di Marinetti. Alla fin fine Wyndham Lewis, con tutta la sua mercuriale attività, dalla fondazione di *Blast* a quella del *Rebel Art Centre*, dalle mostre freneticamente organizzate alle cure di innumerevoli cataloghi, dalle recensioni delle opere dei colleghi scrittori all'attività di promozione giornalistica del «suo» movimento, dovette ammettere che il Vorticism non era «teoricamente vitale».

Pur tuttavia, una durata storica del Vorticism, ancorché limitata nel tempo tormentoso delle numerose avanguardie europee destinate alla disfatta bellica, converrà definirla. La storia istituzionale del movimento corrisponde all'attività degli 'Omega Workshops', attivi dal '13 al '19, coordinati da Roger Fry (1866-1934) nella mitica (oggi, ma già allora) Fitzroy Street. Prosegue con la straordinaria mostra alla Doré Gallery del giugno 1915. Si conclude con la 'Exhibition of the Vorticists at the Penguin Club' organizzata da John Quinn a New York nel gennaio del 1917. Malgrado la sua breve vita, l'attività del Vorticism fu tanto frenetica, coinvolgendo quante mai persone, e stimolando accesi dibattiti teorici, che non possiamo non ricordare quel movimento, tipicamente 'British', come un momento euforico di dinamismo letterario e artistico, quando sembrò che il presente potesse essere controllato, e il futuro trasformato.

Il movimento parallelo, denominato *Imagismo*, risale tradizionalmente alla pubblicazione, in appendice ai *Ripostes* di Ezra Pound (1912), di cinque componimenti poetici del filosofo, critico e poeta T.E. Hulme (1883-1917), il quale morirà in battaglia, in Belgio. In una nota, Pound definiva le proprie e le altrui poesie, *imagistes*. La pubblicazione della prima antologia, *Des Imagistes*, è del 1913. La storia dell'Imagismo non è molto più lunga di quella del Vorticism, e altrettanto complicata, discussa, contraddittoria, in pieno, paradossale, contrasto con l'ipotesi teorica di un movimento che avrebbe voluto perseguire il dettaglio luminoso dell'immagine, insieme con la sua diretta trasposizione linguistica nella parola esatta: 'An Image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time'.² L'indiscutibile riferimento teorico dell'Imagismo è per l'appunto Hulme, assai influenzato dal coevo pensiero francese, nelle specie soprattutto del filosofo Henri Bergson, ideatore delle *images successives* (ovvero immagini in successione, e spesso in collisione, l'un l'altra, che sconvolgono il solito modo di percepire e pensare), nonché dei poeti del *vers libre*. Scriveva Hulme che il verso libero 'consisted in a denial of regular number of syllables as the basis of versification. The length of the line is long and short, oscillating with the images used by the poet'.³ Oltre alle enunciazioni teoriche del verso libero, Hulme aveva importato dalla Francia quello che a lui sembrava il "nuovo spirito della poesia", ovvero un altrettanto nuovo "atteggiamento psicologico" – sia nella filosofia, sia nella cultura, sia nella vita quotidiana – per il quale le forme mentali e le convenzioni psichiche della tradizione non potevano – non dovevano! – più funzionare. Appaiono legate all'Imagismo due istituzioni prestigiose, che proprio nelle loro denominazioni ne denunciano il carattere inevitabilmente privato e confederativo, e dunque la loro durata occasionale ed effimera: il 'Poets' Club' prima (di cui Hulme era l'indiscusso protagonista) e in seguito il 'Secession Club' (legato alla fama transitoria del *bohémien* e avanguardista E.S. Flint), poi riformulato quale 'School of Images', cui aderì nel 1909 il giovane, entusiasta neofita Ezra Pound, appena giunto dagli Stati Uniti. Di lì a poco arriva in Inghilterra l'amica ed ex fidanzata di Pound, Hilda Doolittle (la quale si compiace di nominarsi solo con le iniziali del nome, H.D.), e subito interagisce con il poeta inglese Richard Aldington; sarà una civetteria di Pound (innamorato della cultura francese) assegnare al movimento il nome francesizzante di

² E. Pound, "A Few Don'ts by an Imagiste", *Poetry*, III (marzo 1913); ristampato in *Imagist Poetry*, ed. P. Jones, Harmondsworth: Penguin 1972, "Appendix B", p. 130.

³ T.E. Hulme, *Collected Writings*, ed. K. Csengeri, Oxford: Oxford University Press 1994, p. 52.

Imagisme, e ai suoi affiliati quello di *Imagistes*, nel manifesto noto come "A Few Don'ts by an Imagiste", che dichiarava provocatoriamente nel titolo il proprio carattere trasgressivo e anti-normativo. I principi dell'Imagismo erano anzitutto economia verbale (poche, sane parole), libertà nelle forme espressive (basta con le limitazioni tra poesia e prosa), però esattezza nell'immagine: 'to use absolutely no word that does not contribute to the presentation'. La prima antologia, *Des Imagistes*, fu curata da Pound nel marzo 1914, e includeva i poeti E.S. Flint, Skipwith Cannell, Amy Lowell, William Carlos Williams, James Joyce, Ford Madox Hueffer (in seguito Ford Madox Ford), Edward Upward, e naturalmente Ezra Pound, Hilda Doolittle, Richard Aldington. Nei tre anni seguenti Lowell pubblicò, contemporaneamente a Londra e New York, altre tre antologie, reclutando anche D.H. Lawrence (1885-1930). Ma il movimento perse presto la sua propulsione radicale e innovativa, vuoi per una intrinseca disomogeneità di approcci teorici fra i suoi membri; vuoi per una sostanziale anarchia di pratiche poetiche soggettive e fra loro poco integrabili, soprattutto in concomitanza con l'abbandono di Pound, sempre più attratto dal 'vortice'; vuoi per l'ibridismo delle fonti, che vanno da Bergson, il Postsimbolismo francese e il *vers libre*, alla poesia e all'arte giapponese e cinese. La fase più 'pura' del programma originario resta consegnata alla celebre definizione di 'immagine' fornita in "A Few Don'ts": "L'immagine è ciò che presenta un complesso intellettuale ed emotivo in un istante di tempo; le sue coordinate operative consistono nella totale libertà dai limiti spazio-temporali, massima concentrazione espressiva, brevità comunicativa: non usare mai una parola superflua, mai un aggettivo, se non rivela di per se stesso qualcosa".

Sia sul piano dei contenuti, sia a livello formale, le poetiche imagiste e vorticiste vertono sul movimento, l'energia dell'oggetto, insieme con la ricerca dell'io nascosto del soggetto, in tal senso conformandosi alla rabbiosa, provocatoria retorica sia del Cubismo sia del Futurismo: fluttuanti tutti tra fuori e dentro, concreto e astratto, nella pretesa di 'fondere' insieme la storia e l'attimo, la realtà e l'arte. Movimento, dunque, energia, e soprattutto, ritmo. Ma che cosa intendono per ritmo i teorici del Modernismo? Pound lo esplicita chiaramente: "comporre nella sequenza della frase musicale, non nella sequenza del metronomo", recuperando a distanza la famosa istanza di Walter Pater (padre dell'Estetismo anglosassone): "tutte le arti aspirano sempre alla condizione della musica". E sarà proprio la musica, e ancor più la danza, a proporsi come paradigma eccellente delle estetiche moderniste. Se le *Images* di Claude Debussy (1862-1918), o il *Daphnis et Chloé* di Maurice Ravel (1875-1937) richiamano nella preziosità timbrica un tardo Romanticismo (rinnegato sì, ma mai del tutto esorcizzato dai modernisti), testi musicali quali *Le Sacre du printemps* di Igor Stravinskij (1882-1971) e ancor più il *Pierrot lunaire* di Arnold Schönberg (1874-1951) reclamano una lucidezza metallica e un rigore astratto che li coniugano prepotentemente alle ipostasi neoclassiciste dei poeti del primo Novecento. E forse ancor più della musica in generale, la danza in particolare viene avvertita come paradigma atto a esprimere l'impellenza modernista della libertà e del rinnovamento, in quanto manifestazione ed espressione del corpo. Loie Fuller incorpora nel balletto giochi di luce elettrica e riflessi di tessuti colorati, per aumentare l'effetto dinamico della raffigurazione pantomimica; Isadora Duncan danza a piedi nudi e appena rivestita di morbide mussoline trasparenti, per indicare la libertà del corpo sia dalle stecche di balena dei busti ottocenteschi, sia dai codici restrittivi della teatralità tradizionale.

4. GENERI LETTERARI: IL ROMANZO

Gli essenziali, frenetici mutamenti epocali del primo Novecento (dal primo conflitto mondiale al caos dell'espansione urbanistica, dalla tecnologia sempre più avanzata alla spinta verso la libertà di costume e sessuale) richiedevano per forza un adeguamento anche formale, oltre che contenutistico dei generi letterari, riassunto nell'imperativo categorico di Pound del "make it new"; e pare ovvio che tale esigenza non poteva non interessare il romanzo, fra tutti i generi il più socialmente impegnato per tradizione ed eccellenza. I narratori modernisti risposero all'appello di Pound, negoziando gli aspetti normativi della grande tradizione ottocentesca (che pure recepivano) tramite forme sperimentali di apertura dei testi, flusso di coscienza, scetticismo ideologico, relativismo prospettico, libertà dal canone; sostituendo a quello del narratore onnisciente un punto di vista soggettivo, mutevole, suscettibile di errore e revisione; spezzando l'unità del capitolo in frammenti; dissolvendo l'enunciazione consecutiva e causale degli eventi in flussi liberi della mente e correnti debordanti della psiche; disgregando le categorie di tempo e spazio; annullando ogni ipotesi di reale oggettivo (o quantomeno oggettivante); rendendo, infine, la sessualità e la corporeità materie di descrizione diretta e argomentazione realistica.

Il romanzo modernista raggiunge l'apoteosi negli anni immediatamente seguenti la grande guerra, principalmente con *Ulysses* di James Joyce (1922), al contempo vertice e fine del romanzo quale forma di rappresentazione. Lungo più di mille pagine, condensa gli eventi in un solo giorno (16 giugno 1904) e in una sola città, Dublino; e tuttavia si propone quale summa della civiltà occidentale. Vera e propria enciclopedia di forme, atteggiamenti e problemi modernisti, cambia stile in ciascuno dei suoi diciotto capitoli, affrontando, separatamente e insieme, le nuove, espansive e dinamiche condizioni esistenziali della modernità. Una modernità che fondamentalmente significò cambiamento, ovvero un inesauribile fascino verso il nuovo e il futuro, e una continua rottura con il passato. E tuttavia, nei narratori modernisti, il cambiamento non è sempre euforia, ma anzi, il più delle volte, è dubbio: un mondo in moto perpetuo comporta per forza la convinzione che nulla è dato per sicuro; che la coscienza umana è fallibile; che nessuna verità è a portata di mano. Interpreti eccellenti di questa crisi esistenziale sono le voci narranti di Joseph Conrad, in *Lord Jim* (1900) oppure in *Heart of Darkness* (1902), laddove i protagonisti, sottoposti a confusioni e fraintendimenti, ammettono di non essere in grado né di conoscere la realtà esterna, né di conoscere se stessi, né di conoscersi l'un l'altro. E allora, se la verità è solo individuale, personalizzata, solipsistica, ne deriva, sul piano tecnico della narrazione, che nessuno può presentarsi quale portavoce autenticamente affidabile, ma che ogni narratore di turno propone il suo fluttuante punto di vista. A seconda della personalità dell'autore, ma anche dell'atmosfera del racconto, il privilegiamento dell'esperienza solo soggettiva può avere risvolti positivi o negativi. In *The Good Soldier* (1915) di Ford Madox Ford (1873-1939), per esempio, il senso intransigente, razionale, apollineo, della soggettività conduce all'angoscia e alla tragedia; mentre, in autori come James Joyce e Virginia Woolf, la radicalizzazione tutta privata dell'esperienza induce al piacere estetico di una immersione dionisiaca nel sentimento immediato: "epifania", per Joyce, "momento", per la Woolf.

Tuttavia, in ogni caso, quel che conta nel romanzo modernista è la possibilità di rappresentare la coscienza, parola magica introdotta dalle nuove discipline psicologiche.

Tanto la psicologia empirica quanto la psicoanalisi hanno appena insegnato che la vita mentale è irrazionale, caotica, e soprattutto divisa. Questa categoria della coscienza (già preconizzata da Gustave Flaubert) viene pienamente elaborata nei romanzi psicologici di Henry James (1843-1916), da *The Wings of the Dove* (1902), a *The Ambassadors* (1903), a *The Golden Bowl* (1904), e quindi totalmente attuata nei romanzi di James Joyce (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916, *Ulysses*, 1922) e di Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway*, 1925, *To the Lighthouse*, 1927, *The Waves*, 1931). Risultato di coscienze scisse, contraddittorie, bipolari, si manifestano personaggi caratterizzati dalla psicologia frammentaria e incoerente, nonché da lacune, oppure, al contrario, da improvvisi affioramenti mnemonici, soprassalti di percezioni allontanate e di motivazioni scordate.

Tale sostanziale scetticismo, la deriva verso l'aleatorio e il frammentario, l'interesse per la soggettività fluttuante, trovano un riscontro pragmatico nel senso della temporalità. Che si dispiega tra gli opposti di una concezione pubblica e standardizzata del tempo – condizionata indubbiamente, per esempio, dall'istituzione del 'Greenwich Mean Time' o dei primi orari ferroviari – e di una visione intimistica, 'privata', relativa agli umori individuali, i cicli della natura o – perché no? – i vari costumi locali. Ebbene, contro l'ordine assoluto del 'tempo pubblico', i narratori modernisti perseguono la 'durata relativa' della coscienza soggettiva; contro la spuria linearità del tempo cronologico, ricercano l'innocente disorganicità e la salutare eterogeneità del tempo esistenziale. Composto e regolato da un concetto perentorio di non linearità cronologica: istanti che durano come secoli, o, viceversa, anni che trascorrono in un momento; e un unico giorno – tipicamente il 16 giugno 1904 dell'*Ulysses* – può contenere, in ognuna minima frazione di tempo, passato presente e futuro. Parallela alla disgiunzione del tempo (e alla relativa confusione degli spazi) appare nel romanzo modernista la dislocazione dei contenuti morali e sessuali: da valori etici a esigenze estetiche, da responsabilità positive e normative tipiche del romanzo vittoriano ed eduardiano, a espressioni dirette, viscerali, appassionate del coinvolgimento passionale ed erotico. Soprattutto con David Herbert Lawrence (*Sons and Lovers*, 1913; *Women in Love*, 1920; *Lady Chatterley's Lover*, 1928) e James Joyce, crollano le certezze morali, mentre trovano rappresentazione l'ambiguità delle giustificazioni umane, la natura relativistica del bene e del male, la violenza e la tenacia del desiderio.

5. GENERI LETTERARI: LA POESIA

"It is essential to prove that beauty may be in small, dry things. The great aim is accurate, precise and definite description. [...] I prophesy that a period of dry, hard, classical verse is coming". Così scrive T.E. Hulme nel 1911,⁴ ricevendo il plauso delle poetesse Hilda Doolittle e Marianne Moore, le più ferrigne nel programma di svincolarsi da quella che veniva chiamata "la melassa romantica". Una voglia di disintegrazione totale della tradizione poetica ottocentesca, che riguarda tanto i contenuti quanto le strutture linguistiche. Il ripristino dei requisiti 'duri e secchi' del classicismo contro le sdolcinature romantiche e postromantiche, che è il primo postulato della poetica magista, non vede però schierati allo stesso modo i poeti modernisti, oscillanti, più di quanto farebbero

⁴ T.E. Hulme, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art* (1924), ed. H. Read, London-New York: Routledge & Kegan Paul 1987, pp. 131-133.

pensare le affermazioni teoriche, tra Romanticismo e Classicismo. Possiamo prendere a riferimento i due massimi poeti - oltre a T.S. Eliot - del Modernismo: da un lato Ezra Pound, dall'altro William Butler Yeats (1865-1939). Pound rappresenta la grande immaginazione modernista: concreta, storica, ideologica, politica; Yeats configura il grande lirico dell'immaginazione trascendente, sublime, visionaria, mistica. Pound ricerca la cosa, l'oggetto fisico; Yeats esplora le associazioni simboliche di ciò che appare. Se i *Cantos* poundiani sono, fin nell'intenzione dichiarata del poeta, "a poem including history", le liriche yeatsiane contenute in *The Wild Swans at Coole* (1919), *The Tower* (1928), *The Winding Stair* (1933), vogliono trascendere la limitazione del tempo storico in una superiore concezione ciclica ed esoterica, e in un tempo mitico e visionario. E tuttavia, come è vero che la ricerca di Pound dei particolari concreti sfocia spesso in lunghi componimenti di disegno astratto, è altrettanto vero che la presunzione apolitica e mistica di Yeats non gli impedisce di sostenere politicamente la rivolta irlandese contro il governo britannico, caldeggiando l'instaurazione di un "Irish Free State" (1922). In mezzo, tra Pound e Yeats, c'è la controversa figura di T.S. Eliot (forse il massimo poeta modernista), il cantore dell'"impersonalità" dell'artista e della grande tradizione culturale, contro le fallacie insite nell'idea del genio poetico individuale.

Il legame che unisce i grandi poeti modernisti (e prenderemo a campioni proprio Yeats e Eliot) è nel segno della riscoperta, tipicamente modernista, della dimensione mitologica, nelle sue varie sfaccettature. Se in Yeats il mito è conoscenza teosofica e visione mistica, in Eliot è simultaneità culturale e funzione filosofica. L'adesione di Yeats a credenze esoteriche e occulte lo porta a perseguire un orizzonte che spazierà progressivamente dai miti celtici ai Rosacroce, ai filosofi ermetici e neoplatonici, ai mistici indiani e arabi, alla teosofia settecentesca di Emmanuel Swedenborg e poi romantica di William Blake. La ricerca di Yeats concerne "l'Unità dell'Essere", ovvero la dimensione originaria, archetipica e mitologica dell'umanità, quale emergenza di un immaginario collettivo e al contempo di individualità e unità nazionali, che egli trova depositata, tra le grandi civiltà, in quella bizantina. Bisanzio è simbolo di perfetta compenetrazione di filosofia e mito, una specie di paradiso platonico in cui gli opposti si annullano, e si raggiunge l'armonia tra intelletto e passione. Per Eliot, invece, le strutture della tradizione letteraria, mitica e filosofica compongono un ordine estetico, basato sul principio dell'analogia tra letterature, miti e filosofie, che consente sia il recupero di un senso storico, sia un modello di interpretazione dell'uomo e del mondo. L'utilizzazione dei vari miti che informano il poema *The Waste Land* (1922) ha la funzione di "misurare" la realtà contemporanea sulla base di determinate strutture immaginarie, come la leggenda del Graal e gli antichi riti di fertilità, richiamando referenti culturali di vario tipo - tramite citazioni, allusioni, parafrasi - per tentare di ricercare un significato metafisico nel reale quotidiano.

Una famosa frase di Yeats, del 1909, ricorda come "la scelta delle scelte" del poeta consista sempre o nel guardare verso l'alto (il sublime, l'etereo, l'ideale) oppure verso il basso (il corpo, la materia, la storicità). Ebbene, facendo un bilancio anche approssimativo, si può ragionevolmente affermare che la poesia modernista "alta" è costantemente in bilico tra concreto e astratto, o se vogliamo tra classico e romantico, o ancora tra ideologico ed estetico. Gli epigoni del "basso" Modernismo opteranno invece per una drastica scelta di coinvolgimento storico e impegno politico. Sono i modernisti degli

anni Trenta (i cosiddetti Trentisti), che configurano una reazione ideologicamente orientata contro l'astrazione radicale e formale (nonché spesso politicamente conservatrice, come in Eliot), e a favore di un nuovo realismo di stampo socialista. Rappresentante per eccellenza di questo filone è W.H. Auden (1907-1973), il quale costruisce su di sé la figura dell'esteta moralmente, socialmente e politicamente attivo: un tardo (non post!) romantico idealista e alienato, nello sfacelo della cultura industriale tra le due guerre.

6. GENERI LETTERARI: IL TEATRO

La dimensione teatrale in senso lato, e le specifiche produzioni drammatiche del Modernismo, non appaiono equivalenti, per spinta radicale, innovatrice e propulsiva, alle loro parallele espressioni nei generi del romanzo e della poesia. I motivi di tale fenomeno sono molteplici, e complessi. Anzitutto, l'espansione del teatro modernista inglese non la si può cronologicamente contenere nei limiti canonici delle altre arti, poiché la si deve anticipare o posticipare a seconda dei casi singoli. In secondo luogo, non cambiano nella sostanza teatrale le condizioni fisiche, topologiche, dell'arte drammaturgica. I luoghi teatrali, i palcoscenici, gli scenari, non sono fondamentalmente diversi da quelli consolidatisi nell'Ottocento. Il che incide inevitabilmente sulla scrittura dei testi teatrali, i quali non possono permettersi di disconoscere il "formato" - per così dire - del dramma di più ampia diffusione epocale, nonché quei rapporti tra scena e pubblico che informano la rappresentazione in termini convenzionali, ivi compresi da un lato il gusto non sempre raffinato delle platee, e dall'altro le politiche economiche del teatro popolare. Non è possibile, per esempio, non considerare l'impatto emotivo e sociale (e in seguito anche normativo) del melodramma, padrone (quasi) esclusivo delle scene tardo-ottocentesche, testimone di una percezione popolare e anti-intellettualistica della realtà quotidiana. Inoltre, non va sottovalutato il fatto che, mentre la censura rimane assai attiva, al contempo il pubblico, come gruppo sociale, tende a esercitare un forte sistema di pressioni prescrittive. E perciò patiscono un soffocamento di spirito innovativo tanto la progettazione quanto l'esecuzione dei testi drammatici. I testi - anche quelli che vorrebbero proporsi come discontinui - vengono di solito interpretati da attori che recitano con tecniche codificate nella continuità della tradizione e consolidate dalle aspettative degli spettatori. Ulteriore ostacolo contro la modernizzazione dell'arte drammatica è costituito dall'insidiabile egemonia istituzionale dei teatri del West End, appena scalfita dall'abrogazione, nel lontano 1843, del *Patent Act*, ovvero la legge che dal Settecento governava le produzioni dei cosiddetti teatri "legittimi" (cioè autorizzati alle rappresentazioni da un funzionario statale), il cui non indifferente, ma poco conclusivo, risultato si era manifestato nell'espansione numerica dei teatri patentati, da due che erano in origine (Covent Garden e Drury Lane) a venti nella metà del secolo, e ben sessantuno nel 1900. Ma comunque, lo standard delle ideazioni ed esecuzioni era rimasto più o meno omologabile. E per finire, mettiamo onestamente nel conto come la natura fondante del teatro, quale attività di gruppo e spettacolo di massa, contraddicesse di per sé il più o meno latente aspetto elitario, intellettualmente aristocratico e un po' altezzoso del più tipico Modernismo estetico e letterario.

Tuttavia, tutto quanto detto non toglie che i principali autori modernisti, G.B. Shaw (1856-1950), Yeats ed Eliot innanzitutto, ma anche D.H. Lawrence e Wyndham Lewis,

per non parlare del Joyce drammaturgo antesignano di Pinter e Beckett,⁵ si cimentassero nella produzione teatrale: e tutti quanti, converrà subito segnalarlo, con l'idea che i loro drammi nascessero *solo* per la messa in scena, ovvero: non quali astratte esercitazioni intellettuali, bensì *storie drammatiche*, magari anche liriche o epiche, purché pensate e orientate verso la *performance*. Non sarà per caso che uno dei pensatori fondanti del Modernismo, il Lewis di *Blast* per l'appunto, abbia esordito con un testo drammatico, *The Enemy of the Stars*, inquietante frammento cubista di "visioni dall'intimo", violento e subliminale "dramma della mente", dove i corpi umani diventano automi mostruosi, e le costellazioni stellari "macchine da preda".

Diversa appare l'applicazione di principi modernisti nella drammaturgia di W.B. Yeats. Fondamentalmente 'poeta', nonché 'mitografo' per vocazione, Yeats compone tra il 1902 e il 1908, e in seguito tra il 1930 e il 1938, una serie di drammi incentrati sulla tradizione culturale celtica. Da *At the Hawks Well* (1916), fino a *The Death of Cuchulain* (1938), Yeats persegue un itinerario di mitologia celtica a favore del movimento nazionalista irlandese, inventando a tale proposito un teatro tanto mentale quanto fisico, nell'esperienza culturale, estetica e antropologica dell'Abbey Theatre, dove, per un verso, i personaggi fantastici o leggendari traggono concretezza da una tradizione mitologica locale, ma, per un altro verso, si sublimano nell'astrazione dell'immaginario archetipico. Il teatro di Yeats configura la linea squisitamente letteraria, e per di più 'imagista', e dunque 'sprezzantemente privata' e 'sogettiva', del movimento modernista, del tutto incurante dei risultati pratici ed economici dell'impresa.

Di tutt'altro stampo fu l'esordio teatrale di T.S. Eliot, con *Sweeney Agonistes* (scritto tra il 1925 e il 1926, ma rappresentato per la prima volta in America nel 1933), dove in un sogno fatto di incubi il protagonista eponimo (di eco miltoniana) drammatizza un trascendente uxoricidio. Testo sperimentale, di avanguardia, che Eliot dimenticò subito, optando per temi religiosi tradizionali, come in *Murder in the Cathedral* (1935), oppure per prospettive familiari, domestiche, come in *The Family Reunion* (1939). Lo stesso autore volle riconoscere, in uno scritto teorico (*On Poetry and Poets*) che i suoi drammi, ben ideologicamente disposti, non possedessero una intrinseca qualità estetica.⁶ Possiamo aggiungere noi che la lunghezza, la lentezza delle battute, l'uniformità tematica dettata dall'impegno teoretico, il tono monocorde dello stile ne inficiavano per forza la presa sul pubblico virtuale.

E dunque, per divergenti ma omologabili motivi, né Yeats né Eliot seppero configurare forme di compromesso vincenti, arte a convogliare istanze teoriche moderniste in esperienze teatrali apprezzabili dal vasto pubblico tradizionale. Cosa che invece seppe fare George Bernard Shaw, nella sua incisiva e autoironica ristrutturazione del dramma romantico e borghese tradizionale. Se, per un verso, i drammi di Shaw mantengono strutture di tipo "per così dire" 'narrativo', nonché implicitamente performativo, desumibili dal dramma tradizionale, preservando anche una superficie di realismo psicologico, per un altro verso, il ricorso continuo alle qualità intellettualistiche dell'ironia e del paradosso mina le fondamenta del discorso naturalistico. *Man and Superman* (1903), che si presenta come la classica commedia a tema matrimoniale, incorpora una sequenza onirica,

⁵ Per i quali rinvio agli interventi, in questo volume, di Fernando Cioni e Keir Elam.

⁶ T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London: Faber 1957, p. 85.

al di là del tempo e dello spazio, dove il demone compare in compagnia, per esempio, di Don Giovanni. In *Misalliance* (1910), gli effetti destabilizzanti dell'avanzamento tecnologico e della frantumazione culturale si concretizzano scenicamente nel disastro aereo che distrugge, insieme con la più tradizionale *mansion* britannica, tutto un sistema di valori borghesi e istituzioni sociali. In *Heartbreak House* (1920), dramma quasi simbolista, dove il dialogo si snoda in una progressione alogica più musicale che referenziale, l'autore rappresenta, nel contesto della prima guerra mondiale, il processo di autodistruzione dell'Inghilterra, e per estensione della civiltà occidentale nel suo complesso.

Exciles (1915), l'unico dramma di James Joyce, sul piano tematico deve qualcosa a Shaw, e più ancora a Anton Cecov e soprattutto a Henrik Ibsen, per la spietata messa a nudo dello scontro di sensibilità e visioni del mondo che si cela dietro i rapporti sia tra coniugi sia tra amici, dove l'autore va comunque ben oltre i suoi modelli, mettendo in scena un autentico psicodramma di paure, falsificazioni, rimozioni e censure, dal complesso edipico all'omosessualità. Tuttavia, la grande innovatività di questa *pièce* solo superficialmente ibseniana risiede nel trattamento avanguardistico della trama, che non ha svolte né tanto meno soluzioni, che si sdipana tutta nella mente degli agonisti, che non è chiara né a loro né al pubblico, sempre giocata sul dubbio riguardo a che cosa realmente accada o sia accaduto; e la sapiente manipolazione di tipo acustico degli eventi fuori scena, insieme con l'elaborata dinamica delle pause e dei silenzi, aprono di fatto la strada al teatro contemporaneo.

7. IL CINEMA: DAL "MAKE IT NEW" AL "SEE IT NEW"

È stato detto più volte che il film configura la quintessenza della forma modernista, soprattutto fino agli ultimi anni Venti, allorché la nascita del film sonoro mise in discussione quel primato assoluto della visività che contraddistinse la sperimentazione artistica del primo Novecento. Il cinema, nella percezione di artisti e scrittori contemporanei, significò la rottura completa con gli schemi convenzionali della rappresentazione, concretizzando con i mezzi tecnici più idonei il particolare connubio tra innovazione formale e penetrazione mitica del reale, tenacemente perseguito dagli adepti del movimento modernista. La formula poundiana del rendere tutto nuovo la si poté applicare all'imperativo del far vedere tutto nuovo. Se già dall'Ottocento la fotografia aveva messo insieme natura, arte e tecnologia, il film novecentesco incorpora l'immagine (di per sé statica) nell'azione, tentando di rappresentare il mondo nel suo naturale moto perpetuo, proprio come auspicavano di poter realizzare, nei loro linguaggi, le avanguardie artistiche e letterarie: dalla prospettiva psichica dei pittori Vincent Van Gogh (1853-1890) e Edvard Munch (1863-1944) e di architetti quali Erich Mendelsohn (1887-1953) e Hans Poelzig (1869-1936), alla simultaneità geometrica di Umberto Boccioni (1882-1916), Pablo Picasso (1881-1973) e Wassily Kandinsky (1866-1944), fino agli esponenti del costruttivismo russo, quali Vladimir Tatlin (1885-1953), Ivan Leonidov (1902-1959), Konstantin Mel'nikov (1890-1974). Appunto il valore intrinseco della mobilità e del moto informa di sé le forme sperimentali filmiche che cominciano a presentarsi all'inizio degli anni Venti, a muovere dal lavoro filmico seminale del pittore e grafico László Moholy-Nagy (1895-1946), con registi quali King Vidor, Paul Strand, Fritz Lang, Joris Ivens, Walter Ruttmann; e molti artisti e letterati proiettano nel cinematografo il model-

lo di tutto quanto l'arte dovrebbe rappresentare nel futuro: spostamento, svolgimento, fluttuazione. Quando a Joyce (fondatore a Dublino della prima sala cinematografica in Irlanda, peraltro subito fallita) fu proposta una trasposizione filmica di *Ulysses*, egli fece subito i nomi di Walter Ruttmann (1887-1941), grande giocoliere dell'assemblaggio di immagini e della manipolazione spazio-temporale, e di Sergei Eisenstein (1898-1948), che aveva riscontrato nel capolavoro di Joyce, il romanzo modernista per eccellenza, sia lo stretto rapporto tra montaggio filmico e monologo interiore letterario, sia l'analogia fra le tecniche del montaggio e le leggi del flusso di coscienza.

IL MOMENTO DELLE AVANGUARDIE

Il periodo precedente la prima guerra mondiale si propone ovunque, nella dimensione letteraria, quale momento di energica, radicale sperimentazione. Parallelamente al balzo verso l'astrattismo in pittura, al progressivo superamento della tonalità in musica, all'affermarsi in architettura sia dell'espressionismo plastico sia del purismo razionalista, la scrittura modernista cerca, attraverso modalità espressive sempre più sofisticate, di superare la referenzialità del linguaggio, la sua funzione rappresentativa del reale. L'esempio francese del *vers libre*, con il rifiuto di metri e rime tradizionali, costituisce un aspetto importante delle novità della poesia modernista, la quale si avvale inoltre di inclusioni di frammenti di altri 'discorsi' (figurativi, sonori), nonché di allusioni o citazioni di altri testi letterari, oppure di giustapposizioni casuali di parole, spesso stampate e risistemate in ordine sparso. Un particolare interesse per l'aspetto tipografico del testo induce poeti e scrittori a trattare la pagina come un *collage* di termini disseminati a caso, secondo il modello inaugurato dai *Calligrammes* di Guillaume Apollinaire (1880-1918), il più influente modernista della Francia pre-bellica, fautore del Cubismo. Caratteristica delle avanguardie è l'organizzazione di artisti e scrittori, mossi da principi teorici comuni, in gruppi più o meno omogenei, con la tendenza a pubblicare insieme, e a individuare, tra i membri del movimento, un *leader* che ne diviene il portavoce ufficiale. Dato che i modernisti si rivolgono a un pubblico di livello culturale piuttosto elevato, e visto il notevole grado di conflittualità con le case editrici tradizionali, diviene fondamentale il ruolo delle cosiddette 'piccole riviste', ovvero periodici letterari di ristretta circolazione, solitamente sovvenzionati dagli stessi collaboratori, e letti da classi selezionate di intellettuali. È così che su *The Egoist* escono pezzi di T.S. Eliot e James Joyce; *The Criterion* è diretto da Eliot medesimo; *The Little Review* pubblica sezioni dell'*Ulysses* joyciano. Non meno funzionale alla diffusione di opere delle avanguardie risulta la crescita di piccole, ma culturalmente efficienti, case editrici di nicchia, quali la Hogarth Press di Leonard e Virginia Woolf, la Cuala Press fondata dalle sorelle di W.B. Yeats, la Shakespeare & Company di Sylvia Beach, che promossero la pubblicazione, in pregevoli edizioni limitate e numerate, dei testi più significativi del Modernismo letterario. Il tipico interesse degli autori sperimentali novecenteschi per gli elementi formali e tecnici dell'opera letteraria o artistica stimola un'attenzione esponenziale verso il *medium* tramite cui l'opera viene prodotta: dal numero di pennellate in un dipinto ai materiali usati nei *collages*; dagli inserti fotografici in un racconto al tipo di stampa di giornali, riviste illustrate e *posters*. Quel che conta, per l'artista e lo scrittore, è da un lato, perseguire una sintesi di tutte le arti; dall'altro, raffinare e purificare la propria forma di arte.

Modernisti e antimodernisti

Claudia Corti e Beatrice Battaglia*

I. I GRANDI MODERNISTI

Fra tutti gli autori che parteciparono alla messa in atto dell'esperienza estetica modernista, tre si propongono tuttora con particolare rilievo, per il grado di innovatività e propulsività delle loro operazioni letterarie, tanto che spesso i loro nomi si identificano *tout court* con il Modernismo britannico. Mi riferisco a James Joyce, Thomas Stearns Eliot, Virginia Woolf, che potremmo correttamente definire come i padri fondatori del Modernismo, ovvero, i 'Grandi Modernisti'.

1.1. James Joyce

Sebbene la fama di Joyce sia legata principalmente a *Ulysses*, è tutto il suo percorso evolutivo di scrittore a configurare una traiettoria profondamente rappresentativa del fenomeno modernista. Nato a Dublino nel 1882, in una numerosa famiglia tipicamente irlandese secondo una tradizione autoreferenziale di stampo cattolico e irredentista, contro il dominio inglese, da Dublino si allontanò nel 1904 per un definitivo esilio verso un'Europa continentale avvertita come storicamente pluriculturale e ideologicamente pluriprospettica; è tuttavia sempre Dublino – odiata, ma anche a suo modo amata – sarà al centro della sua elaborazione mentale, da semplice cornice a protagonista essa stessa delle sue storie. Poiché delle tre componenti fondanti della sua esistenza, e tutte e tre rinnegate – la famiglia, la patria, la religione – Joyce non riuscirà mai a distarsi. La prima opera importante, una raccolta di quindici racconti scritti tra il 1904 e il 1907, non a caso si intitola *Dubliners*, ideata – come confessa l'autore in una lettera del luglio 1904 – "per smascherare l'anima di quella emiplegia e paralisi che molti considerano una città". La paralisi dei dublinesi joyciano è simultaneamente morale, intellettuale, spirituale.

* Si devono a Claudia Corti i paragrafi 1, 1.1, 1.2, 1.3; a Beatrice Battaglia il paragrafo 2.

(e questo spiega, almeno in parte, l'offeso ostracismo nazionalistico di vari editori, che durò fino al 1914). La struttura dei racconti è suddivisibile – secondo una nota affermazione dell'autore – in una rappresentazione della sua città natale "sotto quattro aspetti: infanzia, adolescenza, maturità e vita pubblica". I primi tre racconti, quelli dell'infanzia, sono narrati in prima persona da un personaggio bambino, e sono accomunati dal tema dell'evasione impossibile; "nel gruppo delle storie dell'adolescenza" – sono spiegazioni dell'autore – "due racconti di meschini tradimenti sono incorniciati in altri due in cui la prigione di un ambiente squallido e opprimente si richiude su chi aveva voluto evadere"; le quattro storie della maturità descrivono esistenze frustrate dalla routine incardinata sulla solitudine; e infine la triade sulla vita pubblica, coinvolgendo insieme la politica (con la chiamata in causa dell'eroe nazionale tradito, Charles Parnell) la religione e la musica (l'arte irlandese per eccellenza), conferisce al tema della paralisi il valore metaforico della morte dell'Irlanda stessa nel suo insieme. Un discorso a parte richiede *The Dead*, il lungo racconto che conclude la raccolta, aggiunto nel 1907, definito "il capolavoro della novellistica non soltanto inglese e non solo del Novecento"; esso scopre una propria configurazione sia tematica sia stilistica, sebbene si connetta, dal titolo stesso, al motivo generale della morte. È uno dei testi più scopertamente autobiografici di Joyce, il quale mette lucidamente e spietatamente in gioco se stesso, si sottopone a un'autodafé psicologico, autorappresentandosi in quel Gabriel Conroy, intellettuale mancato o almeno incompiuto, quale sarebbe certamente rimasto l'autore se non avesse scelto la fuga dalla paralisi dublinese. Questo testo inaugura il metodo tipicamente joyciano (e modernista) dell'autobiografismo estetico, laddove non solo sublima e strania l'autorappresentazione del soggetto in una dimensione artistica e dunque artefatta, ma al tempo stesso la distribuisce fra il protagonista (maschera diretta dell'autore empirico) e altri personaggi che gli ruotano attorno, significando ognuno porzioni di referenza e verità autobiografiche.

Proprio in questo senso diviene esemplare, prima di *Ulysses* ma anche di *Exiles*, il caso del *Bildungsroman* significato dal romanzo *A Portrait of the Artist as a Young Man* (pubblicato prima a puntate sulla rivista *The Egoist* tra il 1914 e il 1915, e infine in volume nel 1916) che narra in cinque capitoli la storia dell'iniziazione di Stephen Dedalus (maschera di James Joyce) alla vita artistica, dall'infanzia alla scelta quasi religiosa di divenire, quale scrittore, "un prete dell'immaginazione eterna". Il nome del protagonista evoca un destino di sofferenze e tradimenti, sia sul piano esistenziale che su quello sociale, ma anche di affermazione di libertà morale: il protomartire S. Stefano che testimonia la "follia della croce" cristologica, e il "favoloso artefice" Dedalo che insegna la fuga dal labirinto. Dedalo e Stefano alludono anche alla doppia matrice culturale, simultaneamente classica e cristiana, tipica dell'arte di cui i modernisti si fanno promulgatori. E di matrice al contempo greco-classica e giudaico-cristiana si rivela in trasparenza la struttura profonda, mitico-antropologica del testo: dove cooperano alla messa a punto delle maschere fittizie dell'autore Dedalo e Dioniso, Iside e Osiride, e, nei comprimari, l'egizio Seth, il Battista decollato, e addirittura Satana, nella trama simbolica intessuta attorno alle poliedriche figure dei compagni d'università di Stephen, ciascuno significante un aspetto frammentario del protagonista autobiografico.

Tanto la dimensione mitica, risultante delle discipline moderniste dell'etnografia e dell'antropologia, quanto la frammentazione della personalità soggettiva, derivata prima di quella nuova scienza tipicamente modernista della psicologia del profondo

e dell'inconscio iniziata da Freud, divengono elementi strutturali nel capolavoro del romanzo modernista per antonomasia, ovvero l'*Ulysses*. Qui incontriamo due protagonisti autobiografici: ancora lo Stephen Dedalus del *Portrait*, alter ego del Joyce giovanile, e una nuova maschera dell'autore più maturo, Leopold Bloom. La strutturante modellizzazione mitografica di questa novecentesca *Odissea* colloca Stephen nel ruolo di Telemaco, alla ricerca simbolica del Padre, e Leopold in quello di un moderno Ulisse alla ricerca del Figlio. Inseriti iururici e ideografici, accumuli letterari e filosofici, argomentazioni teologiche e disquisizioni estetiche ingigantiscono progressivamente il tema primario della quest padre/figlio, che si dispiega comunque in una dimensione ironica e autoironica, cui concorrono parodie di linguaggi e di stili. Assolutamente esorbitante (e perciò modernista *par excellence*) risulta la quantità e qualità di discorsi (non solo linguistico-retorici, ma anche simbolici e pragmatico-relazionali) dispiegata nei diciotto episodi (meglio che capitoli) di questo incredibile romanzo, che è anche il primo modello di quello che dovrà essere l'antiromanzo novecentesco. In modi diversi, sia Stephen sia Leopold si scontrano per tutto il giorno (il 16 giugno 1904) con i fantasmi delle proprie rimozioni e censure (condivise dal loro ideatore), che hanno a che fare con l'idea di paternità, maternità, e soprattutto di amore e tradimento coniugale. Il centro delle istanze e delle angosce di Joyce, sdoppiatosi tra uno Stephen ventenne e un Leopold quarantenne, è quella stupefacente figura di donna che assorbe in sé simultaneamente l'idea di famiglia, di patria, di religione, e il rifiuto globale di tali categorie. Parliamo di Molly, maschera autobiografica di Nora Barnacle, la giovane, bella e incolta irlandese che Joyce convinse facilmente a seguirlo nell'esilio in Europa, e che poi lo tenne sempre attratto a sé con il proprio fascino sensuale e il ricatto di una sessualità irriverente, divertita e ambigua. Gretta, la moglie di Gabriel Conroy in *The Dead*, e Bertha, la protagonista femminile (compagna di un ulteriore personaggio maschile autobiografico, Richard Rowan) dell'unico dramma composto da Joyce, *Exiles*, sono profili anticipatori di questa formidabile figura muliebri, Molly Bloom, passionale, adultera e sincera, divenuta un paradigma incontrastabile del femminismo moderno e modernista. Il suo inarrestabile, sgrammaticato e a-sintattico monologo che chiude il romanzo è tuttora un modello non solo del flusso di coscienza novecentesco, ma di uno strabordante e coinvolgente eterno femminile innervato nella modernità. È con questo testo (romanzo e insieme antiromanzo modernista per eccellenza) che Joyce inaugura quello che T.S. Eliot definisce "metodo mitico" (ovvero quella stessa metodologia ideativa e compositiva che Eliot medesimo esemplifica nel suo componimento poetico *The Waste Land*, pubblicato come *Ulysses* nel 1922): prendere in prestito e manipolare i rassicuranti miti della "grande tradizione" mitico-antropologico-letteraria, per stabilire correlazioni ironiche e parodistiche tra i mondi assestati della cultura classica, e i mondi prospettici della/delle culture future. Tutti i personaggi di *Ulysses*, e non solo quindi i protagonisti, sono individui inseriti nella moderna Dublino, eppure la loro paradossale coniugazione alla tradizione letteraria e mitologica di matrice classica (l'*Odissea*, per l'appunto), allargando il loro orizzonte semantico, fa di personaggi tutto-sommato banali, se non addirittura squallidi, dei paradigmi esistenziali profondamente ancorati a una cultura forte e condivisa. Scrive Joyce in una lettera: "È mia intenzione trasferire il mito *sub specie temporis nostri*. Ogni avventura (e cioè ogni ora del giorno, ogni organo fisico, ogni forma artistica interconnessa e interrelata in uno

schema strutturale globale) dovrà non solo condizionare, ma addirittura creare una sua propria tecnica". Da qui l'esigenza di inventare modelli espressivi e retorici diversi per ognuno dei diciotto episodi: dal flusso di coscienza alla sticomitia e il catechismo, dal dialogo drammatico al monologo interiore, e quindi a un'infinità di modi parodistici di innumerevoli tecniche narrative.

La struttura del testo si presenta tuttavia rigorosa, aristotelica, sillogistica: tre parti distinte, relative ai tre protagonisti. La prima parte ruota attorno a Stephen, studente universitario, il giovane artista tuttora in formazione (dopo il *Portrait*), la seconda a Bloom (moderno, sminuito Ulisse nelle specie di un viaggiatore di commercio), la terza a Molly, simultaneamente meta di entrambi i personaggi maschili, e conclusione del sillogismo joyciano. Queste tre parti imitano in forma parodistica le tre parti dell'*Odissea*: nella prima, Telemaco (cioè Stephen) che parte alla ricerca del padre (Stephen ha un padre naturale, ma ne cerca uno spirituale); nella seconda, Ulisse (ovvero Bloom) che viaggia incessantemente per tornare a casa, dalla moglie e dal figlio; nella terza, padre e figlio si incontrano, si ricongiungono nel segno della moglie/madre, ossia Penelope *sub specie* Molly. Il sistema delle corrispondenze omeriche, e non solo – ovvero *tutta* la complessa composizione tematica e stilistica del resto – venne precisato dall'autore in uno schema che egli fornì, in due momenti diversi, e con significative differenze interne, tra il 1920 e il 1922, prima all'amico italiano Carlo Linati, poi all'amico francese Valéry Larbaud. Lo schema è un tabulato che stabilisce relazioni simboliche tra i personaggi e i capitoli del romanzo, identificando per ciascun episodio l'arco di ore in cui si sviluppa, durante il 16 giugno 1904, dal mattino a notte fonda, la tecnica narrativa, la disciplina cui tale tecnica si riferisce, la parte del corpo umano coinvolta, i colori evocativi dell'intero sistema immaginifico esemplato nel capitolo. È difficile capire se questa tabulazione abbia preceduto, o accompagnato, o seguito la stesura del testo; infatti il grado di applicabilità dello schema alla narrazione varia a seconda degli episodi.

Dopo un'infinita lotta per vedere la luce in forma di romanzo (alcuni episodi erano apparsi separatamente sulla *Little Review*), *Ulysses* fu pubblicato a Parigi, dalla casa editrice Shakespeare and Co. il 2 febbraio 1922 (quarantesimo compleanno dell'autore), grazie all'interessamento e il finanziamento di un'ereditiera americana, Sylvia Beach. In Inghilterra, osteggiato da accuse di pornografia, apparirà solo nel 1936. Dublino, l'Irlanda, lo rifiutarono fino a ben oltre la metà del secolo, quando ormai era diventato il capolavoro mondiale del Novecento.

Joyce dedicò diciassette anni, gli ultimi della sua vita (morì nel 1941), alla scrittura di un'opera ancora più ambiziosa, più globale, più definitiva di quella "epica del corpo umano" per lui significata dall'*Ulysses*. Si tratta del *Finnegans Wake*, da lui concepito come un inesauribile e incontrollabile "Work in Progress", lavoro in corso, il libro più difficile mai scritto in lingua inglese, e perciò di arduissima traducibilità. L'ambizione dell'autore era di costruire una mitologia in cui ogni dettaglio del comportamento umano, dal passato al presente al futuro, potesse venire ricondotto ai cicli della vita (nascita, matrimonio, morte e resurrezione) e soprattutto della storia: dal modello di Omero, Joyce passa al modello di Giovanbattista Vico. Per rappresentare simultaneamente tutta la storia umana, Joyce necessitava di un linguaggio universale, in grado di descrivere, comunicare e significare contenuti e stili diversi in contemporanea e – per usare i termini del linguaggio cinematografico che andava sempre più affascinandolo –

'in presa diretta'. Inoltre, il linguaggio del sogno, fatto di aggregazioni alogiche, spostamenti e trasferimenti di senso, associazioni euforiche/disforiche. La struttura del testo è dichiaratamente ciclica, iniziando la narrazione nel mezzo di una frase, e concludendosi con la prima metà di quella stessa frase: modello formale di base per una storia astorica che non ha né inizio né mezzo né fine, nella cui evoluzione/involuzione si ripresentano le stesse *personae*, che ripropongono, in altre guise, le medesime situazioni archetipiche. Dal punto di vista strettamente narrativo, *Finnegans Wake* è la 'storia' – per così dire – di una famiglia irlandese (gli Earwicker) assunta quale microcosmo del macrocosmo umano; Humphrey Chimpden Earwicker, gestore di una taverna in un sobborgo di Dublino, assurge a rappresentante di *tutta* l'umanità in *tutte* le epoche storiche, tramite metamorfosi che lo trasformano incessantemente e ciclicamente da Adamo a Cesare, da Oscar Wilde allo Humpty Dumpy delle filastrocche infantili. Le sue iniziali, H.C.E., possono anche voler dire, in certi momenti, *Haveth Childers Everywhere* (cioè padre universale, con innumerevoli estensioni nel tempo e nello spazio), oppure *Here Comes Everybody*, un tradizionale 'Ognuno' significante l'Umanità primordiale, ancestrale, archetipica. Sua moglie Anna, anzi, Anna Livia Plurabelle, si propone come un'amplificazione della Molly di *Ulysses*: eterno principio femminile che assorbe in sé Eva e Cleopatra, la moglie di Noè e la moglie di Shakespeare; Plurabelle, per l'appunto, tutte le più belle donne della nostra cultura insieme. E i loro figli gemelli, Shem e Shaun, il ribelle e il conformista, l'intellettuale e il commercialista (rammemorando Stephen e Bloom), simbolizzano forze opposte congiunte eternamente proprio in virtù dei loro conflitti. In Shem Joyce recupera i materiali autobiografici del suo sé giovanile, ma, rispetto al *Portrait* e all'*Ulysses*, l'ironia, l'autoironia, è diventata una sofferta caricatura.

1.2. T.S. Eliot

Come Joyce per la narrativa, T.S. Eliot (nato americano a St. Louis nel 1888 e formatosi a Harvard, spostatosi in Europa nel 1909, poi cittadino britannico) rappresenta per la poesia la più alta e profonda espressione delle istanze estetiche e teoriche del Modernismo. La sua prima raccolta di liriche, composte tra il 1909 e il 1915, è pubblicata nel 1917, trova in *The Love Song of J. Alfred Prufrock* il primo, importante esperimento di quel *metodo* compositivo che diverrà strutturale nella sua produzione poetica. In accordo con il principio teoretico di *simultaneità*, sia i temi oggetto del discorso poetico, sia i linguaggi descrittivi di quegli argomenti, si pongono in relazione centripeta e compresente, nella volontà comunque di fare emergere l'incongruenza tra i presupposti euforici dell'antichità assediata e legittimata dalla storia, e le loro declinazioni disforiche, incongrue e ridicole, nella realtà contemporanea. Da Dante e tutta la poesia medioevale, a quella elisabettiana e giacomiana, l'autore persegue l'intenzione ironica di sottolineare, per contrasto, l'impossibilità di identificare, nel mondo moderno, *personae* attendibili, o almeno credibili. Il protagonista e narratore è un tipico bostoniano di fine Ottocento, compiaciuto del proprio benessere e assai bene educato, che invita il lettore a una passeggiata per la città dove si confrontano una società del benessere e uno squallore proletario, entrambi specchi di una cultura (occidentale) fallita, entrambi incapaci di dare un senso alla vita; perciò la canzone d'amore annunciata nel titolo si presenta aspramente ironica.

The Waste Land (pubblicato, come *Ulysses*, nel 1922) rappresenta, oltre il capolavoro della produzione eliotiana, anche il vertice di tutta la poesia modernista. Nel percorso di Eliot dall'asciutto, astratto simbolismo dei primi componimenti lirici fino ai danteschi, elaborati e sovradeterminati procedimenti allegorici delle ultime esperienze, questo poemetto costituisce il momento centrale, in cui il mito occidentale-cristiano si alimenta di nuove linfe immergendosi nelle più svariate culture, da quelle primitive a quelle orientali. Principio informatore ne è l'importanza del passato per capire il presente, ovvero delle mitologie per interpretare il reale quotidiano, nella percezione di una sostanziale *unità e continuità culturale*. Proprio per questo, oltre che per il trattamento sistematico del tema archetipico vita/morte/rinascita, il libro dell'antropologa Jessie Weston, *From Ritual to Romance*, del 1920, e la monumentale sistematizzazione di miti e riti operata da J.G. Frazer nei dodici volumi di *The Golden Bough* (1907-1915), opere citate direttamente dall'autore, divengono tanto fondanti per il poemetto: perché ricostruiscono un mito unitario e unificante, attraverso le varie forme che i miti assumono nelle diverse culture di varie epoche. *The Waste Land* si compone di cinque sezioni. La prima, "The Burial of the Dead", introduce i temi, i simboli e i personaggi di tutto il componimento, prospettandone anche le due possibili risoluzioni: o l'idea del ripetersi inesorabile, e dunque inutile, insignificante, teleologico e ridondante del solito ciclo biologico di nascita/rinascita, oppure invece la rottura della circolarità naturalistica da parte di un'istanza verticale di ordine trascendente, divino, superiore, che trasforma la semplice rinascita fisica in *resurrezione spirituale*. Le altre sezioni del poemetto articolano e argomentano questo doppio binario. La seconda, "A Game at Chess", ci confronta con la possibilità che il dolore si trasformi in esperienza di crescita, costruendo un personaggio femminile archetipico che assorbe grandi figure letterarie di donne (prelevate da Virgilio a Shakespeare a Keats), e di cui la metamorfosi di Filomela, e cioè la trasformazione di uno stupro in canto poetico, assurge a paradigma. La terza sezione, "The Fire Sermon", introduce la figura androgina dell'indovino Tiresia, che unifica in sé tutti i personaggi maschili e femminili, sopportando la pena di tutti gli inferni, sia storici sia simbolici. La quarta sezione, "Death by Water", elabora il motivo ancestrale della morte per acqua, chiamando in causa, attraverso il dio fenicio Phlebas, rituali antichi e moderni di fertilità, tutti scanditi dal ritmo del trapasso vita/morte/resurrezione. L'ultima sezione, "What the Thunder Said", porta alla conclusione l'innesto del mito cristiano nei miti pagani prima richiamati, evocando direttamente una crocifissione. La strutturazione profonda del testo è determinata dalla compenetrazione di due miti fondamentali della fertilità (secondo la ricostruzione della Weston), quello celtico del Re Pescatore, che, avendo perso la virilità, trascina con sé il suo popolo e la sua terra in una condizione sterile e improduttiva, da cui dovranno essere salvati, e quello cristiano-medievale della ricerca del Graal, la coppa contenente l'ultimo sangue versato da Cristo sulla croce, da parte del leggendario 'eroe puro' (e dunque salvifico) Parsifal. A questa struttura di base, Eliot aggiunge di volta in volta innumerevoli derivazioni letterarie, mitico-religiose, favolistiche o fantastiche: il libro di Ezechiele e il *Satyricon*, i misteri di Attis, Adone e Osiride, il Dio Annegato dei miti mesopotamici e l'Impiccato dei tarocchi, Tiresia e la Sibilla, Tristano e Isotta, Budda e S. Agostino, in un vero e proprio cortocircuito di *simultaneità culturale*, modernisticamente intesa.

At Wednesday, composto nel 1930, dopo l'assunzione della cittadinanza inglese e l'adesione alla chiesa cattolica d'Inghilterra, rappresenta il passaggio dalla *Waste Land*

ai *Four Quartets*, ultima tappa del percorso spirituale e artistico eliotiano. Testimone di una fase 'purgatoriale', come lo stesso testo, legato agli ultimi canti della seconda cantica dantesca impone, il poemetto sposta lo sguardo dell'autore dalla aridità e vacuità del mondo esterno, alla propria dimensione interiore, scoprendovi segnali di ammonimenti trascendentali, ma anche traducendovi il conflitto fra una ingombrante memoria del passato e una invadente volontà di rigenerazione.

La scrittura dei *Four Quartets* impegnò Eliot dal 1936 al 1942, e, sebbene pubblicati separatamente, i quattro componimenti furono concepiti come parti di un testo unitario. La partizione quadruplica corrisponde a quattro toponimi della vita reale di Eliot, pur rivisitati nell'immaginazione e in una visione trascendentale ("Burnt Norton", "East Coker", "The Dry Salvages", "Little Gidding"); ma coinvolge anche le quattro stagioni, i quattro elementi naturali (in progressione, aria, terra, acqua, fuoco), i punti cardinali, le virtù teologali, i movimenti sinfonici. Di 'movimento' in 'movimento', l'accumulo progressivo delle simbologie si appropria di un valore unificante nel paradigma della circolarità, operante sia a livello linguistico-retorico, quale ritorno e variazione tematica in senso musicale, sia sul piano semantico, con frasi significative iniziali che si ripetono rovesciate nel finale, come il motto di Maria Stuarda, "in my beginning is my end", che diviene "in my end is my beginning", rappresentando così la sostituzione del senso della morte inscritto nella nascita, con il senso della rinascita inscritto nella morte. Dunque, nella sua ultima fase lirica, Eliot tende a superare le opposizioni e le antinomie connaturate all'umana esperienza, proiettandosi in una visione transpaziotemporale, e perciò sia *simultanea*, sia *trascendente*.

1.3. Virginia Woolf

È con un saggio rimasto epocale, *Mr Bennett and Mrs Brown*, che, nel 1924, Virginia Woolf (figlia del grande intellettuale Leslie Stephen, e moglie di un altro grande intellettuale, Leonard Woolf), nata come Joyce nel 1882, e come lui morta (suicida) nel 1941 – in un perturbante parallelismo tra due grandi modernisti che peraltro non si apprezzavano reciprocamente – sferra il più spietato attacco degli intellettuali modernisti al tradizionale romanzo realistico e naturalistico, basato sui presunti 'fatti'. Un personaggio fittizio e dal nome britannicamente convenzionale, la signora Brown, accusa gli scrittori a cavallo tra Otto e Novecento di avere rappresentato solo la realtà banale quotidiana, senza il filtro della coscienza soggettiva del narratore. Le sperimentazioni della Woolf nell'ambito della narrativa modernista, soprattutto per quanto riguarda il "flusso di coscienza" (*stream of consciousness*), erano cominciate fin dal 1918-1919, con la pubblicazione di racconti importanti, quali *Kew Gardens* e *The Mark on the Wall* (poi confluiti nella raccolta *A Haunted House and Other Stories*), e ancor più con il romanzo *Jacob's Room*, del 1922, dove il protagonista si definisce non attraverso le azioni e le caratteristiche fisiche, ma tramite le impressioni e le sensazioni che di lui hanno altri personaggi. Tentativo di rappresentare la vita come un fluire di attimi e prospettive sul passato e il futuro; organizzazione delle immagini attraverso la capacità percettiva e ricreatrice della mente: sulla strada di questi esperimenti l'aveva condotta l'insoddisfazione verso quella narrativa in cui, nelle sue parole, "la vita sfugge": al suo posto, la Woolf auspica una forma narrativa in cui la rappresentazione di eventi

e situazioni sia subordinata alla ricezione e affabulazione soggettiva di quegli eventi e di quelle situazioni: insomma, il primato della coscienza individuale sulla fattualità della vicenda narrata. Come scrive in un saggio teorico estremamente importante, *The Common Reader*, “la vita non è una serie di lampioncini disposti simmetricamente; la vita è un alone luminoso, un involucro semitrasparente che ci circonda dal principio della nostra sensibilità fino alla fine”.

Il primo dei grandi romanzi della Woolf è *Mrs. Dalloway*, cui la scrittrice lavorò dal 1922 al 1924, pubblicandolo nel 1925. La trama consiste nella registrazione (‘in soggettiva’, in termini cinematografici) di una giornata della protagonista, attraente moglie di mezz’età di un importante membro del Parlamento, da una passeggiata per comprare fiori, a incontri con personaggi del passato che scatenano un vortice di flussi di coscienza, al ricevimento che conclude il giorno, nonché la ‘storia’. Clarissa, la signora eponima, è in larga parte la Woolf stessa, che, come Joyce in Stephen, si autorappresenta ironicamente: una donna che non tollera imposizioni religiose, politiche e familiari, e che ama lo spettacolo della vita, ma che è anche molto egocentrica, fondamentalmente anaffettiva, irrimediabilmente snob.

To the Lighthouse, uscito nel 1927, viene concordemente ritenuto il più grande romanzo della Woolf: è anche quello più scopertamente autobiografico, e perciò più intimamente sofferto. Il protagonista maschile, Mr Ramsay, intellettuale, professore di filosofia, è una trasparente maschera del padre di Virginia, Leslie Stephen, mente imponente e invadente nella famiglia, così come la casa di vacanze nell’isola di Skye, nelle Ebridi, (da dove si vede il ‘faro’, meta simbolica della narrazione) ricorda la casa di St. Ives, in Cornovaglia, dove la famiglia Stephen passava l’estate, sempre in numerosa compagnia di intellettuali e artisti. Gli ospiti dei Ramsay, nel romanzo, configurano un’epitome sociale di quella cerchia culturale in cui Virginia e sua sorella Vanessa, importante pittrice, furono allevate (e condizionate): ci sono una pittrice (che non riuscirà a finire il ritratto della padrona di casa), un professore, un assistente, un poeta. Tutti questi personaggi si materializzano progressivamente, per il lettore, tramite le improvvise, saltuarie percezioni, e le riflessioni discontinue a esse relative, della mente e della voce prima di Mrs Ramsay, poi di Lilly Briscoe, la pittrice. Gli accadimenti non posseggono una struttura logico-cronologica, ma si organizzano attorno a nuclei di pensiero, a momenti, come li definiva la Woolf, di conoscenza e interpretazione, di sé e degli altri. Da qui nasce la particolare, originalissima tecnica narrativa del testo, che ricorre simultaneamente ai modi espressivi delle arti sorelle della scrittura: la musica, nel richiamo della struttura alla forma sonata, e ancor più le arti visive, sia per la scansione dei tre capitoli nell’alternanza ritmica di luce/ombra/luce simbolizzata dalla funzione pratica del faro, sia, soprattutto, per la tecnica impressionistica della rappresentazione, esplicitamente richiamata dalla scrittrice: “The great revolution never came. Instead there were illuminations, matches struck unexpectedly in the dark”.

Orlando, pubblicato nel 1928, non si presenta volutamente come un romanzo, ma come una biografia; la biografia sublimata, freudianamente ‘spostata’, e dunque fantastica, dell’amica e amante della Woolf, Vita Sackville-West, anch’ella intellettuale e scrittrice: la sua bisessualità viene raffigurata nell’androginità arcaica di un uomo che diventa donna e che, alla fine del libro, ha vissuto quattro secoli nell’arco dei suoi veri trentasei anni di età. Ne risulta un poderoso affresco di varie epoche storico-letterarie.

e dello spirito che le animava, traggiate dal punto di vista obliquo e fluttuante di un narratore mobilissimo, irrequieto, ma dallo sguardo acuto e scintillante: l’occhio narrativo di Virginia Woolf.

E infine *The Waves*, del 1931, che, anziché narrare una storia, comunica in forme straniere di rappresentazione verbale una serie di monologhi interiori relativi a infanzia, educazione scolastica, formazione universitaria, inizio di carriera, maturità e vecchiaia di un gruppo di amici, con una sorta di sommario conclusivo enunciato da Bernard, e trasmesso al malcapitato avventore di un ristorante. Queste sette sezioni del testo corrispondono al fluire e rifluire delle onde su di una spiaggia, coinvolgendo un assetto di immagini e un sistema di ritmi oscillanti tra l’alto/sublime e il basso/materiale. Il romanzo è diviso in nove parti, e ogni parte è preceduta da un preludio che scandisce il tempo, dal sorgere del sole a notte fonda, giocando su quattro variazioni tematiche: il sole, le onde, i canti degli uccelli, una casa appena visibile che poi si rivela un asilo infantile. Non ci sono avvenimenti da raccontare, ma impressioni da registrare, associazioni da risolvere, allusioni da captare, nell’inarrestabile moto ondulatorio del pensiero del narratore.

2. UN (ANTI)MODERNISTA SUI GENERIS: D.H. LAWRENCE

Grande narratore, tra i più prolifici del secolo, poeta, drammaturgo, saggista, pittore, traduttore, D.H. Lawrence è certamente una delle figure letterarie più rappresentative del Novecento, anche se oggi la sua fama appare in calo per ragioni apparentemente diverse da quelle per cui fu tanto discusso e censurato nel secolo scorso. Non si tratta del fatto che le cose per cui combatteva siano oggi state raggiunte e “la sua guerra culturale sia stata vinta”, come scrive qualche recensore (*The Guardian*, 8 nov. 2003) fraintendendo totalmente il suo messaggio, bensì del fatto che semplificazioni e stereotipi, come quelli di Ursula LeGuin (“He was a sexist and a racist”), ne scoraggiano la lettura e impediscono di capirne il nucleo essenziale del suo messaggio sotto le forme legate alle convenzioni del tempo e alla sue scelte di scrittura. Chi può dire che l’invito a non trattare i nostri corpi come “cani addestrati” (*A Propos of Lady Chatterley’s Lover*, 1930) non sia più attuale oggi (forse non lo è mai stato tanto) e che la nostra vantata libertà sessuale non sia che una simulazione illusoria, tanto più acrobatica e parossistica quanto più fatalmente deludente sul piano delle emozioni autentiche e non “contraffatte”?

Il destino critico di Lawrence, i fraintendimenti più o meno consapevoli o in buona fede hanno origine nell’ambiguità della sua concezione del sesso, che è stata interpretata in maniera contrastante, a seconda dei momenti, come genuinamente trasgressiva e rivoluzionaria (E.R. Leavis, 1930) oppure regressiva, fallocentrica, “fascista” (Kate Millet, 1969), come emerge dall’ampio dibattito critico, puntualmente riassunto da Silvia Albertazzi nella sua introduzione allo scrittore (1988). Evitando il dogmatismo cui tendono entrambe le suddette posizioni, bisogna tener conto che per Lawrence, come per chiunque, “è impossibile uscire completamente dalla propria pelle”, come scriveva il suo prosatore preferito, W.H. Hudson (1841-1922). È proprio l’ammirato autore di *A Crystal Age* (1887; 1906) e di *Green Mansions* (1904) a delineare in termini tardo-vittoriani e edoardiani il problema della “passione sessuale”, collocandolo intenzionalmente “al centro del *romance*” e mettendo così in luce quello che Foucault definirà poi “il nesso tra il discorso sul sesso e il sistema del potere borghese”. Hudson stigmatizzava il con-

certo borghese di sesso come espressione dello "spirito del lupo, famelico e divoratore", spasmodico desiderio di possesso individuale, distruttivo e alla fine autodistruttivo per l'intera società, e vi contrapponeva una concezione del sesso legato alla fecondità, alla riproduzione, nel rispetto delle leggi della natura, dei ritmi e cicli della Gran Madre Terra, sola depositaria della verità e della vita.

La trasgressività di D.H. Lawrence (al di là dei termini della sua discussa concezione del sesso e del loro variare nel tempo in rapporto alle sue numerose e diverse esperienze intellettuali) è insita già nella scelta dell'argomento, nell'aver cioè puntato la luce su di un tabù: quello è l'istinto vero, per quanto travisato e distorto. Affermare che il sesso non è sporco o peccaminoso, ma che è naturale, costituisce già di per sé una trasgressione enorme, uno smascheramento del falso istinto propagandato come vero, quello dell'egoismo razionale, che, come scriveva William Morris in *News from Nowhere*, ci "fa vivere vite che non sono le nostre". È invece l'amore, *virtus unitiva* nell'atto sessuale autentico, la forza che mette l'essere umano in contatto con l'universo ("Love", 1925 ca.), attraverso cui passa la realizzazione dell'uomo vivo ("Why the novel matters", 1936), vale a dire il rinnovamento, la vita e quindi il raggiungimento della "pace del corpo e la gioia del cuore" (come insegnava Morris). D.H. Lawrence appartiene, come Yeats che ha coniato l'espressione, alla "scuola di William Morris"; così come E.M. Forster che negli stessi anni lamentava "il peccato contro il corpo perpetrato per secoli dalla nostra civiltà" (*The Machine Stops*, 1909). Anche la pornografia è una forma di pubblicità che serve a colpire l'istinto vero (*Pornography and Obscenity*, 1929) ed è per questa ragione che Lawrence ha avuto successo nel mondo borghese come autore pornografico. Da *The Rainbow* (sequestrato pochi mesi dopo l'uscita nel 1915) a *Lady Chatterley's Lover* (per la cui versione integrale ci fu l'ultimo processo nel 1960) si può dire che D.H. Lawrence sia stato perseguitato tutta la vita dalla censura. Oggi che nella simulazione trionfante la pornografia di fatto ha cessato di esistere, Lawrence rimane pericoloso – con il suo insistere sul sesso come istinto biologico e prima porta per il contatto con la realtà, il suo accorato appello ad approfondire la sincerità delle proprie emozioni e soprattutto il suo inesaurito anatema contro la civiltà delle macchine (*The Triumph of the Machine*, *Dark Satanic Mills*, 1930); meglio allora spegnere la sua voce come datata, mettendo in rilievo l'impronta sessista che è caratteristica della sua epoca o la sua ingenua fiducia nella capacità del linguaggio di rendere emozioni come quelle sessuali che sono invece uniche e irripetibili, perciò irrepresentabili nella loro individualità. Lawrence s'indigna perché la gente ride quando si parla di sesso, ma (stranamente per l'autore di *Psychoanalysis and the Unconscious*, 1921) mai pare rendersi conto che, se il riso è una forma di difesa, è proprio il linguaggio, nella sua intrinseca violenza definitoria e imperialista (come insegna Barthes), a suscitare nel lettore una tale reazione difensiva di fronte all'imposizione, attraverso la parola o l'immagine, di un'emozione che il lettore non riconosce come propria, per lui distorta e quindi pornografica. Non è il tema del sesso a essere pornografico; è il volerne rappresentare e comunicare le emozioni con le parole. Lawrence insiste nei suoi saggi sulla mutevolezza dell'amore, del desiderio, delle emozioni, perché nella mutevolezza, nel continuo rinnovamento consiste la vitalità, e non si rende conto delle potenzialità mortifere del linguaggio in questo ambito. Consapevole che "non abbiamo un linguaggio per i sentimenti" [cit. da M. Bell], in *Lady Chatterley's Lover* la sua presunzione raggiunge il culmine quando crede di poter descrivere le emozioni femminili in un rapporto sessuale.

[...] si risvegliarono in lei vibrazioni nuove e strane che fremevano come piccole onde che s'increspino. Fremevano, fremevano come molli lingue di fiamma che si lambissero a vicenda, molli come piuma, e toccavano vertici di lucentezza suprema, sottili, deliziose, che la fondevano tutta dentro. Era come un suono di campana che vibrasse a onde su su, fino al culmine.

[...] il moto ineffabile che non era realmente un moto, ma puri e sempre più profondi vortici di sensazioni, che si agitavano più e più profondamente nella sua carne e nella sua coscienza finché ella non fu che un perfetto fluido concentrato di sensazioni e giacque lì, emettendo sorda inarticolate e inconse, la voce che usciva dalla notte più fonda: la vita! (cap. X; trad. di G. Monteleone)

Tale fiducia nel linguaggio, nel *logos*, rappresenta un tradimento inconsapevole della fede profonda che caratterizza il filone romantico cui Lawrence si ispira (quello del ritorno alla natura, di Hudson, di Morris, e indietro fino alla Radcliffe, a Blake) – la fede nel mito: il mito come istinto, come memoria ancestrale (che si avverte nelle ossa, non nella mente), come 'spirito del luogo' che ci plasma e ci anima, non può essere immobilizzato e abbruttito nella prigione della parola, ma soltanto evocato, attraverso l'assenza e il bisogno, nel lettore o spettatore, l'unico che può dargli con la sua immaginazione la forma concreta e autentica.

Quando Lawrence comincia a scrivere (*The White Peacock*, 1911; *The Trespasser*, 1912), in pieno periodo edoardiano, il genere più popolare è il romanzo. Per lui il *novel* diventa "di suprema importanza", "the one bright book of life" in grado di rendere l'uomo nella sua pienezza, "man alive" ("Why the novel matters"), e in quanto tale, strumento di analisi e di propaganda per riattivare "il rapporto tra noi e l'universo vivente che ci circonda" ("Morality and the Novel"). Per questo suo scopo Lawrence attinge a piene mani alle tecniche narrative tradizionali e non, dal romanzo vittoriano (George Eliot e Thomas Hardy in particolare) a quello edoardiano (John Galsworthy) al romanzo "impressionista" di Ford Madox Ford, senza l'assillante preoccupazione per la forma del *new novel* dei contemporanei, ma aperto e disponibile a tutte le esperienze (dal realismo francese all'impressionismo di Ford e di Conrad, al futurismo di Marinetti e D'Annunzio, alla psicoanalisi, all'esoterismo, al primitivismo, all'antropologia, alla mitologia). Il primo capitolo di quello che è spesso considerato il suo capolavoro, *Women in Love* (1923), ne è un esempio: si apre con una scena austeniana di due ragazze che parlano d'amore e un narratore onnisciente invadente, addirittura imbarazzante per la presunzione con cui entra ed esce dai due personaggi femminili, dimostrando di conoscerne non solo i pensieri, ma anche l'inconscio, per poi procedere alla caratterizzazione, 'a tutto tondo' in pieno stile vittoriano, degli altri personaggi; eppure alla fine, quando il capitolo si chiude, il lettore si trova coinvolto, senza sapere come, nell'ansia e nell'insoddisfazione del tormentato rapporto di Hermione con Birkin. È l'effetto dell'arte del "romanzere profetico", come spiega Forster in *Aspects of the Novel* apparentandolo a Dostoevskij e a Melville, ossia della capacità di "usare i comuni materiali del romanzere per innescare un processo che li immetta in un mondo nuovo".

Il suo uso delle tecniche moderniste, discusso e messo in luce soprattutto negli ultimi decenni, è diverso da quello di Ford e di Joyce e più simile a quello del suo diretto discendente, Lawrence Durrell: prima ancora che rendere la 'realtà' e l'atmosfera psicologica del suo tempo, a Lawrence interessa far recepire il suo messaggio. Non è

tanto o semplicemente un *social historian* come Ford, ma è soprattutto un profeta: non gli basta rendere i contemporanei consapevoli della deludente qualità della loro vita, derubata di ciò che veramente conta dal trionfo della Macchina, ma vuole anche spingerli sulla via del cambiamento. Il vario diversificarsi dei punti di vista e la politonica ambiguità della scrittura sono al servizio dell'intento dichiarato di rivitalizzare il mito, ponendo il sesso al centro dell'esperienza. A ben guardare, nel suo atteggiamento verso le tecniche narrative Lawrence va addirittura oltre Ford, servendosi o meglio abusandone proprio senza alcun reverenziale timore, come 'ferri del mestiere': egli è prima di tutto "the priest of Love", e la parola gli serve per celebrarne i misteri (se non fosse che, come abbiamo detto, la luce del *logos* finisce con l'annullare le potenzialità del mito, facendolo apparire addirittura osceno). E proprio nell'invidiabile ingenuità di avere una fede e di darvi priorità sta forse, prima ancora che nella sua estrazione sociale, la ragione del difficile rapporto che Lawrence ebbe sempre con la cultura ufficiale e la critica canonica: nonostante gli errori e le contraddizioni come uomo, artista, profeta, egli non ha la fondamentale mancanza di speranza che sottende al moderno e al post-moderno, e che, nei saggi e nelle lettere, non manca di rimproverare ai contemporanei con accenti che suonano incredibilmente attuali ("John Galsworthy"; Lett. to A.W. McLeod, 6 Oct. 1912).

Lawrence nasce nel 1885 a Eastwood (vicino a Nottingham), quarto di cinque figli in una famiglia della *working class*. Proprio nella composizione della famiglia sono insiti gli elementi del contrasto che struttura la sua visione. Con il padre minatore e la madre maestra, il rapporto tradizionale tra *Mind* e *Body*, tra maschile e femminile, appare invertito e l'esaltazione del corpo e del sesso, a cui rende la sua *quest* per riequilibrare il rapporto tra questi due poli, non può non colorarsi di sfumature maschiliste o omosessuali. Le difficoltà, in fondo mai risolte, del rapporto di Lawrence con il femminile sono riflesse nell'autobiografico *Sons and Lovers* (1913) nel rapporto del protagonista Paul Morel con la madre e le due giovani donne della sua vita, Myriam e Clara, che incarnano i due volti (angelico e peccatore) del femminile vittoriano. Maestro elementare a Croydon nel 1808, comincia scrivere e a pubblicare le sue prime poesie su *The English Review* (1909). Nel 1912 conosce Frieda von Richthofen, moglie di un collega, e, innamoratosi, parte con lei per il continente. Viaggiano in Germania, Austria e sul lago di Garda dove, a Gargnano, scrive *Twilight in Italy, Love Poems and Others*, (1913); nel 1914 sposa Frieda e ritorna in Inghilterra, in Cornovaglia (dove pubblica tra l'altro *The Rainbow*, censurato dopo due mesi, 1915) da cui sarà espulso nel 1917 con l'accusa di spionaggio. Nel 1919 ricomincia a viaggiare e viaggerà praticamente fino alla morte, avvenuta nel 1930, in un sanatorio a Vence, in Provenza. È di nuovo in Italia, a Lerici, a Firenze, in Abruzzo. Nel 1920 è a Capri, sull'Etna, in Sicilia, a Malta, poi a Napoli, Amalfi, Roma, Firenze, Venezia. Nello stesso anno pubblica *Women in Love* negli Stati Uniti e *The Lost Girl* in Inghilterra. All'inizio del '21 è in Sardegna, dove scrive *Sea and Sardinia*, uno dei suoi più bei libri di viaggio. Nel '22 salpa da Napoli per Ceylon e poi per l'Australia, dove scrive *Kangaroo*. È poi a San Francisco e di qui nel New Mexico, a Taos. Pubblica il controverso *Aaron's Rod*, ispiratogli da un soggiorno a Firenze. Nel '23 è a Chapala in Messico, dove comincia *The Plumed Serpent*, per poi tornare a Londra dove pubblica i racconti *The Fox, The Ladybird* e la raccolta di poesie, in buona parte di ambientazione italiana, *Birds, Beasts and Flowers*. Nel '24

è di nuovo in Europa, a Parigi e a Baden-Baden, dove scrive bozzetti per *Mornings in Mexico, The Woman Who Rode Away, St Mawr, The Princess*; poi in Arizona e di nuovo in Messico c, aggravatasi la sua tubercolosi, ancora in Italia, in Liguria e in Toscana, a Scandicci. Nel '26 è per brevi periodi in Germania, Inghilterra, Austria e in Toscana, soprattutto nei luoghi etruschi (*Etruscan Places*, 1932). Nel '28 pubblica (Firenze, Orioli) *Lady Chatterley's Lover*, romanzo accusato di oscenità e sequestrato. Nel '29 è di nuovo a Parigi, dove scrive una difesa di *Lady Chatterley's Lover*, poi torna sul Mediterraneo, Lione, Barcellona, Maiorca. I suoi quadri in mostra a Londra sono sequestrati, così com'è sequestrata alla dogana la raccolta di poesie *Pansies*. Mentre gli attacchi della malattia si fanno sempre più frequenti, la sua produzione non diminuisce, tant'è che parecchie opere saranno pubblicate postume (*Apocalypse*, 1931, *The Man Who Died*, *Last Poems, Etruscan Places, The Ship of Death and Other Poems*).

Questo suo frenetico viaggiare è manifestamente un pellegrinaggio, una ricerca senza fine del Paradiso, della terra dell'Eden e di un mondo migliore (che egli immaginerà anche come *Rananim*, una comunità fondata "sull'assunto della bontà innata dei membri, non della malvagità" [Lett. to W.E. Hopkin, 18 Jan. 1915]). La sua visione del mito si sviluppa in profondità e risonanza, come mostra Carla Comellini ripercorrendo i suoi incontri con il *genius loci* o spirito del luogo, dall'Italia, all'Australia, al Messico. I suoi *travel books* rappresentano momenti fondamentali nello sviluppo della letteratura di viaggio. Un gioiello come *Prospero's Cell* di Durrell (1937) non sarebbe stato possibile senza i precedenti di Lawrence, e anche di Ford, autore di *Providence* (1935), i quali portano a maturazione e attualizzano quel mito del Mediterraneo che, acquistata dignità letteraria nelle pagine dei *romances* della Radcliffe, si era poi sviluppato fiorendo nelle opere delle successive generazioni romantiche.

E il Mediterraneo sussurra sullo sfondo, come il suono di una conchiglia ... Il Mediterraneo così eternamente giovane, il simbolo stesso della giovinezza! E l'Italia, ogni volta così vecchia, eppure così infantile e spontanea! Mai, mai capace di capire, nemmeno per un attimo la meravigliosa, antica età dell'America, il continente del più avanti ...

Si vedrà la primavera.

Fioriranno i mandolini (*Mornings in Mexico*, 1932).

Lady Chatterley's Lover – la più caratteristica e significativa delle opere di Lawrence – è sempre sul punto di trasformarsi in un *romance* (genere in cui la poesia è parte sostanziale); ed è proprio come "rappresentazione poetica della sessualità femminile" che la recente critica femminista francese (Hélène Cixous e Luce Irigaray) rilegge e rivaluta *Lady Chatterley's Lover* e anche la sua produzione poetica.

Oltre ai romanzi, alle raccolte di racconti, Lawrence pubblicò infatti undici raccolte di poesie, giudicate da alcuni ineguali e di scarso valore, da altri invece apprezzate come un'unica grande opera poetica unificata dal suo scopo visionario e profetico. La critica ha recentemente messo in rilievo l'affinità profonda con i poeti romantici (da Blake a Wordsworth, da Coleridge a Shelley) nella concezione dell'intima unione tra il poeta, il filosofo e il profeta e della sua missione apocalittica. Lawrence chiedeva infatti che la sua poesia venisse letta come un'autobiografia e come un manifesto della sua Utopia, "un nuovo cielo e una nuova terra" che rifiutassero l'ipocrisia e il meccanicismo vittoriani in

favore della primitiva “saggezza del sangue” e della libertà sessuale. Nonostante il dibattito ancora aperto sul posto da assegnargli tra i poeti del Novecento, è innegabile la sua influenza nelle opere di scrittori come Galway Kinnell, Denise Levertov, Karl Shapiro, Ted Hughes, Adrienne Rich, e Robert Bly.

Conservatore e radicale al tempo stesso, Lawrence continua a rappresentare una sfida, se è vero, come scrive oggi, nell'epoca della ‘guerra perenne’, Doris Lessing, che “Lady Chatterley's Lover è uno dei più grandi romanzi contro la guerra che mai siano stati scritti”.

Il romanzo.

Dalla seconda guerra mondiale al XXI secolo

Diego Saglia

Nell'epoca successiva alla fine della seconda guerra mondiale, i romanzieri in Gran Bretagna hanno continuato a coltivare tanto la narrativa realista – quella che Virginia Woolf nel saggio *Modern Fiction* (1925) accusava di eccessivo ‘materialismo’ e pertanto rifiutava in quanto inadatta a rappresentare l'esperienza in modo credibile – quanto il romanzo sperimentale di matrice modernista. A queste forme si sono poi aggiunte ulteriori modalità narrative, come sottolinea il critico e romanziere David Lodge (1935-) nel suo saggio *The Novelist at the Crossroads* (1971), dove rileva la coesistenza di diverse forme e modi nel romanzo del secondo dopoguerra. Fra queste Lodge elenca la “non-fiction” (il romanzo che si avvicina al reportage), la “fabulation” (caratterizzata dalla sospensione totale dell'illusione realista) e, modalità più inedita, la “problematic fiction” che presenta un “transference of the writer's own sense [...] of the problematic nature of his undertaking” al lettore che è così invitato a “participate in the aesthetic and philosophical problems the writing of fiction presents”.¹

A questa moltiplicazione delle modalità espressive e delle scelte formali nella narrativa bisogna inoltre ricollegare il fatto che, con il delinearsi di una società dei consumi di massa dagli anni Cinquanta in poi, il romanzo, in Gran Bretagna come negli altri paesi occidentali, è diventato un genere in grado di rivolgersi a un pubblico e a un mercato molto più vasti di quelli della prima metà del secolo. Con l'aumento vertiginoso dei lettori, degli autori e del numero di romanzi pubblicati e venduti, il panorama della produzione letteraria si è ulteriormente frammentato. Viste tali difficoltà oggettive, in questo capitolo si cercherà di fornire un'idea dell'ampiezza, della varietà e della vivacità della produzione narrativa in Gran Bretagna – in particolare, di quella ad opera di autori inglesi – seguendo a grandi linee le suddivisioni suggerite da Lodge, senza però intender-

¹ D. Lodge, “The Novelist at the Crossroads”, in Id., *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, London: Routledge and Kegan Paul 1971, p. 24.

Il teatro di Samuel Beckett

Keir Elam

1. DALLA NARRATIVA AL TEATRO

Alla fine degli anni Quaranta, lo scrittore irlandese Samuel Beckett (1906-1989) si trovò a un bivio creativo ed esistenziale. Era alle prese con la sua opera narrativa più importante e impegnativa, la cosiddetta 'Trilogia', ma nel contempo sentiva l'esigenza di trovare spazi espressivi nuovi e diversi. Il senso di angustia creativa che lo scrittore sperimentava durante la composizione del *magnum opus* era dovuto in parte a fattori biografici,¹ ma in buona parte anche alle stesse caratteristiche della sua scrittura narrativa in quella fase della sua carriera. La Trilogia fu intrapresa dopo la fine della seconda guerra mondiale, evento che aveva visto Beckett partecipe attivo per conto della Resistenza francese, tanto che, ricercato dai tedeschi, egli era stato costretto a rifugiarsi presso Roussillon, nella Francia meridionale, dove aveva trascorso tre anni in clandestinità frustrante e claustrofobica. Una simile claustrofobia si rispecchia perfettamente, e sempre più intensamente, all'interno della Trilogia medesima, che rappresenta il progressivo e programmatico spogliarsi non solo dei personaggi-narratori, ma anche degli spazi in cui questi si narrano, nonché degli stessi mezzi narrativi. Se *Molloy*, il primo romanzo della trilogia, ha ancora una parvenza di trama, di tipo pseudo-poliziesco (che vede da una parte Moran, una sorta di detective, in cerca di Molloy, il quale a sua volta, avendo lasciato lo spazio claustrofobico della camera della madre, ci torna, dopo una serie di peripezie, per scrivere la sua storia), nonché di una seppur sdoppiata soggettività (Molloy-Moran) e di un discorso più o meno coerente, nel secondo romanzo, *Malone Dies* (*Malone muore*), le cose si complicano e si offuscano: qui il derelitto Malone giace

¹ Per la biografia di Beckett si rimanda ai seguenti volumi: D. Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, London: Jonathan Cape 1978 (trad. it. *Samuel Beckett: Una biografia*, Milano: Garzanti 1990); A. Holden, *Samuel Beckett: The Last Modernist*, London: HarperCollins 1996; e soprattutto la monumentale biografia di J. Knowlson, *Damned to fame: The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury 1996 (trad. it. *Samuel Beckett: Una vita*, Torino: Einaudi 2001).

in un letto, in un'altra stanza claustroflica, aspettando di 'finire', e nel frattempo scrive storie su personaggi forse inventati e comunque instabili, per esempio il bambino Sapo che si trasforma nel vecchio Macmann. L'unico, e illusorio, punto di coesione è il pronome personale 'I'. Nell'ultimo romanzo, *The Unnamable* (*L'innomabile*), non rimane neanche una simile consolazione pronominale. L'epónimo protagonista è letteralmente ridotto ai minimi termini corporei ed espressivi: è senza arti, senza naso, senza sesso e senza nome e identità stabile. Seduto, forse in una giara, in un corridoio immerso nella penombra, racconta le sue storie, che hanno probabilmente lo stesso protagonista sotto nomi diversi (Basil, Mahood, Worm). La narrazione rinuncia a qualsiasi pretesa di coerenza e, da un certo punto in poi, alla stessa punteggiatura. Prigioniero dell'imperativo narrativo, ossia l'obbligo etico di andare avanti con la storia anche quando non c'è nulla da raccontare – le ultime parole del romanzo sono infatti "I can't go on, I'll go on" – l'"Innomabile" è emblema della strategica povertà di mezzi espressivi di cui Beckett si dota a mo' di suprema auto-sfida artistica.

Il punto di approdo della narrativa beckettiana è anche un punto di non ritorno. È piuttosto evidente che oltre, sulla strada del minimalismo o del riduzionismo, Beckett non poteva andare. Come ammise lo stesso scrittore in una rara intervista del 1956, "At the end of my work there's nothing but dust – the nameable. In the last book – 'L'innomabile' – there's complete disintegration. No 'I', no 'have', no 'being'. No nominative, no accusative, no verb. There's no way to go on".² Fu questa vera e propria impasse che spinse Beckett, già durante la composizione della Trilogia – fra *Malone Dies* e *The Unnamable* – a voler esplorare uno spazio contiguo a quello narrativo, ma che gli offrì ben altre caratteristiche e dimensioni, vale a dire, lo spazio teatrale: "I began to write *Godot*", affermò qualche anno dopo, "[...] to get away from the awful prose I was writing at the time", e "from the wildness and rulelessness of the novels".³ Beckett aveva già sperimentato la forma drammatica – senza la verifica della messa in scena – in due opere precedenti, *Human Wishes* (1936), dramma incompiuto che doveva riguardare la vita di Samuel Johnson (mentre il frammento manoscritto presenta tre donne che si insultano a vicenda e parlano di gatti, di lavoro a maglia e – anticipando *Come and Go* [1962] – di morte), e *Eurestheria* (1947), psicodramma pubblicato postumo, centrato su un giovane, Krap, in conflitto con la propria famiglia e con la società borghese.

Il miracolo di *Waiting for Godot* (1949) è che, pur senza alcuna esperienza teatrale diretta (neppure come spettatore, dato che frequentava poco il teatro), Beckett si trovò immediatamente a suo agio nel gestire i linguaggi drammaturgici – quello discorsivo, ma anche quelli non verbali – e a sfruttare le tre dimensioni dello spazio scenico; anzi, trovava la scrittura scenica "a marvellous, liberating diversion".⁴ Oltre allo straordinario dialogo, di volta in volta ironico, lirico, comico, filosofico e sempre e comunque auto-decostruente, Beckett riesce a creare in *Godot* anche una serie di memorabili immagini

sceniche, cariche di un forte impatto iconico e di una notevole pregnanza simbolica, a partire dall'immagine base delle due figure maschili su una strada che porta verso l'infinito, nella cornice di un paesaggio spoglio interrotto da un solo albero privo di foglie. Sarà proprio questa potenza iconica e immaginifica a caratterizzare il teatro successivo di Beckett, un teatro sempre più centrato sull'icona soprattutto del corpo dell'attore-personaggio, un corpo sofferente prigioniero di una scena cupa e ostile.

2. UN TEATRO METAFISICO MANCATO

La produzione drammaturgica di Beckett copre un arco di 35 anni, dal 1948 al 1982, periodo nel quale lo scrittore compone 32 opere drammatiche, di cui 20 teatrali, 7 radiofoniche, 5 televisive, oltre a un film intitolato *Film*. Si tratta di una vera e propria seconda carriera letteraria, rispetto ai precedenti vent'anni dedicati alla narrativa, alla saggistica e alla poesia. Il teatro di Beckett ripropone un percorso analogo a quello già tracciato dalla sua narrativa, che aveva subito una graduale metamorfosi, dall'esuberanza affabulatoria e stilistica di *Murphy* (1938) alle sottrazioni e reticenze della Trilogia. Così, partendo dalla relativa abbondanza retorica e scenica di *Godot* – con i suoi cinque personaggi, i suoi due atti sufficientemente lunghi da riempire una serata teatrale, e la sua suggestiva seppure essenziale scenografia – le opere teatrali di Beckett diventano progressivamente più brevi e più spoglie sia verbalmente che iconograficamente, offrendo, alla fine, lo spettacolo di un unico personaggio, privo – come l'"Innomabile" – di buona parte del corpo, il cui discorso si disarticola e si disintegra.

A dire il vero, già *Godot* ha ben poco a che fare con il teatro moderno precedente, e anzi strategicamente azzerava buona parte delle convenzioni drammaturgiche vigenti. Il teatro di Beckett riparte da zero, specie per quanto riguarda la poetica del rapporto scenaparola. Destabilizza radicalmente – anche se ciò non è immediatamente apparente – le coordinate spaziotemporali del dramma. Quando, all'inizio del secondo Atto, Vladimir ed Estragon si incontrano nuovamente, non hanno nessuna certezza riguardo alla continuità del tempo e del luogo rispetto all'Atto precedente:

VLADIMIR	Look at the tree.
ESTRAGON	<i>Estragon looks at the tree.</i>
ESTRAGON	Was it not there yesterday?
VLADIMIR	Yes, of course it was there. Do you not remember? [...]
ESTRAGON	You dreamt it.

O il luogo (*there*) non è lo stesso, o il tempo (*yesterday*) non è continuo (quanto tempo è passato nell'intervallo?), oppure, più semplicemente Estragon non si ricorda (o forse hanno – abbiamo – sognato tutto). In ogni caso, lo stesso senso di identità personale dei due personaggi risulta assai labile, così come è incerta e instabile l'identità di Pozzo e Lucky, per non parlare dell'assente e inafferrabile Godot. Quanto all'azione drammatica, è celebre la battuta del critico irlandese Vivian Mercier, "[Beckett] has written a play in which nothing happens, twice".⁵ In realtà, che nulla succede è esagerato, ma è vero

² I. Shenker, "An interview with Samuel Beckett", *New York Times*, 5 maggio 1956; ristampato in *Samuel Beckett, the Critical Heritage*, eds L. Graver and R. Federman, London: Routledge and Kegan Paul 1979, p. 148.

³ Citato da D. Bati, *Samuel Beckett: A Biography*, cit., p. 323.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Irish Times*, 18 February 1956, p. 6.

che l'azione centrale, quella di aspettare un evento che non avverrà, non rientra certo – malgrado illustri precedenti dominati dall'attesa, quali *Hamlet* – nei canoni tradizionali. Che l'inazione si ripeta due volte è pure un'esagerazione, dal momento che cambiamenti significativi avvengono fra il secondo e il terzo Atto: la cecità di Pozzo, la comparsa di foglie sull'albero (se è lo stesso albero) ecc. È altrettanto vero, tuttavia, che qualsiasi idea di progresso si rivela puramente illusoria, e il tempo della *pièce* sembra un tempo ciclico più che lineare o dinamico.

L'aspetto forse più disorientante, per il pubblico, è tuttavia la contraddittorietà autodemolitiva del rapporto fra azione scenica e parola, come ad esempio nella celeberrima conclusione – anche questa ripetuta – di entrambi gli atti:



Il nucleo tematico di *Godot*, oltre l'attesa, è la possibilità di redenzione. Vladimir racconta la storia dei Vangeli sui due ladroni, uno dei quale fu salvato da Cristo. La storia implica che essi abbiano il 50% di possibilità di essere salvati (da Godot?), oppure che uno di loro possa salvarsi. Sennonché Vladimir immediatamente smonta tale ipotesi, facendo notare, a mo' di pedante teologo, che uno solo dei Vangeli riferisce l'episodio:

One is supposed to have been saved and the other ... damned. [...] But all four were there. And only one speaks of a thief being saved. Why believe him rather than the others?

Tale circostanza riduce le possibilità di salvezza al massimo al 12,5%, rendendo la redenzione una mera chimera. Questo passaggio sottolinea un aspetto essenziale delle opere teatrali di Beckett: vale a dire, non si tratta di un teatro serenamente laico, bensì di un teatro che pone costantemente la questione di un possibile senso ultimo e trascendente delle cose, anche se per poi rispondere negativamente. È, per così dire, un teatro metafisico mancato. La *défaillance* del trascendente – ciò che Beckett nel suo saggio giovanile su Joyce (1923) chiama "the absolute absence of the Absolute"⁶ – lascia il segno, provocando smarrimento e rabbia: "The bastard! He doesn't exist!", esclama Hamm nel secondo play beckettiano *Endgame* (*Fin de partie*, 1957). Emblematico da questo punto di vista è il celeberrimo discorso di Lucky, che può sembrare un flusso logorroico privo di senso, ma che invece si rivela essere la parodia di una conferenza teologica sulle conseguenze della scomparsa, o indifferenza, del divino:

A personal God quaquaquaqu with white beard quaquaquaqu outside time without extension who from the heights of divine apathia divine athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions for reasons unknown but time will tell [...].

⁶ S. Beckett, "Dante ... Bruno. Vico ... Joyce" (1929), in Id., *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. R. Cohn, London: Calder 1983, p. 33.

Il modulo drammaturgico di una struttura ideologica o teologica forte che viene meno si ritrova in un'opera di pochi anni più tardi, oggi considerata uno dei capolavori di Beckett, ossia *Krapp's Last Tape* (1958). Questa *pièce*, ben più breve di *Godot*, si articola sull'opposizione scenica e discorsiva fra bianco e nero, che a sua volta raffigura la dicotomia manichea fra bene e male. Il protagonista, Krapp, un uomo sessantanovenne fallito sia come scrittore che come presunto addetto all'asceti manicheista, ascolta i vecchi nastri registrati in occasione del suo compleanno. In uno dei nastri, il Krapp trentanovenne esprime il suo disprezzo nei confronti delle aspirazioni – sia letterarie che religiose – di una versione di sé ancora più giovane, ventinovenne, disprezzo condiviso dal Krapp vecchio:

Hard to believe I was ever that young whelp. The voice! Jesus! And the aspirations! (Brief laugh in which Krapp joins.) And the resolutions! (Brief laugh in which Krapp joins.) To drink less, in particular. (Brief laugh of Krapp alone.)

Fra il Krapp presente in scena e le versioni precedenti del suo io, non vi è possibilità di dialogo. Ascoltandosi a distanza di anni, Krapp non si riconosce e nemmeno si capisce: ha bisogno del dizionario per tradurre il linguaggio dei nastri. L'abisso che si crea fra le diverse incarnazioni del soggetto nel tempo drammatizza quanto il giovanissimo Beckett (a quanto pare ancora compreso dal Beckett cinquantaduenne del 1958) aveva affermato nel saggio *Proust*:

There is no escape from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us. [...] We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before the calamity of yesterday.⁷

Krapp è la più efficace raffigurazione beckettiana dell'illusorietà dell'autoconoscenza, se non della conoscenza *tout court*. Venendo meno la continuità dell'io nel tempo, vengono a mancare anche le basi dell'identità unitaria. L'io si frantuma sotto gli impietosi colpi del tempo, e non vi è nessuna possibilità di ricomporre i frammenti della soggettività, tanto meno nella conoscenza del soggetto stesso.

Krapp è anche l'opera che inaugura la nuova e forse definitiva fase della drammaturgia beckettiana. Da qui in poi il drammaturgo produrrà *pièces* sempre più brevi e minimali, sia scenicamente che discorsivamente. L'immagine centrale della figura seduta di un vecchio, illuminata da sopra ma per il resto circondata dal buio, stabilisce i parametri per la scena beckettiana tipo, una scena sempre più crepuscolare e sempre meno mimetica o illusionistica. Anche sul piano discorsivo, *Krapp* dà inizio a una nuova modalità espositiva, fondata sul monologo (seppure camuffato), sulla frammentazione e sulla reticenza. L'evento più significativo nella vita di Krapp è la folgorante illuminazione ("The vision, at last") che gli capita durante il "memorabile equinozio", quando, cioè, luce e buio sono in perfetto equilibrio. Il racconto di questa rivelazione – forse legata all'episodio biografico del 1945 in cui Beckett, presso la casa materna, ebbe una determinante illuminazione epifanica riguardo la strada che la sua scrittura

⁷ S. Beckett, *Proust*, London: Calder 1965, p. 2.

avrebbe dovuto seguire – ci viene crudelmente sottratta, grazie all'interruzione del nastro da parte dell'anziano ascoltatore.

3. TESTE MORTE E PENE INFERNALI: I DRAMATICULES

Per dare espressione alla sua nuova drammaturgia minimalista, Beckett inventa un sottogenere drammatico: il cosiddetto *dramaticule* ("drammucolo"), *pièce* che non supera i venti minuti di performance e che impiega la massima economia di mezzi scenici e retorici. Il sottogenere ha inizio "ufficiale" con *Come and go* (1965, sottotitolato appunto "A dramaticule"), altra opera crepuscolare in cui tre donne dai nomi abbreviati (Flo, Vi e Ru) sono coinvolte in un malinconico gioco triangolare in cui a turno una delle donne rivela a un'altra l'imminente morte della terza; ma viene il sospetto che siano già tutte e tre nell'aldilà, come in un breve dramma precedente, *Play*, che presenta un altro triangolo, in questo caso di tipo amoroso-mortale, composto da un trio di "teste morti": tre defunti, due ex coniugi e l'amante di lui, imprigionati – come l'Innominabile – in delle giare (nel loro caso urne funebri), ignari di essere passati all'aldilà e condannati a raccontare per l'eternità la loro banale storia di tradimenti coniugali. Anche in questo caso si ha a che fare con una struttura ciclica e ripetitiva: la didascalia finale chiede un "repeat", che può essere "an exact replica of first statement or it may present an element of variation". È implicito che le ripetizioni possano essere (non in scena bensì nella fiction drammatica) infinite.

Play rende piuttosto esplicito un aspetto determinante della poetica beckettiana, cioè a dire il suo debito nei confronti della *Commedia* dantesca (tanto che il titolo francese di *Play* è appunto *Comédie*), e in modo particolare l'*Inferno*.⁸ Fin dagli studi di lingue e letterature romanze presso il Trinity College di Dublino, e fin dalla sua prima pubblicazione, il saggio critico "Dante ... Bruno. Vico .. Joyce", Beckett dimostrò un interesse per Dante che risentiva quasi dell'ossessione e che lo accompagnò fino alla morte.⁹ Già in drammi precedenti Beckett aveva citato apertamente Dante: per esempio, nel bellissimo radiodramma *All that Fall* (1956) il protagonista maschile Dan (allusione a Dante?) paragona se stesso e la moglie Maddie, alle prese con una difficile deambulazione, agli stregoni dannati del Canto XX dell'*Inferno* i cui visi sono girati all'indietro per la legge del contrappasso ("quando la nostra immagine di presso / vidi sì torta, che 'l pianto de li occhi / le natiche bagnava per lo fesso", vv. 22-24):

Shall we go on backwards a little? ... Or you forwards and I backwards. The perfect pair. Like Dante's damned, with their faces arsy-versy. Our tears will water our bottoms.

⁸ Sulle riprese beckettiane da Dante, si vedano K. Elam "Dead Heads: Damnation-narration in the Dramaticules", in *The Cambridge Companion To Beckett*, ed. J. Pilling, Cambridge: Cambridge University Press 1994, pp. 145-166 (trad. it. "Teste morte: narrazione-dannazione nei drammucoli di Samuel Beckett", in *Teatro inglese contemporaneo*, a cura di C. Dente Banchiera, Pisa: Edizioni ETS 1995, pp. 59-85); D. Caselli, *Beckett's Danes: Intertextuality in the Criticism and Fiction*, Manchester: Manchester University Press 2005.

⁹ Tanto che accanto al letto di morte teneva una copia dell'*Inferno*.

Anche Winnie, in *Happy Days* (1961), soffre quelle che sembrano pene infernali, seppellita com'è dapprima fino alla vita e poi, nel secondo Atto, fino al collo in un monicello di terra sotto un sole cocente, scena che forse ricorda il Canto X dell'*Inferno* popolato dagli eretici epicurei, costretti a giacere in tombe aperte sotto una pioggia di fuoco. Winnie, per tutto l'ottimismo che ostenta, pare abbia un'intuizione, seppure parziale e occasionale, della sua condizione infernale, alludendo al "blaze of hellish light".

Le pene dei personaggi post-mortem di *Play* sono invece paragonabili, semmai, a quelle dei lussuriosi e adulteri del Canto VI. Immersi nel buio, vengono pungolati a turno dal riflettore-frusta che li costringe a raccontarsi: ennesima variazione dell'imperativo narrativo già prepotentemente presente nella Trilogia, e che in questo caso coincide con lo stesso evento teatrale, dal momento che è proprio lo stare in scena, sotto lo sguardo sia dell'impetoso riflettore (sorta di punitivo occhio "divino") sia dello spettatore, a costringerli a parlare (per il nostro beneficio).

Il punto di arrivo dei vari processi drammaturgici esaminati fin qui – l'abbreviazione temporale, la frammentazione discorsiva, la reticenza retorica, la riduzione e dilaniamento del corpo, la scena crepuscolare, il rapporto intertestuale con l'*Inferno* e l'identificazione delle pene infernali con la scena teatrale – è rappresentato dal brevissimo capolavoro del 1972, *Not I*. La durata della *pièce* oscilla fra i dodici minuti della prima messa in scena ai venti minuti di allestimenti meno frenetici.¹⁰ L'esperienza dello spettatore è, a dir poco, disorientante: all'inizio della performance egli si trova di fronte a una scena buia dalla quale emana un fiume rapido ma disarticolato di parole da una fonte inizialmente scarsamente discernibile; pian piano riesce a distinguere nella penombra tale fonte, una bocca "disincarnata" e apparentemente sospesa in aria a un'altezza di due metri e mezzo. La protagonista di *Not I*, Mouth, è bocca di nome e di fatto, un corpo ancora più ridotto rispetto a quello senza arti dell'Innominabile: "whole body like gone ... just the mouth". *Not I* mette in scena lo psicodramma esistenziale e enunciazione della protagonista, costretta a narrare, in modo frammentato ed ellittico, la propria vita, ma nel tentativo disperato di dissociarsi dal proprio *récit* attraverso il ripudio del primo pronome personale, "I", ossia ciò che Beckett definisce come il "vehement refusal to relinquish third person". Tale tentativo si rivela assai difficoltoso, tanto che Mouth subisce ripetute crisi nelle quali incombe la prima persona, rabbiosamente respinta: "what? who? .. no! .. she! .. SHE! .. [Pause.]".

Not I è probabilmente il primo dramma nella storia a basarsi su un agone pronomiale. Ciononostante – o forse anche a causa di ciò – è l'opera più intensa di Beckett, ed è senz'altro una sfida senza pari per l'attrice. Anche in questo caso l'affiliazione dantesca è determinante: Mouth-Bocca richiama il personaggio dantesco Bocca dell'Abate,¹¹ collocato nel girone più basso e più buio dell'inferno, il XII, in quel lago ghiacciato di Cocito riservato, fra gli altri, ai traditori della patria fra cui appunto Bocca, biasimato

¹⁰ Altri *dramaticules* sono ancora più brevi: *Rockaby*, per esempio, dura meno di dieci minuti in scena, per non parlare di *Breath* (1969), sorta di istantanea scenografica epifania, priva di attori, che si espleta in meno di un minuto.

¹¹ Beckett fa riferimento esplicito a questo personaggio ("Bocca dans la glace") nella poesia francese "Hors dedans".

caratteristica del teatro di Beckett

da Dante per il suo ruolo nella Battaglia di Montaperti (Canto XXII). Come Mouth, Bocca tenta di nascondere la propria identità a Dante e Virgilio. Le pene di Mouth, come quelle di Bocca, rischiano di essere eterne: le sue ultime parole, "pick it up", implicano che ella riprenderà il discorso dall'inizio. Sono pene sempre legate allo stare in scena e pertanto al nostro sguardo. La *pièce* vede, tuttavia, la comparsa per la prima volta di una – forse sorprendente ma inconfondibile – nota di compassione nei confronti di un personaggio, compassione estesa alla serie di donne anziane e sofferenti protagoniste dei *dramaticules*: oltre a Mouth, si può citare la W(oman) di *Rockaby* (1981), la quale, stanca della vita, si dondola fino alla morte liberatoria; o la May/Amy di *Footfalls* (1975), condannata a descrivere in scena con i suoi passi il segno dell'infinito, e per l'infinito.

4. BECKETT FRA ETICA E POLITICA

Un'altra sorprendente novità dell'ultimo teatro di Beckett è la sua esplicita apertura verso la politica. Per tutta la sua carriera letteraria Beckett si era astenuto dal commentare direttamente questioni politico-ideologiche, anche se le sue opere, a cominciare da *Godot*, erano soggette a interpretazioni politiche – ad esempio nell'Europa dell'Est – e l'attivismo politico, antinazista, di Beckett durante la guerra gli era costato caro. Nell'ultimo anno della sua attività drammaturgica, il 1982, Beckett rispose all'appello rivoltagli dai difensori dei diritti umani di contribuire a una serata in favore del drammaturgo ceco dissidente Vaclav Havel, allora incarcerato. La risposta di Beckett fu il *dramaticule* intitolato *Catastrophe*. Il play trasforma le consuete tematiche esistenziali e teatrali di Beckett in tematiche politiche: in *Catastrophe* la riduzione della soggettività del protagonista ("P") è compiuta in diretta in scena, a opera del regista ("D": Director, ma anche Dictator?), che ambisce a realizzare uno spettacolo in cui l'attore-dramatis persona non solo non abbia il diritto di parola, ma sia anche sottoposto al divieto di intercettare lo sguardo dello spettatore: soggettività zero, simbolizzata dal colore uniformemente grigio del suo aspetto fisico. Nella parabola drammatica i soprusi ai danni del protagonista alludono agli abusi di potere del regime autoritario di Husák. Tutto funziona secondo copione fino all'ultimo momento, quando improvvisamente l'attore-protagonista compie una micro-ribellione dalle notevoli implicazioni politiche: alzando la testa, contrariamente al diktat del Director-Dictator, P osa guardare il pubblico negli occhi, mettendo fine così al finto applauso della platea, pre-registrato da D. Sul piano della storia la parabola politica di Beckett si avvererà quasi alla lettera: di lì a poco, il drammaturgo incarcerato Havel non solo verrà rilasciato, ma sarà la figura chiave nella caduta del regime cecoslovacco, diventando poi il primo presidente della nuova Repubblica Ceca. Icona ideale della rivoluzione fu proprio Beckett, ringraziato da Havel nel suo primo discorso pubblico.¹²

Infine, una nota monitoria. Anche alla luce di quanto detto finora, è piuttosto evidente che certe etichette critiche disinvoltamente applicate a Beckett si rivelano discuti-

¹² Accogliendo la notizia della caduta del regime, la folla radunata a Praga gridava "Godot è arrivato": si veda K. Elam, "Catastrophic Mistakes: Beckett, Havel, the End", *Beckett Today/Beckett Aujourd'hui*, 1995, pp. 1-24.

bili, se non dannose, dal momento che tendono a creare ostacoli più che strumenti ermeneutici nell'incontro con i testi beckettiani. Prima fra queste è senz'altro l'assegnazione, da parte del critico Martin Esslin nel lontano 1962 (ma l'etichetta viene riciclata ancora oggi), di Beckett al novero del cosiddetto 'teatro dell'assurdo', insieme a drammaturghi contemporanei quali Ionesco e Genet. La definizione dell'assurdo offerta dallo stesso Ionesco – "Absurd is that which is devoid of purpose. [...] Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless"¹³ – descrive perfettamente il mondo caotico e surreale della sua drammaturgia, ma è una caricatura dell'*oeuvre* beckettiana. Beckett, a differenza di Ionesco, non celebra l'anarchia di un mondo privo di senso. Il suo teatro, al contrario, è teso verso la ricerca di un significato che si rivela tragicamente inafferrabile.

Ancora più fuorviante è la marchiatura di Beckett quale nichilista:¹⁴ anche se è senz'altro vero che la poetica di Beckett adotta la "via negativa" nel suo procedere per sottrazione e per negazione, e se è altrettanto evidente l'assenza di valori trascendentali, la dimensione etica della scrittura di Beckett la allontana dal nichilismo inteso come negazione di qualsiasi valore non solo metafisico ma anche morale.

Altra etichetta poco illuminante applicata spesso a Beckett è quella di narratore e drammaturgo postmoderno,¹⁵ o addirittura post-umano.¹⁶ In Beckett troviamo pochi di quei giochi di specchi metanarrativi, metateatrali e citazionali, di parodia o di pastiche, tipici di autori postmoderni quali – per rimanere nel campo drammaturgico – Tom Stoppard. Quanto al 'post-umano', se è vero che le creature di Beckett, dall'Innominabile a Mouth, sembrano prive di soggettività e di corporeità, è proprio questa condizione che permette allo scrittore di esplorare i margini estremi dell'umano, affermandolo piuttosto che superandolo. Forse più adatta a Beckett – se dobbiamo per forza ricorrere a etichette critiche – è la descrizione adottata da Anthony Holden nel titolo della sua biografia dello scrittore: "the last modernist".¹⁷ Beckett è l'ultimo modernista, non solo per la sua epica lotta, lungo buona parte della sua carriera, per misurarsi con, e liberarsi da, i grandi autori modernisti quali Proust e – soprattutto – Joyce, ma anche perché egli porta il Modernismo letterario e drammaturgico al limite estremo delle sue possibilità.

¹³ Eugène Ionesco, citato da M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth: Pelican 1967, p. 23.

¹⁴ Si veda S. Weller, *A Taste for the Negative: Beckett and Nihilism*, Oxford: Legenda 2005.

¹⁵ Si vedano, per esempio, B. Finney, "Samuel Beckett's Postmodern Fictions", in *The Columbia History of the British Novel*, ed. J. Richetti, New York: Columbia UP 1994, pp. 842-866; R. Begam, *Samuel Beckett and the End of Modernity*, Palo Alto: Stanford University Press 1996; T. Brown, "Two Post-modern Novelists: Samuel Beckett and Flann O'Brien", in *The Cambridge Companion to the Irish Novel*, ed. J. Wilson Foster, Cambridge: Cambridge University Press 2006, pp. 205-222.

¹⁶ Si vedano D. Houston Jones, *The Body Abject: Self and Text in Jean Genet and Samuel Beckett*, Oxford: Peter Lang 2000; Y. Tajiri, *Samuel Beckett and the Prosthetic Body: The Organs and Senses in Modernism*, Houndmills: Palgrave Macmillan 2007.

¹⁷ A. Holden, *Samuel Beckett: The Last Modernist*, London: HarperCollins 1996; si vedano anche H. Porter Abbott, "Late Modernism: Samuel Beckett and the Art of the Oeuvre", in E. Brater, R. Cohn (eds), *Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1990, pp. 73-96; T. Miller, *Late Modernism: Politics, Fiction, Arts Between World Wars*, Berkeley: University of California Press 1999; S. Watt, "Beckett, Late Modernism, and Bernard MacLaverty's Grace Notes", *New Hibernia Review*, 6:2, Summer 2002, pp. 53-64.

CRONOLOGIA DELLE OPERE DRAMMATICHE DI BECKETT

1936	<i>Human Wishes</i>
1947	(pubbl. 1990) <i>Eleutheria</i>
1949	(messinscena 1951) <i>En attendant Godot</i> [<i>Waiting for Godot</i>]
1956	(messinscena 1957) <i>Fin de partie</i> [<i>Endgame</i>]
1956	(trasmesso 1957) <i>All That Fall: A play for radio</i>
1956	(messinscena 1957) <i>Act Without Words I</i>
1957	(messinscena 1960) <i>Act Without Words II</i>
1958 ca.	<i>Rough for Theatre I</i>
1958 ca.	<i>Rough for Theatre II</i>
1958	<i>Krapp's Last Tape</i>
1959	<i>Embers: A piece for radio</i>
1961	<i>Happy Days</i>
1961	(trasmesso 1962) <i>Words and Music</i>
1961	<i>Rough for Radio I</i>
1961 ca.	<i>Rough for Radio II</i>
1962	(trasmesso 1963) <i>Cascando: A radio piece for music and voice</i>
1963	<i>Play</i>
1963	(distribuito 1965) <i>Film</i>
1963	<i>The Old Tune</i> (adatt. di <i>La Manivelle</i> , dramma radiofonico di Robert Pinget)
1965	(trasmesso 1966) <i>Eh Joe: A piece for television</i>
1966	<i>Come and Go: A dramaticule</i>
1969	<i>Breath</i>
1972	(messinscena 1973) <i>Not I</i>
1975	(messinscena 1976) <i>That Time</i>
1975	(messinscena 1976) <i>Footfalls</i>
1975	(trasmesso 1976) <i>Ghost Trio: A play for television</i>
1976	(trasmesso 1977) <i>... but the clouds A play for television</i>
1980	<i>A Piece of Monologue</i>
1981	<i>Rockaby</i>
1982	<i>Ohio Impromptu</i>
1982	<i>Quad</i>
1982	<i>Catastrophe</i>

Il teatro contemporaneo

Fernando Cioni

1. IL MITO DELLE ORIGINI

Fino agli inizi degli anni Cinquanta del secolo scorso, il teatro inglese, a differenza del romanzo e della poesia che conoscono la grande stagione del rinnovamento e della sperimentazione modernista, sembra proseguire in modo autoreferenziale, riproponendo all'infinito il modello della *well-made play* e della *sitting-room comedy*. La data, o le date, presunte della nascita del nuovo teatro non vanno ricercate solo in eventi 'mitici', come la prima di *Look Back in Anger* di John Osborne al Royal Court Theatre l'8 maggio del 1956 o quella di *Waiting for Godot* di Samuel Beckett nell'agosto dell'anno precedente all'Arts Theatre. Almeno altri due furono gli avvenimenti, culturali, sociali, storici e politici, che contribuirono a creare il clima giusto affinché nuovi autori e nuovi drammi trovassero la strada delle scene inglesi con successo: lo sgretolamento dell'impero coloniale, che troverà il suo apice con la crisi di Suez (1956), e la visita a Londra del Berliner Ensemble, la compagnia teatrale di Bertolt Brecht, nel 1956. Quest'ultima, programmata prima della scomparsa di Brecht quello stesso anno, mostrò nuovi modelli teorici e pratici per la messinscena teatrale.

È indubbio che sia *Look Back in Anger* sia *Waiting for Godot* rappresentino una specie di spartiacque fra il 'prima' e il 'dopo', fra un teatro rassicurante e un teatro che mette in scena la quotidianità. La *pièce* di Osborne non è dissimile nella sua configurazione scenica da una *sitting-room comedy*, ma per la prima volta gli eventi *offstage* fanno irruzione nel mondo drammatico, e il linguaggio non è più quello borghese, ma quello degli studenti, degli operai. I personaggi, fatta eccezione per Alison, non appartengono a quel mondo borghese così ben ritratto nelle commedie di Rattinger, Priestley e Coward, ma sono uno spaccato di quel ceto popolare, in ascesa, che aveva riposto tutte le sue speranze nel partito laburista. Nel dramma di Beckett, al contrario, non ci sono conflitti socio-politici, e il teatro, per dirla con Martin Esslin, è il luogo, o il non luogo, dove si rappresenta la condizione umana.

2. I TEATRI E LE COMPAGNIE

Un ruolo importante nella storia del teatro inglese del dopoguerra lo ebbero le nuove compagnie e nuovi teatri. Nel 1945 Joan Littlewood e Ewan MacColl fondarono il Theatre Workshop che si distinse immediatamente per la ricerca di nuove forme teatrali e drammaturgiche. Nel 1955, la compagnia mise in scena *Madre coraggio* di Brecht che fece il suo debutto sulle scene inglesi, influenzando con la propria idea di teatro i nuovi drammaturghi e registi. Nello stesso anno la English Stage Company, diretta da George Devine, iniziò la sua attività al Royal Court Theatre, dando inizio a una nuova stagione per il teatro inglese. Il Royal Court divenne uno spazio aperto a nuovi autori e a nuovi testi: Arnold Wesker, John Osborne, John Arden, Edward Bond, Howard Brenton, David Hare, Christopher Hampton, Caryl Churchill.

Gli anni Sessanta furono anche gli anni della formazione della nuova Royal Shakespeare Company che, sotto la direzione di Peter Hall, allargò il proprio repertorio a opere non shakespeariane e coinvolse nel progetto una nuova generazione di attori e registi. In quegli stessi anni si aprì un dibattito sulla necessità che anche la Gran Bretagna avesse un suo teatro nazionale. Nel 1963 il National Theatre, sotto la direzione di Laurence Olivier, fece il suo debutto con *Hamlet*. Per i primi tredici anni fu ospitato all'Old Vic Theatre, per poi trasferirsi nella sede attuale nel 1976.

3. IL TEATRO POLITICO: STORIA E STORIE

La visita del Berliner Ensemble nel 1956 influenzò attori e drammaturghi che si trovarono di fronte un modo nuovo, più problematico e autoconsapevole, di mostrare la storia collettiva attraverso storie individuali. La storia diventò oggetto, ma anche il soggetto dei drammi di Arnold Wesker, John Arden, Edward Bond. Arnold Wesker (1932-), giovane proletario ebreo, cresciuto nell'East End di Londra, esordì nel 1958 con *Chicken Soup with Barley*, che con *Roots* (1959) e *I'm Talking about Jerusalem* (1960) formerà la *Wesker Trilogy*. I tre drammi ruotano intorno ai componenti della famiglia Kahn, proletaria, ebrea e comunista, e hanno come tema unificante il fallimento delle speranze socialiste attraverso la storia di due generazioni. Il primo dramma si dipana attraverso tre date fondamentali per la sinistra inglese: le dimostrazioni antifasciste del 1936 a Londra, la fine della seconda guerra mondiale e la vittoria laburista, e l'invasione sovietica dell'Ungheria nel 1956. In *Roots* Beatie, la fidanzata di Ronnie Kahn, che non appare mai nel dramma, torna dai genitori nel Norfolk dove attende la visita di Ronnie. Per intero dramma, Beatie parla attraverso le parole di Ronnie: solo alla fine, dopo aver ricevuto una lettera dove Ronnie le dice che fra loro è finita, comincia a esprimere le proprie idee. Beatie continuerà, perché ora ne è convinta, la sua battaglia contro l'oppressione borghese. Nel terzo dramma della trilogia, il meno riuscito dei tre, Ada Kahn e il marito David si ritirano nel Norfolk per intraprendere una piccola attività industriale che si rivela alla fine un fallimento. Nella trilogia Wesker mette in scena la storia della famiglia Kahn, con evidenti riflessi autobiografici, da una prospettiva quasi da realismo socialista, presentando un quadro veritiero di quel proletariato urbano che dopo le illusioni di una via pacifica al socialismo si era scontrato con la realtà della repressione della rivolta di Ungheria. Nella sua carriera teatrale, ormai cinquantennale, Wesker non ha mai raggiunto il

livello e il successo della trilogia. Dopo una fase intimista negli anni Sessanta, si è dedicato prima a adattare altri testi, fra cui *Shylock* (1977) da *The Merchant of Venice*, poi ha scritto monologhi per attrici, raccolti in *One-Woman Plays* nel 1989. L'ultimo dramma di Wesker è *Denial*, scritto nel 1997 e andato in scena solo nel 2000 al Bristol Old Vic.

Drammaturgo di ben altro spessore è John Arden (1930-) che con Wesker, e in parte con Bond, condivide l'essere ai margini del teatro ufficiale. Il teatro di Arden è prevalentemente orientato verso il dramma storico, dove la storia non è quella dei grandi personaggi e dove i grandi eventi stanno sempre in background. Quello di Arden è un teatro epico che fa tesoro della lezione brechtiana. Come Bond, Arden mosse i primi passi al Royal Court Theatre dove nel 1957 fu rappresentato *The Waters of Babylon*, in cui un ex guardia del campo di sterminio di Buchenwald si trova a Londra fra emarginati e diseredati. Il testo forse più famoso di Arden è *Serjeant Musgrave's Dance* (1959), dove in periodo vittoriano un gruppo di soldati disertori arriva in un paese minerario dell'Inghilterra del nord. A partire dagli anni Settanta, Arden firma tutti i suoi drammi con la moglie, la drammaturga irlandese Margaretta D'Arcy. Nel 1972 *The Island of Mighty*, ponderosa e complessa rilettura delle vicende di re Artù e Merlino, viene messa in scena dalla Royal Shakespeare Company. Paradossalmente, l'incontro fra il più alternativo dei drammaturghi di quegli anni e la più ufficiale delle compagnie si risolse in uno scontro, che segnò l'abbandono da parte di Arden sia del teatro ufficiale che dell'Inghilterra. Negli anni successivi Arden si trasferisce in Irlanda e la sua produzione si orienta verso forme più dirette come l'agit-prop. Di questi anni sono l'allegoria sull'imperialismo inglese in Irlanda *The Ballygombeen Bequest* (1972) e il *Non-stop Connolly Show* (1973), sulla vita di James Connolly, martire della rivolta di Pasqua del 1916, un dramma in sei parti che nella versione originaria, andata in scena solo una volta, aveva la durata di ventisei ore.

Edward Bond (1934-) è senza dubbio il più interessante drammaturgo 'politico' degli anni Sessanta e Settanta. Una delle caratteristiche della drammaturgia e della poetica drammatica di Bond è la loro continua evoluzione, sia stilistica che specificamente politica. Bond, come Arden, fu influenzato dalle poetiche e pratiche drammatiche brechtiane, ma nel corso degli anni ha elaborato una poetica drammatica che intende andare oltre Brecht. Quello di Bond è sì un teatro epico, ma estremamente ideologizzato. Bond non punta tanto a un teatro didattico che offra allo spettatore gli strumenti per capire la realtà empirica, quanto a un teatro che mostri gli effetti e la natura del potere. Il drammaturgo mostra, impietosamente, in scena la violenza che avvolge il mondo contemporaneo, una violenza che non è nella natura umana, ma che è la conseguenza del potere e del capitalismo. Il primo dramma di Bond ad andare in scena fu *The Pope's Wedding* (1962), dove l'influenza brechtiana è evidente fin dalle note di regia che prevedevano una scena vuota che non doveva dare l'illusione di una scena reale. Nel 1965 il Royal Court manda in scena *Saved* (1965), che scandalizzerà pubblico e critica per la lapidazione di un bambino a opera di una banda di giovani sottoproletari londinesi. Con questa scena scioccante Bond vuole sottolineare come la violenza sia frutto della condizione di sfruttamento delle classi proletarie. L'ostensione della violenza ha lo scopo di creare quello che Bond chiama 'aggro effect' ('effetto di aggressione'), che fa leva, a differenza del brechtiano 'effetto di straniamento', sulle emozioni dello spettatore. Il fine di questo 'aggro affect', che suggerisce sia 'aggression' ('aggressione') che 'aggregation' ('aggregazione'), è di coinvolgere emotivamente lo spettatore nel dramma, di sorprenderlo, di scioccarlo, quando meno se

l'aspetta, con scene di violenza anche gratuita: l'uccisione del bambino nella carrozzina in *Saved*, l'accecamento di Lear e lo stupro di Cordelia in *Lear* (1971).

Bond a suo modo descrive la storia e la riscrive. "Il dramma", scrive il drammaturgo, "incorpora l'esperienza umana nella sua descrizione della storia. Noi siamo quel che siamo perché siamo anche storia". Questo processo di scrittura/riscrittura della storia, che avrà il suo apice nella trilogia dei *War Plays* (1985), inizia con *Early Morning* (1968), una satira surreale sul potere dove la regina Victoria ha una relazione omosessuale con l'eroina vittoriana Florence Nightingale, il principe Albert trama contro la regina per usurparle il potere, e i figli George e Arthur sono due gemelli siamesi. Naturalmente – scrive Bond provocatoriamente in epigrafe alla commedia – gli eventi raccontati sono veri. Questo perché a Bond non interessa tanto la veridicità degli eventi, la storia documentata e documentabile, quanto gli effetti che la storia ha avuto e ha sul contesto sociale. Nei drammi di Bond, infatti, l'enfasi è quasi sempre sul contesto sociale piuttosto che sull'individuo.

Nella sua rilettura della storia non poteva mancare il confronto con colui che Bond considera il fardello della cultura inglese, simbolo sia di un'Inghilterra conservatrice che di una concezione del teatro antitetica alla propria: William Shakespeare. Partendo dalla considerazione che "l'arte del passato non è passiva", Edward Bond da una parte attualizza il *King Lear* in *Lear* (1971) e, dall'altra, il personaggio di Shakespeare in *Bingo* (1974), ricostruendone, sulla base della biografia di Edmund K. Chambers, gli ultimi anni con un presunto suicidio a suggellare una vita vissuta contraddittoriamente fra arte e potere. Per Bond l'arte "permette alla soggettività del passato di sopravvivere quando la sua oggettività è sostituita o distrutta" e il dramma "incorpora l'esperienza umana nella sua descrizione della storia".

Negli anni Settanta e nei primi anni Ottanta Bond scrive una serie di drammi che variano nel tempo e nello spazio, e che hanno sempre al loro centro un'allegorizzazione del passato come mezzo per capire e criticare il presente: i due drammi anti-apartheid *Black Mass* (1970) e *Passion* (1971), e *The Fool* (1975), con al centro il poeta-contadino John Clare nell'Inghilterra di primo Ottocento. *The Bundle* (1978) è una variazione del tema già affrontato in *Narrow Road to the Deep North* (1968), dove il poeta del XVII secolo Bashō e la storia giapponese vengono presi a pretesto per attaccare l'imperialismo. I due drammi partono da un episodio narrato da Bashō – un bambino abbandonato vicino a un fiume e non raccolto dal poeta – per esplorarne due diverse soluzioni: nel primo dramma il bambino da grande diventa un feroce dittatore, nel secondo un rivoluzionario. *The Woman* (1978) fu il primo dramma moderno ad andare in scena all'Olivier, il teatro più grande del National Theatre. Bond, partendo dalla caduta di Troia, crea un dramma che si contrappone sia a *Le troiane* che a *Ecuba* di Euripide, spostando l'attenzione dai vincitori a vinti, alle prevaricazioni dei Greci sui Troiani. *Restoration* (1981) è una sorta di *black comedy* dove la tradizione drammatica e il suo contesto storico e sociale vengono usati per criticare i valori della società contemporanea. *Summer* (1982) è ambientato in un imprecisato paese dell'Europa orientale ai giorni nostri, dove due donne cercano di confrontarsi con il proprio passato.

Nel 1985 Bond e Nick Hamm dirigono alla Royal Shakespeare Company *The War Plays* (*Red, Black and Ignorant*, *The Tin Can People* e *The Great Peace*), una trilogia sugli effetti di una catastrofe nucleare. Nel primo dramma, Bond immagina un uomo che non è mai nato e che racconta la vita che non ha mai vissuto. Il secondo dramma è ambienta-

to diciassette anni dopo l'olocausto nucleare in una comunità scampata al disastro, che si nutre di scatolette e che cerca di ricostruire il mondo a partire da ciò che è sopravvissuto. In *The Great Peace*, che conclude la trilogia, l'ordine è stato restaurato, i militari sono al potere e i soldati obbediscono agli ordini. La trilogia esplora i modi in cui l'uomo reagisce in circostanze estreme e come questa reazione influenzi l'intera umanità che dopo la catastrofe deve reinventare il mondo. È proprio qui sta il messaggio di speranza che Bond affida ai tre drammi: "gli animali" scrive "vengono influenzati dai loro istinti, gli esseri umani dal modo in cui definiscono il mondo".

4. CARYL CHURCHILL

Caryl Churchill (1938-), dopo aver scritto una serie di drammi per la radio, fra cui *Ants* (1962), *Lovesick* (1967) e *Not Enough Oxygen* (1971), esordisce in teatro al Royal Court Theatre Upstairs nel 1972 con *Owners*, un dramma che ha al centro un agente immobiliare senza scrupoli, Marian. Questo rovesciamento di *gender*, per cui è la protagonista femminile il personaggio aggressivo, verrà ripreso in *Top Girls* (1982), e rivela da una parte una critica alle donne che sui luoghi di lavoro imitano gli stereotipi maschili, e dall'altra uno dei temi tipici della drammaturgia della Churchill, per cui i rapporti di genere non sono mai prestabiliti, ma sono il risultato di costrutti e condizionamenti sociali.

La storia documentata, nella migliore tradizione brechtiana, assume una funzione didattica nella drammaturgia di Caryl Churchill e in particolare nei drammi che hanno visto la collaborazione con la compagnia Monstrous Regiment (*Vinegar Tom*, 1976), con quella del Joint Stock Theatre (*Light Shining in Buckinghamshire*, 1976, *Cloud Nine*, 1979), con la Central School of Speech and Drama (*Mad Forest*, 1990) e che nascono da *workshops* intorno a un tema sviluppato dalla scrittrice sulla base di testi primari e secondari. Per esempio, gli studi sulla stregoneria di Barbara Ehrenreich e Deidre English (1973) e quello di Alan MacFarlane (1970), e il trattato di Kramer e Sprenger *Malleus maleficarum* (1485) costituiscono la documentazione storica per *Vinegar Tom*. Il teatro di Caryl Churchill è un esempio di testo non-definitivo. I testi dei suoi drammi sono "registrazioni" di un processo dialettico fra testo e messa in scena (prove, collaborazioni, improvvisazioni). Interessante è l'uso delle parti cantate in *Vinegar Tom*, che, come avverte la drammaturga, "are not part of the action and not sung by the characters in the scenes before them". Le otto canzoni, che chiudono altrettante scene, non rappresentano un sottotesto sul quale l'autore veicola un commento, ironico o palese, ma un distacco corale che ha la precisa funzione di attualizzare gli avvenimenti passati estendendo il *fratime* teatrale da un *hic et nunc* collocato nella storia inglese del XVII secolo a un *hic et nunc* rappresentato da un presente storico e da un futuro. Nella tradizione più fedele del teatro collettivo di ispirazione brechtiana, le canzoni-coro vengono ad assumere una funzione didattica e pedagogica veicolando quell'informazione che il dramma tende a mostrare. Esemplificativa in tal senso è la *production note* della Churchill: "The songs, which are contemporary, should if possible be sung by actors in modern dress. [...] it is essential that the actors are not in character when they sing the songs". Sono proprio le canzoni che veicolano informazione, sottraendo la *pièce* alla pura rievocazione storica. L'intervento extra-drammatico di questo coro *post-litteram* colloca l'intero dramma su due piani: a un primo livello il dramma vero e proprio con i suoi spazi pre-conversazionali che mo-

strano la prospettiva storica del problema; a un secondo livello l'attualizzazione di quella problematica, con informazione diretta e precisa che finisce per coinvolgere lo stesso pubblico maschile, messo sotto accusa in quanto epitome dell'oppressione della donna.

Cloud Nine (1979) nasce dalla collaborazione con *Joint Stock Company*, con cui la Churchill aveva già collaborato nel 1976 per *Light Shining in Buckinghamshire*. La commedia esplora la relazione fra il genere e lo status sociale attraverso la messa a nudo degli stereotipi sessuali. Il primo atto è ambientato in una colonia britannica in Africa in epoca vittoriana, il secondo atto a Londra nel 1979, ma per i personaggi sono passati solo venticinque anni. Nel primo atto i personaggi maschili vengono interpretati da attrici, quelli femminili da attori. In questo gioco di rovesciamento di genere e di status, i personaggi di colore vengono affidati a attori bianchi, i bambini ad adulti. Il personaggio dominante del primo atto è Clive, il funzionario coloniale che si comporta da padre padrone nei confronti di tutti, ma soprattutto della moglie e dei figli, che considera sua proprietà. In questo suo delirio di onnipotenza non c'è spazio per gli altri, tutto si struttura secondo la sua visione del mondo. Nel secondo atto i personaggi maturano, sono consapevoli sia del loro genere che del loro status: Betty ha lasciato Clive, la figlia Victoria, che nel primo atto era interpretata da un pupazzo, si è sposata e ha un figlio, e Edward, il figlio di Betty e Clive, può finalmente vivere la sua omosessualità liberamente. Questa auto-consapevolezza è sottolineata dal fatto che, ad eccezione di Cathy, i personaggi maschili sono interpretati da uomini e quelli femminili da donne. La commedia si conclude con il passato che fa irruzione nel presente e che apre a future trasformazioni: dopo che Clive afferma di non riconoscerla tanto è cambiata, la Betty del primo atto entra in scena e abbraccia la Betty del secondo atto, a sottolineare come la visione tradizionale dei ruoli basati sul genere sia stata messa in discussione.

La commedia forse più famosa della Churchill è *Top Girls* (1982). Tradotta e rappresentata in varie lingue, narra le vicende di Marlene, donna in carriera, thatcheriana, che è stata nominata direttore di un'agenzia di collocamento. Nella prima scena passato e presente convergono per festeggiare la promozione. Marlene invita a cena donne di successo ("Top girls") di epoche e culture diverse: personaggi storici e personaggi fittizi: la papessa Giovanna, che la tradizione popolare vuole papa dal 854 all'856; la Paziente Griselda, la moglie ubbidiente narrata da Chaucer in *The Clerk's Tale*; Lady Ninjo, cortigiana dell'imperatore giapponese prima e monaca buddista poi; Isabella Bird, viaggiatrice vittoriana; Dull Gret, raffigurata da Bruegel con grembiule e corazza ad affrontare i diavoli all'inferno. Le donne, pur separate da secoli e culture diverse, sembrano instaurare una rete di rapporti, il che sottolinea come l'esperienza femminile abbia delle costanti che le avvicina in una sorta di comune esperienza esistenziale. La commedia prosegue mettendo a confronto il successo di Marlene con la vita della sorella Joyce che è rimasta in campagna insieme alla figlia che Marlene aveva avuto da giovane, una figlia che, a differenza della madre, non potrà mai essere una "Top girl". Le due donne si confrontano e si scontrano: Marlene, sostenitrice della Thatcher, del liberismo, del monetarismo; Joyce che rimane legata alle sue origini "working class". La commedia, però, non sembra schierarsi a favore di una delle due visioni del mondo, ciascuna delle quali è frutto di una scelta che è e rimane personale.

Negli anni Novanta, la Churchill drammatizza la caduta del regime rumeno in *Mad Forest* (1990), dove convivono ricostruzione storica e narrazione fantastica, sottolineata

dalla presenza del conte Dracula. *The Skriker* (1994) è un'allegoria del male che si manifesta attraverso uno spirito maligno (lo Skriker). Basata su leggende del folklore inglese, la commedia segue un metamorfico Skriker che insegue due giovani donne a Londra cambiando le sue sembianze ogni volta che le incontra. Gli ultimi drammi della Churchill sono drammi brevi: il surreale *This Is a Chair* (1997), che fin dal titolo ricorda il "Ceci n'est pas un pipe" di Magritte; *Blue Heart* (1997), che comprende due brevi drammi, *Heart's Desire* e *Blue Kettle*, il primo sul rapporto padre-figlia, il secondo sul rapporto madre-figlio; *Far Away* (2000) esplora l'inumanità di un mondo in continuo conflitto, dove tutti gli esseri viventi sono in guerra, inclusi gli animali. *A Number* (2002) è in parte un thriller psicologico e in parte l'analisi del rapporto fra padri e figli, mentre il recentissimo *Drunk Enough to Say I Love You?* (2006) racconta la storia di un uomo che si innamora dell'America e lascia moglie e figli per cinquant'anni. ✕

5. HAROLD PINTER

"Nelle sue opere svela il baratro sotto le chiacchiere di ogni giorno ed entra con forza nelle stanze chiuse dell'oppressione". Così il 13 ottobre 2005 l'Accademia di Svezia motivava l'assegnazione del Premio Nobel per la Letteratura a Harold Pinter, uno dei più grandi drammaturghi del Novecento. Harold Pinter (1930-2008) è autore di ben ventinove drammi che hanno segnato la storia del teatro contemporaneo. La drammaturgia pinteriana si dipana attraverso temi più o meno omogenei, che hanno come comun denominatore la convinzione che il linguaggio, inteso come forma elementare di comunicazione da un emittente a un ricevente, non è più in grado di esprimere il reale. Il linguaggio per Pinter è ambiguo, è comunicativo quanto più è evasivo.

Pinter esordisce nel 1957 con l'atto unico *The Room*, a cui seguono nello stesso anno *The Birthday Party* e *The Dumb Waiter*. Solo tre anni dopo, con la messa in scena di *The Caretaker*, Pinter raggiunge il successo sia di pubblico che di critica. Questi primi quattro drammi, definiti dalla critica "teatro della minaccia", hanno in comune l'ambientazione in una stanza – uno spazio claustrofobico che ben presto si rivela un rifugio da un mondo esterno inafferrabile – e l'arrivo di uno o più personaggi che rappresentano un pericolo e una minaccia per il protagonista. I drammi sono apparentemente illogici, incongruenti, i personaggi non dicono mai la verità, o meglio disseminano la *pièce* di informazioni che si rivelano false o contraddittorie, come Goldberg che, in *The Birthday Party*, dice di chiamarsi Nat, poi Simey e poi Benny. Negli anni Settanta la drammaturgia pinteriana volge da una parte verso un'ambientazione più borghese, staccandosi da quella *working class* che aveva caratterizzato i primi drammi, e dall'altra verso tematiche più sofisticate, come quella del tempo, influenzata dalla lettura della *Recherche* proustiana, dalla quale Pinter trarrà una sceneggiatura nel 1972, che adatterà per il teatro nel 2000. In tre drammi, scritti fra il 1970 e il 1982, Pinter esplora l'enigmaticità del tempo, l'inaffidabilità della memoria e del ricordo. In *Old Times* (1970), la banale routine della vita di una coppia, Deley e Kate, viene sconvolta dall'arrivo di una terza persona, Anna, che sembra emergere dal passato di entrambi. Passato e presente, desiderio e ricordo si sovrappongono fino a rendere flebile il confine tra un passato reale e un passato inventato, fra quello che era veramente accaduto e quello che si racconta essere accaduto. D'altronde la stessa Anna afferma che non c'è differenza fra il ricordo "vero" e quello falso: "There are things

I remember which may never have happened but as I recall them so they take place". Nel 1978 Pinter tratta ancor da più vicino il tema dell'infedeltà coniugale in *Betrayal*, un dramma raccontato a ritroso, dal 1977 al 1968, l'anno in cui inizia il tradimento. L'ultima investigazione sul tempo coincide con l'unico dramma di Pinter che si basa su un romanzo, *Reawakenings* di Oliver Sacks. *A Kind of Alaska* (1982) descrive l'esperienza di Deborah che si risveglia dal coma dopo trent'anni per trovarsi con la mente di una ragazza di sedici anni in un corpo invecchiato. Il presente viene vissuto da Deborah come una tragedia, incapace di coniugare il suo passato, per lei un eterno presente, e il presente in cui si ritrova senza avere un passato.

A partire da metà degli anni Ottanta, Pinter scrive tre drammi di forte impatto politico: *One for the Road* (1984), *Mountain Language* (1988) e *Party Time* (1991). In *One for the Road*, l'ambientazione è sempre quella tipica della drammaturgia pinteriana, la stanza; la differenza è che la stanza non è più una metafora, ma il luogo dove avvengono fatti reali immediatamente riconoscibili. Si parla di tortura, di sopraffazione, di stupro, fatti, come scrive lo stesso Pinter, che, a differenza del passato, si vuole vengano riconosciuti dal pubblico che deve prendere coscienza del problema della tortura. L'intero dramma è strutturato sulla modalità dell'interrogatorio a cui sono sottoposti marito, moglie e figlio. La violenza, la tortura, lo stupro e l'uccisione del piccolo Nicky, avvengono tutti *offstage*. In scena ne vediamo solo le conseguenze sui volti e sui corpi di Gila e Victor. L'intera vicenda fa pensare all'America Latina, ma, come lo stesso Pinter tiene a precisare, potrebbe svolgersi in un qualsiasi paese dittatoriale.

I successivi due drammi brevi sono stati influenzati dal viaggio che Pinter fece in Turchia con il PEN Club, dove venne a contatto con la repressione dei Curdi e degli oppositori del regime. Anche in queste due *pièces* ritroviamo una delle modalità discorsive pinteriane per eccellenza, quella dell'interrogatorio, che subisce una trasformazione radicale, o meglio si riduce al grado zero. Se l'interrogatorio, fin dai primi *plays* (si pensi a *The Room*, a *The Birthday Party*) era lo strumento per dimostrare la non comunicabilità del reale ed esprimere l'oppressione e la minaccia di un potere altrui non ben decifrabile – ma anche fonte di un comico che affonda le sue radici nel grottesco e nel paradosso (si pensi a *The Caretaker*) – o strumento diretto dell'oppressione e della repressione (*One for the Road*, ma anche *The Hothouse*), in *Mountain Language* e *Party Time* l'interrogatorio, sia nella forma canonica interrogato-interrogatore (*Mountain Language*) che nella forma camuffata del dialogo borghese (*Party Time*), raggiunge il grado zero di significazione tramite l'uso incessante di implicature conversazionali e di ellissi descrittivo-narrative. Il tema della minaccia assume contorni più precisi, fino a essere individuato a livello politico, individuazione che il drammaturgo inglese aveva sempre rifiutato di fare. A modalità linguistiche di tipo macro-sociologico, come le implicature, si aggiungono implicazioni di tipo macro-politico, come l'imprigionamento, la tortura, il dissenso ridotto a silenzio sia culturale che fisico.

Party Time si svolge in un elegante appartamento mentre nelle strade qualcosa sta accadendo; la presenza militare è sempre più pressante, ma il *party* continua. Il *setting* è qui ben definito e dettagliato, così come i personaggi non sono più anonimi, come in *Mountain Language*, ma definiti con il loro nome e la loro età. Dietro a un dialogo borghese che ci ricorda il Pinter degli anni Settanta, quello di *The Collection*, ma anche di *The Lover*, vi è, di nuovo, la sensazione di una minaccia latente, ma reale, tangibile.

Tutti i protagonisti della *pièce* sono impegnati nello stabilire una conversazione che appare subito forzata, dove *topic* e *frame* risultano artificiali e artificiosi. Le incursioni nel mondo che circonda il *party* – la strada piena di militari, i posti di blocco, la sorte di Jimmy – cercano, senza successo, di riempire quell'ellissi narrativa che sta fra il mondo del *party* e la strada. Il dramma si conclude con un *coup-de-théâtre*. Pinter fa irrompere in scena Jimmy, colmando definitivamente l'ellissi narrativa. Tutti i personaggi rimangono stagiati sullo sfondo con una luce accecante sulla scena. Il silenzio a cui Jimmy è stato ridotto prende la parola e fa la sua irruzione nel mondo drammatico. La parola, la lingua della montagna, oppressa da un potere che in *Mountain Language* era palese e che in *Party Time* è strisciante, anche qui è ridotta a oscurità. Se in *Mountain Language* il silenzio trionfa come atto retorico globale, schiacciato da un potere logorico, qui è il potere che si fa improvvisamente afasico e la parola oppressa si fa testimonianza.

Con *Moonlight* (1993) Pinter torna a scrivere drammi lunghi, rivisitando il problema del tempo e della memoria di fronte alla morte. In questo atto unico, il protagonista cinquantenne Andy è infermo a letto e attende la morte assistito dalla moglie Bel. I figli, presenti fisicamente ma assenti dal punto di vista affettivo, si rivelano interessati solo all'eredità. I rapporti fra i personaggi, pressoché inesistenti, sono all'insegna di una crudeltà quasi fine a se stessa, dalla quale nessuno riesce a difendersi. L'intero dramma è pervaso dall'attesa della morte, un'attesa che porta con sé rimpianti e nostalgie. *Ashes to Ashes* (1996) è ambientato in una casa della campagna inglese. I due protagonisti, Devline e Rebecca, conversano nel salotto di casa. Rebecca racconta episodi del suo passato facendo affiorare ricordi che attraversano le tragedie e gli orrori del secolo scorso, primo fra tutti l'olocausto. In *Celebration* (1999) Pinter indaga il mondo dei quarantenni nuovi ricchi, mettendo a nudo la meschinità e la superficialità delle loro vite. Il dramma si svolge in un ristorante, dove due coniugi festeggiano il loro anniversario insieme a una coppia di amici. Il festeggiato, riconosciuta a un tavolo vicino la sua ex-segretaria con la quale aveva avuto una relazione, comincia a vantarsi delle sue prestazioni. Alle narrazioni piccanti del festeggiato, si aggiungono quelle del cameriere che racconta le avventure del nonno. Il dramma si dipana durante le varie portate della cena fra menzogne, odi, e rancori. L'ultimo dramma di Pinter, rappresentato nel 2000 al National Theatre, è *Remembrance of Things Past*, tratto dalla sceneggiatura della *Recherche* proustiana che Pinter scrisse per Joseph Losey nel 1972.

6. TOM STOPPARD

Tom Stoppard (1937-) è forse il più 'intertestuale' dei drammaturghi inglesi contemporanei, sia nei suoi drammi originali che nei suoi adattamenti. I drammi prendono altri testi come pretesti per la scrittura, che diventa una continua citazione, un 'inscatolamento' delle strutture di altri testi. Così *Hamlet*, ma anche *Waiting for Godot* di Beckett, è il pretesto per *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966) ed è spunto per una riflessione metalinguistica, sulla scorta delle teorie di Wittgenstein, in *Dog's Hamlet* (1978). *Macbeth* il punto di partenza per una graffiante satira sull'internamento in manicomio dei dissidenti in Cecoslovacchia (*Cabot's Macbeth*, 1978); *The Mousetrap* di Agatha Christie è la struttura portante di *The Real Inspector Hound* (1968); la pittura surrealista di Magritte viene citata come testo nella configurazione scenica di *After Magritte* (1971).

Shakespeare, e *Hamlet* in particolare, attraversano in lungo e in largo la drammaturgia di Tom Stoppard. Nel 1964 il drammaturgo inglese di origine cecoslovacca realizza il primo embrione di quello che si svilupperà poi in *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*; in seguito scrive *15 Minute Hamlet* (1976) confluito poi in *Dog's Hamlet* (1979). Il breve testo di Stoppard fu scritto per la compagnia *fringe* di Inter-Action, diretta da Ed Berman che intendeva metterlo in scena su un autobus a Londra. La performance di *15 Minute Hamlet* è un vero e proprio tour de force, per gli attori che sono costretti a una dizione chiara e precisa, a perfetti movimenti del corpo, attraverso i quali si veicola il significato in assenza di una linearità del testo. Le entrate e le uscite non sono più, come al solito, misurate in secondi, ma in micro-secondi. Un altro tentativo di condensare la tragedia di *Hamlet* in pochi minuti, Stoppard lo aveva fatto nel secondo atto di *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, quando gli attori provano la pantomima. In questo caso, la condensazione parte da III.ii della tragedia e arriva alla morte di Rosencrantz e Guildenstern, passando per la prova della 'mouse trap'. Nella versione cinematografica, scritta e diretta da Stoppard nel 1990, Rosencrantz e Guildenstern arrivano alle prove quando sono già cominciate, come del resto fanno nel contesto della tragedia di *Hamlet*. Nel film, a differenza della commedia, gli attori stanno recitando una vera e propria versione ridotta di *Hamlet* che ricorda *15 Minute Hamlet*. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, andato in scena la prima volta al Festival di Edimburgo, contiene già i due elementi caratteristici della drammaturgia stoppardiana: il teatro nel teatro e il gioco linguistico, elementi che Stoppard esplorerà a fondo nei drammi successivi.

Jumpers (1972) è senza dubbio la commedia più ambiziosa di Stoppard, perlomeno fino ad *Arcadia* (1993). La commedia si presenta come un grande affresco del relativismo del XX secolo, per il quale non esistono valori assoluti, ma solo opinioni individuali. Il protagonista, George Moore, professore di filosofia, si prepara a discutere dell'esistenza di Dio, mentre un ginnasta, MacFee, viene assassinato, due astronauti sulla luna stanno lottando per l'unico posto disponibile sulla navicella spaziale, e l'Inghilterra è sull'orlo di una deriva autoritaria. George, tutto intento a preparare la sua dimostrazione, non si accorge di quello che sta accadendo, neanche del cadavere del ginnasta che giace nella sua camera da letto, dove riposa la moglie Dotty, i cui disturbi psichici vengono curati da Archibald Jumper. Alla fine, come sempre accade in Stoppard, tutto ha una spiegazione che corrisponde più o meno alla realtà. Prima Archibald propone l'ipotesi che MacFee sia stato assassinato nel parco, poi si scopre che MacFee aveva una relazione con la segretaria di George, alla quale però temeva di dire di essere sposato. MacFee, disgustato dall'episodio dei due astronauti, si converte all'altruismo e decide di ritirarsi in un monastero dopo aver detto tutta la verità alla segretaria, la quale infuriata gli spara. La commedia si chiude con un epilogo, in cui Archibald guida una sorta di simposio accademico, presentato come un sogno bizzarro, dove la questione centrale è "L'uomo: buono, cattivo, o indifferente?". La discussione, tutta all'insegna del relativismo filosofico, viene interrotta da George che tenta di leggere parte del suo discorso sull'esistenza di Dio, a sua volta interrotto da Archibald con un discorso intriso di cinismo. La commedia, pur spassosa nelle acrobazie verbali e intellettuali, esplora la questione se i valori morali siano puri e semplici costrutti sociali o abbiano origine divina.

In *Travesties* (1975), scritta per la Royal Shakespeare Company, Stoppard parte da un dato storico acquisito, la contemporanea presenza a Zurigo durante la prima guerra

mondiale di Lenin, Tzara e Joyce. I personaggi, i "mostri sacri" nella traduzione italiana, sono impegnati nella messinscena di *The Importance of Being Earnest* di Oscar Wilde, commedia che realmente Joyce allestì nella città svizzera nel 1918. Interessante è l'utilizzo che Tom Stoppard fa del personaggio di Henry Carr, un anonimo impiegato del Consolato britannico a Zurigo. Lo stesso Stoppard nella didascalia di apertura del dramma indica chiaramente che l'azione drammatica si svolge, per così dire, nella memoria di Carr: "Most of the action takes place within Carr's memory". Il dramma si articola su due piani temporali, quello della memoria di Carr, che prende forma nell'azione drammatica, e quello del presente storico di Carr, che assume le caratteristiche di racconto in scena. Carr ha la duplice funzione di narratore che ricompone i ricordi e riempie i vuoti della memoria, e di personaggio dei ricordi dello stesso Carr. Tutto viene filtrato attraverso la sua memoria, quella del tipico inglese vittoriano, in una ricostruzione epocale poco attendibile dal punto di vista storico e spesso arbitraria. Anche se nella prefazione alla commedia Stoppard rivela le sue fonti, l'utilizzo che ne fa non è diretto a ricostruire storicamente né i personaggi, né il periodo storico, ma a realizzare una parodia metastorica e metaletteraria inglobata in un pastiche alla Oscar Wilde.

Il passaggio da narratore ("Old Carr") a personaggio ("Young Carr") avviene tramite un gesto convenzionale, il togliersi un cappello o una vestaglia, e con il cambiamento della voce, come lo stesso Stoppard suggerisce in didascalia ("Ideally the actor should simply take off e.g. a hat and dressing gown – no wig or beard, no make-up – Carr's age has been in his voice"). Gli interventi di Carr narratore occupano, nel primo atto, la parte centrale e quella finale. Il primo intervento di Old Carr è immediatamente successivo al 'prologo' nella biblioteca, dove i tre 'mostri sacri' fanno la loro comparsa e si presentano nelle loro sembianze stercotipate: un manipolatore di parole senza senso (Tzara), il rivoluzionario (Lenin), l'erudito letterato (Joyce). L'intervento di Carr ha la funzione di introdurre quello che è la *real thing* del dramma, cioè il paradigma del ricordo, di un io che si colloca nel qui e ora per poi passare a un *là allora*, e fare di nuovo ritorno al qui e ora. Il ricordo tende sempre a narrativizzare il passato, ricordo che viene sempre letto dal punto di vista del presente di Old Carr. Nel primo intervento, Carr espone il suo prologo, la sua presentazione dei tre 'mostri sacri', riempiendo i vuoti storici di cui difettava il 'prologo', dando le coordinate del perché "Henry Carr of the Consulate" fece conoscenza di Joyce, Tzara e Lenin. Il secondo intervento di Old Carr chiude il primo atto, e ha la funzione di dare la prospettiva 'storica' (e 'meta-storica') alla messinscena di *The Importance of Being Earnest* ad opera di Carr e Joyce, e di rendere l'atmosfera conflittuale fra gli stessi Carr e Joyce.

Gli interventi di Old Carr nel secondo atto non hanno più una funzione ideologica, informativa, prospettica, ma la funzione di ancorare, definitivamente, il mondo *historical meta-fictional* creato dai ricordi di Carr, a un mondo reale dove il confine fra *fiction* e *Storia* si perde in un costante tentativo di legittimare quella stessa operazione meta-storica attraverso cui Carr ha creato la sua storia. Il primo intervento di Old Carr nel secondo atto si inserisce nel resoconto che Nadya e Lenin fanno dell'incontro fra gli emigrati Russi in Svizzera. Old Carr riassume l'avvenimento in prospettiva storica, ma inserendo elementi parodici, assumendo quasi il ruolo di 'artefice' degli eventi, colui che avrebbe potuto cambiare la storia, impedendo a Lenin di partire.

Il secondo intervento di Old Carr si articola in due momenti, uno dialogico, e uno strettamente monologico. Il procedimento di delegittimazione dei ricordi di Carr tocca

il suo punto massimo con l'introduzione del personaggio di Old Cecily, che nega la veridicità del racconto di Old Carr. Nella ricostruzione *fictional* di Old Carr – come in quella dello stesso Stoppard – tutti questi sono solo dettagli, ciò che conta è la sua storia: "Wasn't this [...] – 1916-1917 – What of it? I was here. They were here. They all went on". La memoria, il ricordo, vengono narrativizzati in una storia che prende spunto sì dalla storia ma che se ne discosta, diventa arbitraria, inattendibile.

Negli anni Settanta e Ottanta, anche grazie al viaggio in Cecoslovacchia, Stoppard si schiera per la difesa dei diritti umani nei paesi comunisti. In particolare, due drammi trattano da vicino il problema della dissidenza: *Every Good Boy Deserves Favour* (1978) che affronta il problema dell'internamento dei dissidenti negli ospedali psichiatrici in Unione Sovietica, e *Professional Foul* (1978), dove un professore di Cambridge in visita a Praga s'imbatte nella persecuzione dei dissidenti. Nel 1982, Stoppard torna a un dramma più leggero con *The Real Thing*, commedia sul tradimento, tutta giocata su effetti metateatrali. Dopo aver adattato Schnitzler, Molnar e Havel, Stoppard torna a scrivere per il teatro con *Arcadia* (1993), un dramma complesso strutturato su due piani storici diversi, quello contemporaneo e quello del primo Ottocento inglese. La tematica del tempo è il modello strutturale del dramma, dove lo spettatore viene portato avanti e indietro nei secoli, nel rimettersi delle scene fra il presente, il 1989, e il passato, il 1809. L'intero dramma è ambientato a Sidley Park, una casa di campagna da sempre di proprietà della stessa famiglia, i Coverlys. Dal punto di vista tematico, il dramma si struttura intorno a una serie di antitesi, classicismo e romanticismo, arte e natura, ordine e caos, determinismo e libero arbitrio.

Negli anni Novanta Stoppard scrive *The Invention of Love* (1997) e la sceneggiatura di *Shakespeare in Love* che gli vale un Oscar nel 1999. Gli ultimi drammi di Stoppard sono la trilogia del 2002 *The Coast of Utopia* ("Voyage", "Shipwreck" e "Salvage"), *Heroes* (2005) e *Rock'n'Roll* (2006).

7. CHRISTOPHER HAMPTON

Christopher Hampton (1946-) ha prodotto fino ad oggi dodici drammi per il teatro, traduzioni di classici (Molière) e di contemporanei (Checov, Ibsen, Horváth, Babel, Reza), sceneggiature cinematografiche (*A Doll's House*, *Tales from the Vienna Woods*, *The Honorary Consul*, *The Good Father*, *The Wolf at the Door*, *Dangerous Liaisons*, *Carrington*, *Total Eclipse*, *Mary Reilly*, *Imagining Argentina*), sceneggiature televisive (*Able's Will*, *The History Man*, *Hotel du Lac*, *The Ginger Tree*) e, insieme a Don Black, i musical *Sunset Boulevard* (1993) e *Dracula* (2004). Lo stesso Hampton suddivide la propria drammaturgia, sempre in bilico fra una intertestualità palese e una intertestualità occulta, in due filoni principali, "small play, a fictional play" e "large play, based on some documentary incident". Al primo gruppo appartengono *When Did You Last See My Mother?* (1967), *The Philanthropist* (1970), *Treats* (1976); al secondo *Total Eclipse* (1968), *Tales from Hollywood* (1983), *Les Liaisons Dangereuses* (1985), *Alice's Adventures Under Ground* (1994) e *The Talking Cure* (2002). Un discorso a parte merita *White Chameleon* (1991) che, sebbene non sia un "large play", si struttura sui ricordi d'infanzia del drammaturgo, finendo per essere un "memory play" con tanto di narratore che introduce, commenta, conclude le scene. *Tales from Hollywood*, pur essendo un "large play", non presenta, come *Total Eclipse* o *Les Liaisons Dangereuses*, fonti testuali vere proprie che vengono manipo-

late e transcodificate, ma una serie di continui richiami intertestuali al cinema, al teatro, alla letteratura della prima metà del secolo.

Il primo grande successo di Hampton è *The Philanthropist* (1970), una "commedia borghese" che si svolge nel mondo accademico di Oxford. Concepita come una "risposta" al *Misantropo* di Molière, il dramma presenta tutte le caratteristiche della drammaturgia di Hampton, dal dibattito sulla funzione dell'artista nella società già anticipato da *Total Eclipse* (1968), basato sulla relazione Verlaine-Rimbaud, all'impegno politico, che ritroveremo in *Savages* (1973), con al centro il rapimento politico di un diplomatico in Brasile, al teatro come mondo fittizio, tema peculiare a *The Philanthropist* ma comune ad altre commedie degli anni Settanta e Ottanta.

Gli anni Ottanta consacrano Hampton come uno dei più importanti drammaturghi del dopoguerra. Nel 1983 il National Theatre mette in scena *Tales from Hollywood*, scritto nel 1982 su commissione del Mark Taper Forum Theater di Los Angeles. Il dramma tratta il tema degli emigrati europei e degli esiliati dal nazifascismo e ruota intorno alla figura di Odón von Horváth che fa da catalizzatore fra tutte queste figure appartenenti alla storia letteraria della prima parte del secolo scorso, una storia che viene "messa in scena", consumata qui e ora, non letta sui manuali. *Tales from Hollywood* indaga sull'ipotesico soggiorno americano di Horváth (che in realtà era morto prima di approdare in America), mettendo in luce presunti incontri e scontri da una parte con quella che era l'intelligenza della prima metà del secolo (Thomas e Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger) e dall'altra con quelli che erano i miti hollywoodiani (Greta Garbo, Johnny Weissmüller, i fratelli Marx). Il dramma gioca con la presunta memoria di Horváth, rendendo memorabile e vero ciò che storicamente è falso (il suo viaggio in America), ponendolo come evento reale degno di essere raccontato e consegnato alla storia.

Nel 1985, la Royal Shakespeare Company mette in scena *Les Liaisons Dangereuses*, che ancora oggi rappresenta uno dei successi maggiori della compagnia. *Les Liaisons* è una riscrittura dell'omonimo romanzo epistolare di Laclos. Hampton seleziona le lettere, traducendone il contenuto per la scena, giustappondendole attraverso dislocazioni di luogo e di situazioni, riunendo eventi accaduti in tempi differenti e in luoghi diversi, traducendo uno spazio-tempo inter-epistolare in uno spazio "interpersonale" e scenico, dando corpo a quelli che sono i rapporti ideali (letterari), trasformando la distanza mittente-destinatario nella distanza prossemica fra interlocutori diretti. Lo scarto più importante dal testo di Laclos è la mancata divulgazione delle lettere di Merteuil a Danceny, che omette e integra una precisa scelta del testo fonte: dopo che sono stati resi pubblici i suoi intrighi, Merteuil non compare più nel romanzo come voce narrante, da soggetto diviene oggetto della storia narrata. La commedia, invece, si chiude circolarmente con l'invito di Merteuil a riprendere il gioco. I tre personaggi principali subiscono evidenti trasformazioni: nella commedia Valmont scioglie la sua ambiguità ed è più incline alle passioni, Merteuil è più abile e fredda calcolatrice; Tourvel perde uno degli elementi, tipicamente epocali, che la contrapponevano a Merteuil, la sua appartenenza a quella *noblesse de robe* che la Rivoluzione porterà al potere e che prenderà il posto di quella *noblesse d'épée* a cui appartiene invece Merteuil. In *Les Liaisons Dangereuses* niente è lasciato al caso, e tutti gli elementi convergono a definire la corruzione e la fine della nobiltà francese ad opera della Rivoluzione. Il tutto getta luce sulla lettura del testo di Laclos, che Hampton colloca a ridosso degli anni Novanta del Settecento, vedendolo

come un inesorabile cammino verso la Rivoluzione che spazzerà via quell'aristocrazia ormai corrotta e debilitata – si veda la scena finale con la silhouette della ghigliottina che incombe sulla scena. Nel 1988 la commedia, con il titolo *Dangerous Liaisons*, fu adattata per lo schermo dallo stesso Hampton e diretta da Stephen Frears, Hampton, che non era nuovo al lavoro di sceneggiatore, produsse il film, che gli valse un Oscar per la miglior sceneggiatura non originale.

Negli anni Novanta Hampton si dedica quasi esclusivamente al cinema, non solo come sceneggiatore ma anche come regista. Il debutto alla regia con *Carrington*, forse la sua prova migliore sul grande schermo, gli vale il Gran Premio della Giuria al Festival di Cannes nel 1995. Nello stesso anno scrive la sceneggiatura di *Total Eclipse* per Agnieszka Holland, e l'anno successivo, per Stephen Frears, *Mary Reilly*, la storia di Dr Jekyll e Mr Hyde vista dagli occhi della cameriera. L'ultima prova cinematografica di Hampton è *Imagining Argentina*, dal romanzo di Lawrence Thornton, presentata, con scarso successo, a Venezia nel 2001. Nel 2002, Hampton torna al teatro con *Talking Cure*, una commedia che vede fra i suoi protagonisti un giovane Carl G. Jung, la sua paziente, e poi amante, Sabina Spielrein, e Sigmund Freud. Nel 2006 va in scena *Embers*, tratto dal romanzo di Sandor Marai, che vede il ritorno al teatro dopo diciassette anni di Jeremy Irons, che aveva interpretato Ödön von Horváth in una memorabile versione televisiva di *Tales from Hollywood* nel 1992.

8. IL NUOVO TEATRO POLITICO: HOWARD BRENTON E DAVID HARE

Negli anni successivi al Sessantotto, che in Inghilterra non ebbe effetti politici dirompenti come nell'Europa continentale, si affaccia sulla scena teatrale un gruppo di giovani autori che presentano tratti comuni: Howard Brenton (1942-), David Hare (1947-), David Edgar (1948-), Howard Barker (1946-), Stephen Poliakoff (1952-). Tutti questi drammaturghi, che hanno un comune background socio-culturale, avendo frequentato le più prestigiose università inglesi, come Cambridge e Oxford, mettono in discussione gli schemi tradizionali del teatro del dopoguerra, sia quelli del teatro politico che quelli del teatro cresciuto all'ombra di John Osborne, e criticano non solo l'establishment, ma anche, e ferocemente, il vecchio Partito laburista, accusato di oscillare fra progressismo e conservatorismo, dimenticandosi della classe operaia. Howard Brenton, dopo una serie di drammi scritti per le compagnie *fringe*, si segnala con *Magnificence* (1973), dove un gruppo di *squatters* progetta un attentato contro un ministro. Caratteristica di Brenton è quella di denunciare i pericoli della democrazia inglese attraverso drammi ambientati non nel presente ma nel passato recente o, addirittura, nel futuro. In *The Churchill Plays* (1974) Brenton descrive l'Inghilterra nell'anno 1984, ma diversamente dal romanzo di Orwell il paese non è precipitato in una dittatura stalinista, bensì in uno stato totalitario fascista. Nel dramma un gruppo di detenuti politici mette in scena una commedia che denuncia Churchill come responsabile della fine della democrazia. *Weapons of Happiness* (1978) è ambientato in una Inghilterra fascista del dopoguerra. *The Romans in Britain* (1980) ha al centro la colonizzazione romana dell'Inghilterra, ma il referente ultimo è sempre il presente, con l'Irlanda di oggi che soffre dell'occupazione e dei massacri ad opera dei romani dei nostri giorni, gli inglesi; il tutto sottolineato dalla fine del primo atto, quando l'esercito romano avanza con uniformi e mezzi inglesi della

fine degli anni Settanta, e dalla sodomizzazione da parte di tre soldati romani del druido celtico Marban, allegoria dello 'stupro' dell'Irlanda. La notevole produzione drammatica di Brenton negli anni Ottanta include alcuni drammi che misero d'accordo pubblico e critica: *The Genius* (1983), sul rapporto fra scienza e politica, *Bloody Poetry* (1984) con al centro il soggiorno italiano di P.B. Shelley, Mary Shelley, Lord Byron and Claire Clairmont; *Pravda* (1985), scritta a quattro mani con David Hare, è una satira del mondo del giornalismo inglese e in particolare sul monopolio dell'informazione. Negli anni Novanta, Brenton inizia la sua collaborazione con Tariq Ali, con il quale scrive *Iranian Nights* (1989), *Moscow Gold* (1990), *Collateral Damage* (1999), e *Snogging Ken* (2000).

Il percorso drammaturgico e politico di David Hare parte dal Portable Theatre, fondato insieme a Tony Bicat nel 1968, con l'intenzione di creare una compagnia 'mobile' che potesse portare il teatro al di fuori dei canali istituzionali, nelle piazze, nelle fabbriche e nelle palestre. Dopo l'esperienza del Portable Theatre e i primi drammi (*Slag*, 1970, *The Great Exhibition*, 1972), Hare fonda, con William Gaskill e Max Stafford Clark, la Joint Stock Company, la più interessante compagnia teatrale alternativa degli ultimi trent'anni. Per Joint Stock David Hare scrive *Fashen* (1975), dal libro omonimo di William Hinton, che narra, attraverso nove attori che si dividono le trenta scene, la Rivoluzione cinese attuata in un piccolo villaggio. Nel 1978 va in scena al National Theatre *Plenty*, il dramma che consacrerà Hare al grande pubblico. Protagonista del dramma è Susan che vede traditi i suoi ideali degli anni Quaranta, andati in frantumi fra i mille compromessi del secondo dopoguerra. La commedia copre un arco di vent'anni, e offre un ritratto di donna vitale, ma sconfitta dalla storia. Gli anni Ottanta vedono Hare impegnato su più fronti: il cinema, la televisione e il teatro. Questa multimedialità espressiva ha caratterizzato il suo lavoro fino a oggi. A cavallo degli anni Settanta e Ottanta Hare scrive quelli che lui stesso chiama gli *History Plays* (*Knuckle*, 1974, il già citato *Plenty*, e il film per la TV *Licking Hitler*, 1978) e gli *Asian Plays* (*A Map of the World*, 1982, e *Fashen*, il film per la TV *Saigon*, 1985). Dal 1984 Hare è Associate Director del National Theatre, dove da allora quasi tutti i suoi drammi sono stati rappresentati. Con *The Secret Rapture* (1988) Hare inizia a esplorare quello "stato attuale della nazione" che troverà la massima espressione nella trilogia (1990-1993). Il dramma presenta tre donne, Marion, Isobel e Katherine, al capezzale di Robert, padre delle prime due e marito della terza. Lo scontro fra le due sorelle non è solo sull'eredità del padre e sul ruolo della sua giovane moglie, è anche uno scontro ideologico. Isobel, al contrario di Marion, cerca di comprendere le ragioni degli altri, rifiutandosi di prevaricarli. Marion, che ci ricorda la Marlene di *Top Girls* della Churchill, è efficiente, spietata, egoista. Anche se Marion incarna il thatcherismo – è sottosegretario all'ambiente del governo Thatcher – Hare non ne fa un personaggio negativo a priori. A Hare interessa mettere in discussione i valori e i falsi valori dell'Inghilterra di quegli anni, e il finale del dramma non emette sentenze. Diverso, invece, è il caso della citata trilogia, dove Hare dipinge un ritratto spietato delle tre grandi istituzioni britanniche: la chiesa anglicana (*Racing Demon*, 1990), il sistema giudiziario (*Murmuring Judges*, 1991) e il Labour Party (*The Absence of War*, 1993). In *Racing Demon* viene sottolineata la mancanza di vocazione di vescovi e sacerdoti che, incapaci di ascoltare sia gli uomini che Dio, seguono la nuova mentalità thatcheriana, e assomigliano più a imprenditori rampanti che a uomini di fede. *Murmuring Judges* segue il lavoro di un giovane avvocato al suo primo caso e mette a nudo le ingiustizie, le inadeguatezze e le iniquità del sistema

penale. *The Absence of War*, scritta al seguito della campagna elettorale laburista, è spietata nel mostrare gli errori e le presunzioni che portarono Neil Kinnock alla sconfitta. L'intera trilogia occupò i tre teatri del National Theatre nell'autunno del 1993. Dopo la trilogia Hare scrive da una parte testi più intimisti come *Skylight* (1995), *Amy's View* (1997) e *The Breath of Life* (2002), e dall'altra testi più politici come *Via Dolorosa* (1998) – che lo stesso Hare recitò in un one-man show al Royal Court – *My Zinc Bed* (2000), *Permanent Way* (2003), e *Stuff Happens* (2004).

9. 'IN-YER-FACE THEATRE': SARAH KANE

Negli anni Novanta il teatro inglese vede il fiorire di nuovi autori che raccolgono l'eredità di drammaturghi di rottura come Edward Bond, David Edgar, Howard Barker, Caryl Churchill. Questi nuovi drammaturghi, che impropriamente sono stati definiti *New angry young men*, si formano nel periodo di massima affermazione del thatcherismo, quando il profitto era l'unico metro di valutazione, e la società (la cui stessa esistenza era negata dalla Thatcher) e il tessuto sociale venivano rapidamente sfilacciandosi, generando sacche di povertà, di violenza, di emarginazione. Il nuovo teatro, definito *in-yer-face theatre*, è un teatro che non allude, ma ostenta. È un teatro che vuole scioccare e turbare il pubblico portando all'estremo sia il linguaggio che le immagini rappresentate, mettendo in discussione quelle regole morali e sociali, che sono state imposte e non scelte. Questa scelta di un teatro esperienziale ha le sue radici teoriche nel teatro della crudeltà di Artaud, e quelle teatrali nella drammaturgia di Bond. Al contrario di Bond, dove l'aggro-effect aveva una funzione politica e didattica, drammaturghi come Sarah Kane (1971-1999), Mark Ravenhill (1966-), Jez Butterworth (1969-), e Jonathan Harvey (1968-) sviluppano un'estetica dell'eccesso, dove il linguaggio aggressivo e le azioni esplicite quasi esasperano lo spettatore, le cui emozioni montano scena dopo scena.

L'evento che ha cambiato le scene inglesi degli anni Novanta è la messinscena di *Blasted* (1995) dell'allora ventiquattrenne Sarah Kane al Royal Court Theatre Upstairs, un teatro sperimentale da sessanta posti. La critica attaccò duramente la Kane definendo *Blasted* "una disgustosa sagra della porcheria", "dramma delle atrocità", "degradazione allo stato naturale". Quello che turbava e indignava la critica benpensante era la violenza esplicita, gli stupri, gli atti di cannibalismo. Il dramma si apre con Ian, giornalista cinico e senza scrupoli, e Cate, una ragazza ingenua, in una costosa stanza d'albergo. La scena va avanti in un crescendo di sopraffazione e violenza. Ian vuole fare sesso, e Cate prima gli fa una fellatio e poi gli morde il pene dicendogli che un tempo l'amava, ma che ora è diventato un incubo. A questo punto un soldato fa irruzione nella stanza, Cate fugge, il soldato prima orina sul letto, poi distrugge la stanza. Il soldato comincia a raccontare a Ian gli orrori della guerra, poi lo violenta, gli succhia via gli occhi e se li mangia, poi si suicida. A questo punto rientra Cate con un bambino, che di lì a poco muore. Cate prima lo seppellisce sotto le assi del pavimento, poi esce alla ricerca di cibo. Ian, cieco, si masturba, defeca, mangia il neonato. Cate torna con il cibo e Ian, ormai allo stremo, muore. La Kane raffigura in questo modo gli orrori e i conflitti contemporanei: come la guerra nella ex Jugoslavia con le sue atrocità, gli stupri, la pulizia etnica. La sua scrittura è visionaria, estrema, conflittuale. Non a caso quei drammaturghi a cui si sente legata, come Pinter, Bond, Churchill, la difesero contro tutto e contro tutti. Esempio fu la di-

fesa di Bond, che sottolineò come "le immagini di *Blasted* sono antiche, sono state viste in tutte le grandi epoche dell'arte: in Grecia, nel teatro giacomiano, nel Nô e nel Kabuki".

Caratteristica del teatro della Kane è la continua ricerca di una drammaturgia nuova, diversa. Nella sua breve carriera, Sarah Kane, pur facendo tesoro delle esperienze precedenti, ha sempre cercato un approccio nuovo senza fermarsi ai risultati raggiunti. In *Phaedra's Love* (1997) adatta la tragedia di Seneca ai giorni nostri, immaginando la famiglia reale al centro della storia. A differenza della tragedia classica le atrocità non vengono descritte, ma mostrate. Nel 1998 due sono i drammi della Kane in scena: *Cleansed*, ambientato in un campus universitario trasformato in una sorta di campo di concentramento dove la società si disfa degli indesiderabili e dove gli internati cercano di salvarsi attraverso l'amore; e *Crave*, la cui struttura ricorda la drammaturgia beckettiana, quattro personaggi identificati da quattro lettere (A, B, C, e M) e nessuna didascalia. Il dramma fu accolto con grande entusiasmo dalla critica che sottolineò il linguaggio sensuale e allusivo con evidenti riferimenti alla Bibbia, a Shakespeare, a T.S. Eliot e a Samuel Beckett. L'ultimo dramma di Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, è andato in scena dopo la sua morte nel 2000. Il dramma esplora ciò che accade nella mente di una persona quando le barriere fra realtà e immaginazione scompaiono. Il titolo fa riferimento alla presunta ora della notte quando maggiori sono i suicidi. È difficile non pensare alla tragica fine di Sarah Kane leggendo questo dramma che sembra riassumere il suo disagio di vivere: "At 4.48am / when desperation visits / I shall hang myself / to the sound of my lover's breathing", "After 4.48 I shall not speak again".