

Quaderni  
della ricerca

7



# **Kings and Clowns**

Il (non)senso  
del tragicomico



UniorPress

*a cura di*  
**Rossella Ciocca**  
e **Bianca Del Villano**







**UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE**

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

**Quaderni della ricerca - 7**

# **Kings and Clowns**

## Il (non)senso del tragicomico

*a cura di*

ROSSELLA CIOCCA e BIANCA DEL VILLANO



UniorPress



In copertina: *Mosaico con maschere sceniche*. Roma, Musei Capitolini (Archivio Fotografico dei Musei Capitolini). © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Università di Napoli L'Orientale  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

## **Quaderni della ricerca – 7**

*Direttrice della collana*  
ROSSELLA CIOCCA

*Comitato editoriale*  
GUIDO CAPPELLI  
GUIDO CARPI  
FEDERICO CORRADI  
AUGUSTO GUARINO  
SALVATORE LUONGO  
ALBERTO MANCO  
PAOLO SOMMAIOLO

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

### **UniorPress**

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

ISSN 2724-5519

ISBN 978-88-6719-229-8

La collana *Quaderni della ricerca* nasce all'interno del dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati per ospitare le pubblicazioni dei membri del collegio dei docenti e una selezione degli atti delle *Graduate Conference* organizzate dai dottorandi. Essa è riservata a tutte le ricerche che si rispecchiano nel progetto scientifico del dottorato, caratterizzato da continue intersezioni culturali, letterarie, linguistiche ed estetiche, in una idea di confronto e dialogo interdisciplinare, sovra-areale e comparatistico. Tale progetto scientifico parte da una concezione di Occidente aperto all'interazione con la dimensione globalizzata intercontinentale sulla scia sia delle intersezioni medievali e primo-moderne sia di quelle moderne e contemporanee. Esso riserva particolare attenzione alle forme contemporanee dei linguaggi letterari, dello spettacolo e della comunicazione, come pure alla ricostruzione di genealogie culturali che pongono il presente in connessione significativa con gli assetti culturali del passato.



Questo volume è dedicato a Simonetta de Filippis, professoressa ordinaria di letteratura inglese presso l'Università di Napoli L'Orientale, la cui lunga e proficua carriera di docente si è conclusa nel 2019. I contributi qui raccolti vogliono rappresentare la stima e l'affetto di amici, allievi e colleghi che hanno condiviso con lei ricerche, progetti o anche solo la 'quotidianità' delle attività dipartimentali.

La carriera di Simonetta si è svolta lungo un arco temporale testimone di cambiamenti epocali negli ordinamenti accademici, all'interno dei quali ella ha contribuito ricoprendo importanti incarichi – tra tutti quelli di Direttrice del Centro per la Didattica Linguistica di Ateneo negli anni 2008-2014 e di Direttrice del Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa dal 2002 al 2008 – ma soprattutto dedicandosi con passione e rigore all'insegnamento e alla ricerca.

Degli appassionanti corsi su Shakespeare e sulla Critica Shakespeariana (insegnamento attivato quasi unicamente in Italia all'Orientale di Napoli proprio da Simonetta) resta traccia non solo nella memoria degli studenti – molti dei quali a loro volta divenuti docenti – ma anche nei volumi che tracciano i fili dei suoi interessi e della rete di collaborazioni instaurate con studiosi italiani e stranieri e con il mondo dello spettacolo e delle arti (in particolare con il Piccolo di Milano e con la Galleria Toledo di Napoli).

È proprio per dare seguito ai due studi più recenti su *Shakespeare e il senso del tragico* (2016) e *Shakespeare e il senso del comico* (2019), che la presente miscellanea si propone di indagare il (non)-senso del tragicomico, dando voce alle molteplici sollecitazioni che Simonetta negli anni ha ispirato con la sua professionalità di studiosa, l'instancabile attività di docente, l'affettuosa severità di maestra.



## Indice

BIANCA DEL VILLANO

Introduzione

*Kings and Clowns*. Percorsi e ricorsi del tragicomico 11

### Sezione 1 - Dal personaggio all'attore

LORENZO MANGO

Polonio, quando il grottesco infastidisce il tragico 21

ANGELA LEONARDI

Iago: un clown che fa paura. Deformazioni del comico in *Othello* 31

ROBERTO D'AVASCIO

Monarchi, buffoni, attori: tragedia della regalità  
e soppressione del comico nel teatro di John Ford 45

STEFANO MANFERLOTTI

Corone di carta e re buffoni. Da Shakespeare a Palazzeschi 63

CLAUDIO VICENTINI

Che cosa fanno David Garrick attore tragico  
e Joe Grimaldi re dei clown 81

### Sezione 2 - Parole d'attore, parole d'autore

PAOLO SOMMAIOLO

La tragicommedia della vita nella prosa straniata di Raffaele Viviani 97

IRMA CARANNANTE

"Il teatro era in ritardo". Eugène Ionesco  
e l'"irrapresentabile" della storia 113

ANNAMARIA SAPIENZA

"Drammaticità comica" nell'opera di Dario Fo 125

|                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CLAUDIA CORTI                                                                                         |     |
| Funamboli nel caos. Le tragicommedie<br>di Tom Stoppard tra <i>science drama</i> e <i>crime drama</i> | 139 |

### Sezione 3 - Percorsi intertestuali

|                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| PAOLA DI GENNARO                                                                                                                |     |
| Eredità del <i>fool</i> nel <i>Jesus-novel</i> contemporaneo: <i>The Second Coming</i>                                          | 157 |
| AUGUSTO GUARINO                                                                                                                 |     |
| Nuove tragicommedie. Riscrivere il “Chisciotte”<br>nella contemporaneità: il caso di Salman Rushdie                             | 175 |
| ROSSELLA CIOCCA                                                                                                                 |     |
| La tragicommedia di <i>Animal</i> : picaro contemporaneo                                                                        | 183 |
| ANTONELLA PIAZZA                                                                                                                |     |
| <i>Active Wisdom: Wise Children</i> di Angela Carter                                                                            | 199 |
| GIUSEPPE DE RISO                                                                                                                |     |
| Il risvolto triste della comicità. Contaminazioni parodiche<br>e inversioni intertestuali in <i>Quichotte</i> di Salman Rushdie | 217 |
| AURELIANA NATALE                                                                                                                |     |
| Una terra di re e di clown: il racconto tragicomico della Brexit                                                                | 235 |
| C. MARIA LAUDANDO                                                                                                               |     |
| William Kentridge rilegge Laurence Sterne.<br>Sulle tracce incerte di un naso (s)cortese                                        | 253 |
| CURATRICI                                                                                                                       | 271 |



BIANCA DEL VILLANO

## Introduzione

### ***Kings and Clowns. Percorsi e ricorsi del tragicomico***

#### 1. Il tragicomico

Non vi è dubbio che la convivenza dell'elemento tragico con quello comico costituisca una componente costante della letteratura e della cultura occidentali,<sup>1</sup> capace non solo di dare voce alle più complesse istanze della dimensione esistenziale che di epoca in epoca hanno trovato espressione nell'arte, ma di rappresentare e incarnare anche logiche alternative alla mimesi più tradizionalmente intesa, in una continua tensione tra la forza normativa della precettistica letteraria e l'esuberanza di forme scaturite dalla necessità di rompere l'orizzonte di attesa del pubblico, ingaggiando un nuovo gioco comunicativo e interpretativo. A riprova di quanto siano vasti i modi del tragicomico, si potrebbero riportare innumerevoli esempi – da Euripide, Apuleio e Plauto, passando per Shakespeare, Cervantes e Grimmelshausen, fino a Pope e Swift e ancora oltre a Laforgue e Kafka per giungere a Pirandello, Ionesco, Waugh e Beckett – che configurano, seppure a un livello intuitivo, una mappa trasversale ai generi e all'espressione in versi, prosa o dialogo drammaturgico. Tentare, pertanto, una fenomenologia di un così ricco bacino di indagine, sia solo considerando una linea diacronica basata sull'osservazione empirico-descrittiva delle opere, non può prescindere da una preliminare ricostruzione delle origini e dello sviluppo del tragicomico, dei linguaggi affini, delle filiere letterarie e culturali che l'hanno ispirato.

#### 2. Tragico, comico, tragicomico: da genere a stile

Il principio che distingue, opponendoli, il concetto di 'tragico' e quello di 'comico' viene comunemente fatto risalire ad Aristotele che nella *Poetica* individua, sulla base di un criterio di distanza dalla realtà, la fondamentale dicotomia tra mimesi e diegesi, nonché tra i generi dell'epica e della commedia,

<sup>1</sup> Tra gli studi recenti più influenti sul fenomeno si annoverano in via preliminare: V. Foster, *The Name and Nature of Tragicomedy*, London and New York, Routledge, 2004 e S. Mukherij-R. Lyne (eds), *Early Modern Tragicomedy*, Cambridge, DS Brewer, 2007. Più lontano nel tempo ma non per questo meno importante lo studio seminale di Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

diversificati per elementi quali la forma metrica, la qualità dei personaggi, l'unità di azione, tempo e spazio.

A ben guardare è però con Platone che viene stabilita la distinzione tra un genere serio (comprendente epopea e tragedia) e un genere faceto (comprendente commedia e giambica), binarismo che nella *Repubblica* (ca. 380 a.C.) si scioglie in una tripartizione – genere mimetico/drammatico corrispondente a tragedia e commedia; espositivo/narrativo corrispondente a ditirambo, nòmo, lirica; misto corrispondente all'epopea – che ancor prima della sistematizzazione aristotelica si misura in termini di imitazione della realtà e non per caratteristiche formali intrinseche.<sup>2</sup> Se il primato dell'influenza più pervasiva sulle teorie estetiche dei secoli successivi va attribuito alla *Poetica* (le ondate classiciste che caratterizzano la fine del Seicento e il Settecento europei si incardinano su questo testo), è alla *Repubblica* che si deve l'origine dell'analogia tra generi e ceti sociali che presto sarebbe diventata strutturale per il pensiero occidentale.

Nella *Repubblica*, infatti, l'ideale divisione della società in tre classi viene associata alla distinzione fra i tre generi, costruzione discorsiva (nell'accezione foucaultiana) che contribuisce a naturalizzare una visione gerarchica della realtà e insieme della testualità che la esprime ma al contempo concorre a crearla.

È fondamentale però sottolineare che né la *Repubblica*, né la *Poetica* mirano a una definizione precettistica della testualità letteraria, alla quale si arriva solo nel periodo alessandrino, testimone di una classificazione minuziosa dei generi (e sottogeneri) fino ad allora conosciuti ma anche di uno slittamento significativo verso il concetto di 'stile' e la sua modulazione nei tre livelli 'sublime', 'medio', 'umile'. Il sigillo poetica/politica intravisto in Platone si reincarna nei principi normativi di un canone letterario che viene trasmesso alla latinità e da lì all'occidente romano e germanico fino all'età moderna. Particolarmente utile, in questo senso, la riflessione di Segre:

Al passaggio delle consegne tra Grecia e Roma, i grandi generi e le loro sottospecie sono dunque censiti e raggruppati, di solito in riferimento alla dottrina platonica e aristotelica della mimesi. [...] Tutta la storia successiva della teoria dei generi consiste pertanto (sino a quando, dal romanticismo in poi, non si tenterà di rinnovare l'impianto stesso del canone) nel mutevole rapporto tra un'attività letteraria più o meno coraggiosamente e consapevolmente ribelle alla definitività del canone, e un richiamo ai principi, da parte di teorici non sempre sordi alle nuove esigenze, e impegnati a conciliarle con i principi stessi.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Cfr. C. Segre, "Generi", in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, 234-244.

<sup>3</sup> Ivi, 237.

Parallelamente, anche la retorica insiste sulla dottrina dei *tria genera dicendi*, la quale dalla classicità arriva nell'Europa moderna attraverso la trattatistica: dalla *Rhetorica ad Herennium* (90 a. C.) e gli scritti di Cicerone e Quintiliano, passando per il Proemio alle *Variae* di Cassiodoro (537 d. C.) e la *Rota Virgilii* utilizzata da Giovanni da Garlandia (XIII sec.), resistendo fino all'Umanesimo e al Rinascimento.

A questa altezza, “all'incirca dal XVI al XIX secolo”, seguendo la ricostruzione di Weinrich, “la dottrina dei tre stili si contrae in una teoria bipolare della letteratura”, elevata o sublime vs bassa e umile, cui fa riscontro una visione polarizzata della società (270-271) e, si potrebbe aggiungere, una più aspra contrapposizione fra tragico e comico. Da un lato, ciò segnala la scarsa incidenza della tripartizione platonica di fatto estranea, già a partire dal Medioevo in tutta Europa, alle ‘nuove’ forme letterarie, governate dalle richieste del pubblico più che dall'osservanza di precetti imposti dall'alto (ad esempio la novella, il romanzo, il teatro profano in vernacolo, nonché tutte le forme diegetiche e mimetiche insieme) e per le quali tragedia e commedia assumono una accezione appunto stilistica – connessa all'esito felice o infelice della vicenda narrata o inscenata – piuttosto che di genere. Dall'altro, l'idea di ‘tragicomico’ in quanto tale si origina paradossalmente proprio in seno all'estremizzazione tragico/elevato vs comico/umile: tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento, le codificazioni del tragicomico nel genere tragicommedia, cominciate soprattutto con il *Pastor fido* (1590) e il *Compendio della poesia tragicomica* (1601) di Guarini – scaturigine di una ricca corrente di teorie e riflessioni – possono essere lette come operazioni ambivalenti, come il riconoscimento di una pratica discorsiva ormai dilagante e degna di essere legittimata e nobilitata e, allo stesso tempo, come il tentativo di addomesticarla, privandola dell'aura sovversiva che da sempre la circondava, come dimostra un noto passo tratto dalla *The Defence of Poesie* (1580 c.) di Sidney:<sup>4</sup>

But beside these gross absurdities, how all their plays be neither right tragedies nor right comedies, mingling kings and clowns, not because the matter

<sup>4</sup> La difesa guariniana della tragicommedia (pastorale) verte infatti su un'argomentazione per così dire aristotelica, dal momento che ne esalta il senso della misura: “[la tragicommedia] non lascia traboccar gli ascoltanti nella soverchia malinconia tragica, né dissoluzione comica”. Timido antecedente di questa posizione si ritrova nel *Discorso sulle comedie e sulle tragedie* (1543) di Giraldo Cinzio, mentre successivamente particolarmente significativo risulta l'*Arte nuevo* (1609) di Lope de Vega. *De facto*, il periodo rinascimentale e barocco è disseminato di esempi di alternanza di situazioni comiche e tragiche, dalle *dark comedies* e i *romances* di Shakespeare (senza contare che nessun *play* del Bardo può essere considerato monologicamente tragico o comico) a *L'Illusion comique* (1635) di Pierre Corneille.

so carrieth it but thrust in the clown by the head and shoulders to play a part in majestical matters, with neither decency nor discretion; so as neither the admiration and commiseration, nor the right sportfulness is by their mongrel tragicomedy obtained. I know Apuleius did somewhat so, but that is a thing recounted with space of time, not represented in one moment; and I know the ancients have one or two examples of tragicomedies, as Plautus hath *Amphitryo*. But if we mark them well we shall find that they never, or very daintly match hornpipes and funerals.<sup>5</sup>

La citazione, epitome della non troppo velata disapprovazione riservata ai generi ibridi nell'Inghilterra di fine Cinquecento come nel resto d'Europa, testimonia ugualmente la divaricazione tra la pratica letteraria, caratterizzata da forme estreme di *contaminatio*, e la pressione esercitata dalla precettistica e dalla trattatistica di matrice classicista, contraria all'irregolarità formale, così come alla mescolanza tra le classi sociali, proiettate sui personaggi. Sidney individua gli antecedenti dell'«ibridità» in Plauto, al quale si deve infatti la prima occorrenza della parola *tragicomoedia* nel prologo dell'*Amphitruo*, riferita proprio alla convivenza nell'opera di schiavi e dèi, e ancora in Apuleio. Ma quali ancora potrebbero essere le parentele letterarie, i percorsi che hanno contribuito a dare corpo e a modellare l'idea e la «pratica» del tragicomico?

### 3. Una speciale mimesi, ovvero l'inclusività della sovversione

La questione degli antecedenti letterari e discorsivi di un tipo di commistione degli stili che sussume il tragicomico è stata direttamente o tangenzialmente oggetto di tre imponenti ricerche che mettono in rilievo aspetti e angolature utili non solo per capire la complessità delle forme miste, ma anche per meglio comprendere l'importanza che esse hanno rivestito nell'era moderna e contemporanea. Gli esiti delle ricerche alle quali mi riferisco sono inclusi in: *Su-*

<sup>5</sup> P. Sidney, *The Defence of Poesie* (1580 c.), in *The Prose Works of P.S.*, A. Feuillerat (ed.), Cambridge, CUP, 1962, 30-40: "Ma al di là di queste grossolane assurdità, i loro drammi non sono né vere tragedie, né vere commedie, dal momento che mescolano sovrani e buffoni non perché lo richieda la vicenda narrata ma perché si costringono dei servi ad affrontare materie elevate senza decoro, né discrezione; con il risultato che questa tragicommedia ibrida non suscita ammirazione o commiserazione, ma neppure il giusto divertimento. So che Apuleio ha fatto qualcosa di simile, ma comunque si trattava di qualcosa raccontato in un certo lasso di tempo, non rappresentato in un solo momento; e so anche che gli antichi hanno prodotto due o tre esempi di tragicommedia, come Plauto che ha scritto *Amphitryo*. Ma se ci soffermiamo a considerarli, vediamo che in essi mai, o comunque con grande cautela, vengono associati gighe e funerali" (traduzione mia).

*blime e umile in letteratura* di Harald Weinrich; *Mimesis* di Erich Auerbach; *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* e *Dostoevskij. Poetica e stilistica* di Michail Bachtin.<sup>6</sup>

Weinrich identifica nell'insorgenza di una "coscienza letteraria cristiana" un momento di deflagrazione della dottrina degli stili, alla quale si potrebbe ascrivere una particolare accezione del tragicomico:

La dottrina dapprima dei tre, in seguito dei due stili da distinguere e dividere severamente non ha però regnato del tutto incontrastata in Europa. Il primo serio turbamento proviene, al tempo dei Padri della Chiesa, dal ridestarsi di una coscienza letteraria cristiana. Soprattutto Agostino, che fu un grande scrittore e un grande credente, non poteva risolversi ad affidare il messaggio cristiano del figlio di Dio fatto uomo a uno dei tre stili riconosciuti. Questo messaggio era insieme magnanimo e – nel senso cristiano della parola – umile: *stylus sublimis sive humilis*.<sup>7</sup>

Per ragioni diverse rispetto all'operazione estetica (e di corte) che culminerà nella codificazione della tragicommedia, lo stile sublime e a un tempo umile della parola evangelica produce una vertigine nel sistema dei generi e degli stili, creando quasi un percorso sotterraneo che non riemerge in relazione al teatro bensì alla nascita del romanzo e all'esigenza di realismo cui esso si appella.

In *Mimesis*, Auerbach, analizzando le contaminazioni tra la divisione degli stili e la poetica evangelico-cristiana, arriva a riconoscere quale punto di convergenza tra il realismo antico e quello moderno proprio la capacità di disturbare la distinzione sublime/umile, pur non obliterandola, pur in presenza di un linguaggio altamente figurale e allegorico. L'ibridità (o ibridismo, se si vuole) del tragicomico trova dunque cittadinanza in questa linea evolutiva che, per analogia con i modi del realismo, conferisce a esso uno statuto estetico speciale, fondato sulla capacità di interpretare diversamente l'ontologia mimetica su cui si fondano gli stili tradizionalmente intesi e sulla eventuale possibilità di riformulare gli schemi espressivi e conoscitivi a essi collegati.

Il carnevalesco bachtiniano si pone in continuità con questa visione del tragicomico ma ne rappresenta la sponda più sovversiva in senso antropologico,

<sup>6</sup> H. Weinrich, "Sublime e umile in letteratura", in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, 269-282; E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956; M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1965; *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1973; *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino, Einaudi, 1968.

<sup>7</sup> Weinrich, 272.

nella misura in cui la contaminazione tra stili, generi, livelli di discorso tipica del tragicomico esprime uno scardinamento del confine tra alto e basso e la combinazione dissacrante tra profano e sacro.<sup>8</sup>

Tale forma metalogica di rapporto tra vita e testualità che origina la ‘carnevalizzazione’ della letteratura, ai fini di una ricerca e definizione della genealogia e della rete di rapporti intertestuali e interdiscorsivi che interessa il tragicomico, corre parallela a un altro concetto sviluppato e indagato da Bachtin, il *seriocomico*.

Il filone serio-comico, attestato sin dall’antichità in un settore specifico della letteratura e della testualità classica ed ellenistica (dai mimi di Sofrone alla memorialistica di Crizia, ai libelli, alla satira menippea e altri generi), attraversa l’Occidente disegnando un orizzonte semantico variegato e caratterizzato da una mescolanza di modi e forme espressive, soprattutto da un atteggiamento relativizzante in grado di rinnovare l’orizzonte della tradizione attraverso un umorismo critico che complementa il riso parodico del carnevalesco, rappresentandone per molti versi una specifica variante<sup>9</sup>:

[I] generi del serio-comico non si fondano sulla *tradizione* e non si fanno consacrare da essa, essi si fondano *coscientemente* sulla *esperienza* e sulla *libera invenzione*; il loro rapporto con la tradizione è nella maggior parte dei casi profondamente critico, e a volte cinico-smascheratorio. La [loro] particolarità è la voluta pluralità di stili e varietà di voci [...]. Essi rifiutano l’unità stilistica (rigorosamente parlando, il monostilismo) dell’epopea, della tragedia, dell’alta retorica, della lirica. In essi è caratteristica la pluralità di toni del racconto, la mescolanza di sublime e di infimo, di serio e di ridicolo, essi si servono largamente di altri generi inseriti in maniera incidentale [...]. Accanto alla parola raffigurante appare la *parola raffigurata*; in alcuni generi la funzione princi-

<sup>8</sup> Per Bachtin, il carnevale, festa che incarna lo spirito della cultura popolare, svolge la funzione di riorganizzare idealmente la società, realizzando una temporanea fuga dalla ristrettezza di una realtà ingessata da cardini gerarchici, secondo la logica del *mondo alla rovescia*, “delle permutazioni continue dell’alto e del basso (la ruota), del volto e del deretano, dalle forme caratteristiche più diverse di parodie e travestimenti, di abbassamenti, profanazioni, incoronazioni e detronazioni burlesche”. *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, 14.

<sup>9</sup> Scrive infatti Bachtin: “In che cosa consistono le particolarità discriminanti i generi del serio-comico? Pur con tutta la loro esteriore varietà essi sono uniti dal profondo legame con il *folclore carnevalesco*. Essi sono tutti permeati, in vario grado, da uno specifico *sentimento carnevalesco del mondo* [...]. È vero, in tutti questi generi serio-comici c’è un forte elemento retorico, ma nell’atmosfera di *gaia relatività* propria del sentimento carnevalesco del mondo questo elemento muta sostanzialmente: si indebolisce la sua unilaterale serietà retorica, il suo carattere raziocinante, univoco e dogmatico”. *Dostoevskij*, 140.

pale è svolta da discorsi a due voci. Qui, di conseguenza, appare anche un rapporto radicalmente nuovo verso la parola come materiale di letteratura.<sup>10</sup>

È una ‘categoria’ che si colloca al di fuori del solco mimetico aristotelico forgiato sull’idea di Verità come corrispondenza, rimandando al contrario a una verità di tipo *dialogico e relazionale*, soprattutto a una dimensione meta-discorsiva e autocritica.

Se l’indagine di Bachtin fissa dei punti cardine nella definizione e nella analisi del seriocomico, ricondotto a opere e autori ben precisi (da Rabelais a Dostoevskij appunto), così come fanno gli studi di Weinrich e Auerbach rispettivamente sul sublime/umile e sul realismo occidentale, da essi scaturisce anche e soprattutto un paradigma estetico che può essere assunto a caratteristica precipua del tragicomico, ovvero il suo incarnare *un linguaggio della dissoluzione, una parola autoriflessiva, capace di costruire e decostruire non solo referenti culturali e modelli letterari, ma i meccanismi stessi di costruzione linguistica e testuale*.

Il presente volume muove da questo assunto, proponendo – come enuncia il titolo tratto dalla *Defence of Poesie* di Sidney – letture e percorsi che esplorano i linguaggi del tragicomico, la portata innovatrice e insieme corrosiva generata dalla commistione di alto e basso, di *kings & clowns*, in un arco cronologico che dal Rinascimento giunge alla contemporaneità.

I contributi, organizzati in tre sezioni e ordinati cronologicamente, affrontano da prospettive metodologiche diverse la natura sfuggente e paradossale del tragicomico, offrendo una lente attraverso cui leggerne il (non)senso, secondo una logica che lega autorialità, attorialità e inter/testualità.

*Dal personaggio all’attore* (sezione 1) si concentra sul tragicomico teatrale e, in particolare, sulla caratterizzazione ambivalente di tre personaggi del panorama inglese *early modern* – Polonio, Iago e Perkin Warbeck – nonché su letture che proiettano in avanti la parabola drammaturgica rinascimentale, offrendo da un lato un percorso trasversale che parte da Shakespeare e arriva a Palazzeschi; dall’altro, analizzando la cifra stilistica di attori quali Garrick e Grimaldi.

*Parole d’attore, parole d’autore* (sezione 2) riprende il filo della attorialità, dipanandolo però intorno a figure centrali del teatro moderno europeo, da Raffaele Viviani a Eugène Ionesco, da Dario Fo a Tom Stoppard.

*Percorsi intertestuali* (sezione 3) amplia l’orizzonte disegnato dalle prime due sezioni, aprendo al romanzo globale e alle testualità che abitano la odierna

<sup>10</sup> Ivi, 141-142.

scena pubblica, attraverso analisi che spaziano da Angela Carter a William Ken-tridge al *Jesus-novel* contemporaneo fino alle riletture della figura del 'picaro' e di Don Chisciotte nei testi rispettivamente di Indra Sinha e di Salman Rushdie.

I fili che intessono le tre sezioni realizzano così una tela variegata, caratterizzata da intrecci e rimandi, percorsi e ricorsi, combinazioni e accoppiamenti più o meno giudiziosi che esprimono singolarmente e nel loro insieme alcune tra le molteplici istanze di cui il tragicomico è portavoce.



Sezione 1  
Dal personaggio all'attore



LORENZO MANGO

## **Polonio, quando il grottesco infastidisce il tragico**

### *Abstract*

L'identificazione drammaturgica di Polonio come personaggio è uno dei problemi aperti dell'*Amleto* shakespeariano. Nei rapporti con gli altri personaggi e in quello col complesso della narrazione la sua è una posizione di soglia a metà tra codice serio e codice comico. Tale contraddizione si esprime soprattutto sul piano del linguaggio la cui tenuta sfugge al personaggio, sia quando è lui stesso a parlare sia quando la parola la subisce, come nel caso degli incontri a tu per tu con Amleto. È nel linguaggio e attraverso il linguaggio che il codice serio si incrina lasciando emergere una distorsione grottesca del tragico. Si tratta di una evidenza racchiusa nel testo che trova, però, la sua esplicitazione nell'interpretazione attorica che è la chiave unica per visualizzare chiaramente l'ambiguità drammaturgica del personaggio.

Parole chiave: comico, drammaturgia, Shakespeare, Polonio, grottesco.

La collocazione della posizione drammaturgica di Polonio all'interno dell'*Amleto* è uno dei problemi intriganti e aperti del testo. Polonio, infatti, è un personaggio irregolare all'interno di un testo esso stesso irregolare. Appartiene, cioè, a una famiglia di personaggi ma presenta delle sfumature e dei residui di altro da quello che sembra che rendono quell'appartenenza ambigua. Per individuarla, questa natura ambigua, bisogna affrontare le funzioni che Polonio assolve nel testo.

Sul piano strutturale Polonio appartiene alla famiglia dei consiglieri, tipologia di personaggio che ritorna spesso in Shakespeare, specie nei drammi storici dove assolve un ruolo importante. In quanto consigliere la sua funzione è di concorrere alle decisioni del Re, atto che serve a far camminare la storia. Il suo è un intervento di natura diegetica e, per certi versi, strumentale. Non discende, infatti, dalla natura del personaggio ma dalla sua collocazione nell'ingranaggio del racconto. Polonio interpreta questa funzione imbastendo delle trame che servano a tradire Amleto e a scioglierne la maschera. Tramare, per Polonio, significa in primo luogo spiare. In un testo in cui, a un certo punto, tutti spiano tutti è lui il motore iniziale del processo. Nella seconda scena del secondo atto, dopo che ha letto al Re e alla Regina la lettera che Amleto ha

scritto a Ofelia propone di spiare Amleto mentre questi passeggia nella galleria e per far questo decide di ‘sciogliergli’ la figlia (loose) come si sciolgono i cani da caccia, viatico a quanto succederà – dopo un intervallo dominato dall’incontro del principe con Rosencrantz e Guildenstern e dall’arrivo dei comici a Elsinore – nella prima scena dell’atto terzo quando sarà proprio Polonio a imbastire la trappola in cui far cadere Amleto, mettendo Ofelia a leggere un libro per dare un senso credibile a quel suo essere da sola: “Leggi questo libro, in modo che l’esercizio / possa giustificare il tuo essere sola. / Siamo da biasimare, in questo: / è ben provato che con un’aria devota / e un’azione pia, inzuccheriamo lo stesso diavolo”.<sup>1</sup> La trappola dello spiare ha un sapore vagamente infernale ma Polonio la persegue con una sua spietatezza, tanto che quando si è concluso lo straziante incontro tra Ofelia e Amleto e la figlia è sola e frastornata non sa fare altro che liquidarla bruscamente, “Ebbene, / Ofelia? Non hai bisogno di riferirci / ciò che ha detto il principe Amleto. / Abbiamo sentito tutto”.<sup>2</sup> Ciò che conta è l’atto, le implicazioni umane passano decisamente in secondo piano. Polonio è tutto e solo il consigliere, il padre è in secondo piano. Addirittura svanisce nella funzione diegetica che deve assolvere.

La dimensione dello spiare è funzionale in questa scena e in questo momento narrativo: serve a scoprire cosa si cela dietro l’animo “troppo cambiato” (“too much changed”) di Amleto,<sup>3</sup> una scoperta che resta ambigua ma mette il Re sull’allerta mentre Polonio si conferma nella sua ottusa visione di un Amleto impazzito per amore. Sembra, quindi, un atto fisiologico del racconto, privo di un valore o di un significato in sé. Ma, in realtà, è un atto che torna altre volte a testimoniare della sua centralità nel comportamento scenico di Polonio. La prima volta nel dialogo con Rinaldo nella prima scena del secondo atto e poi nella quarta scena del terzo atto quando Polonio verrà ucciso proprio mentre sta spiando Gertrude e Amleto. Mentre questa scena è coerente col resto della dimensione narrativa e, anzi, concorre non poco a determinarla funzionando come una “trappola per topi” al rovescio in cui cade

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, trad. it. A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2001, III, 1, 123 e 125 (“Read on this book / that show of such an exercise may colour / your loneliness. We are oft to blame in this, / ‘tis too much proved, that with devotion’s visage / and pious action we do sugar o’er / the devil himself”, ivi, 122 e 124).

<sup>2</sup> Ivi, a. III, 1, 133 (“How now, Ophelia? / You need not tell us what Lord Hamlet said. / We heard it all”, ivi, 132).

<sup>3</sup> È l’espressione che usa la Regina per affidare a Rosencrantz e Guildenstern il compito di capire, loro che sono i suoi amici, cosa è successo al figlio in II, 2, ivi, 85.

L'orchestratore dell'inganno, la scena con Rinaldo è un'isola a sé stante. Polonio incarica Rinaldo di investigare sui comportamenti del figlio in Francia, lo manda a spiare, con tanto di descrizione di tecniche e di inganni, come si comporta Laerte: "buttagli addosso / le menzogne che vuoi – nessuna però / sta' attento tanto grave da fargli disonore, / ma le solite colpe – è sfrenato, ama le donne – che notoriamente accompagnano la giovinezza e la libertà",<sup>4</sup> In quella scena Polonio è un padre che fa spiare il figlio come nel terzo atto c'è un finto padre, il Re, che spia il suo finto figlio. Ma la cosa notevole è che le lunghe istruzioni a Rinaldo non hanno alcuna ricaduta narrativa. Del personaggio non c'è traccia in seguito, né avremo sentore di un Laerte in Francia. Tutto resta lì come sospeso, quasi una scena a sé che sembra il residuo di qualcosa di narrativo che si è perduto ma che in realtà non c'è mai stato. A dimostrazione di questo anche nel primo in quarto, probabilmente il più prossimo all'edizione scenica del testo, la scena ha la stessa dimensione irrisolta sul piano narrativo, mancando legami che la giustifichino a un livello diegetico.

Polonio il tramatore è il personaggio che tenta di indirizzare la vicenda ma in realtà fallisce ogni volta perché la sua comprensione dei fatti e di ciò che vede è limitata e distorta. Il suo contributo narrativo è di creare le condizioni perché altri facciano e capiscano al posto suo. La sua incidenza maggiore sul piano narrativo si ha con la sua morte, il che, ovviamente, è paradossale per un personaggio che, viceversa, avrebbe la pretesa di condurre avanti lui gli eventi, svelandone la natura. Morendo poco prima del tesissimo dialogo fra Amleto e la madre Polonio è destinato a non scoprire mai il segreto che ha inseguito invano per tutta la sua vita scenica. Come consigliere Polonio è un "personaggio sbagliato" che si distacca dal suo ruolo drammaturgico per rivestirne uno ribaltato. La sua funzione anziché di sostenere il Re nella sua azione si risolve nel percorrere una strada senza uscita, in cui si ribadisce sempre e solo lo stesso concetto, Amleto è pazzo per amore, non producendo alcun avanzamento sul piano della rivelazione della tragedia e del suo compimento. Di qui la sua appartenenza irregolare al ruolo drammaturgico. La sua inadeguatezza rispetto all'obiettivo che si ripropone lo rende, a suo modo, ridicolo. Quando, pieno di un inutile entusiasmo, si reca da Claudio e Gertrude per annunciar loro di aver compreso qual è la natura della follia di Amleto (a. II, 2) il rivestimento retorico con cui avvolge il suo discorso fa assumere vanità alla

<sup>4</sup> Ivi, a. II, 1, 73 e 75 ("put on him / what forgeries you please – marry, none so rank / as may dishonor him – take heed of that – / but, sir, such wanton, wild, and usual slips / as are companions noted and most known / to youth and liberty", ivi, 72 e 74).

vanità di una rivelazione che noi spettatori già sappiamo essere falsa: “Che lui sia pazzo, / è vero. È vero, ed è un peccato, / ed è un peccato che sia vero”.<sup>5</sup>

La triangolazione tra il dialogo dei personaggi e lo spettatore che sa che Amleto assumerà una “antic disposition” a seguito delle parole dello Spettro mette in evidenza non tanto l’obiettivo narrativo della scena ma proprio il suo mancare l’obiettivo. Il vestito verbale con cui Polonio addobba il suo discorso ne rimarca l’inutilità. Ciò a cui siamo portati a prestare la nostra attenzione è proprio l’inadeguatezza del personaggio, una inadeguatezza grottesca che annega dentro l’uso della parola facendo di una situazione seria una situazione a suo modo comica.

Se l’irregolarità di Polonio si rivela già nella funzione strutturale che assolve nel testo, ancor di più lo fa su di un altro livello. Oltre al Polonio consigliere del Re c’è il Polonio padre di Ofelia. È un ruolo importante questo, per molti versi eccedente quello narrativo e strutturale. Se come consigliere Polonio è sbagliato, tanto più lo è come padre di Ofelia, a partire proprio dalle premesse stesse di questa sua dimensione. Che un principe si innamori della figlia di un funzionario è una condizione quanto meno irregolare nella struttura narrativa, determinando una asimmetria di situazione tra i personaggi. Quale esito potrebbe avere nel corso della vicenda? Sicuramente diverso trasformando la storia nella tragedia di un amore impossibile ma Shakespeare non segue questa via. Più che i giovani la asimmetria della situazione riguarda Polonio. Questi, infatti, con la consueta assertività impone alla figlia di lasciare Amleto. È l’atto di Polonio a indirizzare la storia? È questo gesto a determinare gli avvenimenti successivi? Polonio si illude che sia così e ancora una volta, invece, le cose si evolvono in maniera autonoma. La dialettica erotica tra Amleto e Ofelia è uno degli elementi lasciati inespressi nel testo ma sicuramente non segue la via prefissata da Polonio, il quale, oltretutto, sembra aver visto le cose, nelle sue stesse premesse, in una maniera errata. Quando Gertrude si rivolge a Ofelia durante il suo funerale dice: “Speravo che saresti stata la moglie / del mio Amleto. Pensavo che avrei, / dolce fanciulla, ricoperto di fiori / il tuo letto nuziale, non la tua tomba”.<sup>6</sup> Dunque aver proibito l’amore di Ofelia è stata un’ulteriore svista di Polonio che è un padre sbagliato anche perché non ha saputo prevedere come le cose amorose di sua figlia avrebbero potuto evolversi. Non riuscire a capire comincia ad apparire come la sua sigla caratterizzante come personaggio.

<sup>5</sup> Ivi, II, 2, 89 (“That he’s mad, ’tis true, ’Tis true, ’tis pity, / and pity ’tis ’tis true”, ivi, 88).

<sup>6</sup> Ivi, V, 1, 249 (“I hoped thou shouldst have been my Hamlet’ wife. / I thought thy bride-bed to have decked, sweet maid, / and not have strewed thy grave”, ivi, 248).

La paternità di Polonio, però, oltre che su di un piano narrativo agisce anche su di un altro livello. Nell'*Amleto* c'è una netta distinzione quanto una stretta correlazione tra il mondo dei padri e quello dei figli. Sia Amleto che Fortebraccio si chiamano come i loro padri. Entrambi si trovano nella condizione di doversi confrontare con queste ombre ingombranti e se Fortebraccio lo fa assumendo su di sé il ruolo di condottiero, Amleto, viceversa, è vistosamente inadeguato rispetto alla figura paterna. Ebbene Polonio, in un mondo di padri morti, è l'unico padre vivo, e il suo esser padre, anche al di là della vicenda che riguarda Ofelia, è dato da Shakespeare come centrale.

Ora questa assimilazione di Polonio al mondo dei padri ha delle importanti ricadute drammaturgiche. I padri, in *Amleto*, esprimono una volontà indiscutibile che si riflette sui figli. Lo Spettro è la volontà di Amleto "in presenza" così come lo è "in assenza" quello del morto re di Norvegia per il figlio. Del suo, Polonio è la volontà di Ofelia e per dei versi, vedremo come, di Laerte. Questa imposizione della volontà proviene, però, al livello delle famiglie reali da un mondo che non c'è più. Quello di Amleto non può più essere il mondo di Amleto padre. Il caso di Fortebraccio è diverso ma l'assimilazione eroica alla figura paterna avviene anzitutto fuori scena – Fortebraccio non esiste che come personaggio collaterale, assente dalle vicende tragiche – e poi in tono minore. La guerra portata alla Polonia è una copia sbiadita della guerra di vendetta che avrebbe voluto portare alla Danimarca. C'è un'altra volontà paterna che ha inciso sulle sue decisioni, quella dello zio e così i due mondi, quello dei padri e quello dei figli, anche in questo caso sono distinti da una netta separazione.

Essere padre per Polonio, dunque, è una condizione centrale del suo esser personaggio al di là del rapporto con Ofelia. La sua prima apparizione nella seconda scena del primo atto è proprio come tale. Quando Laerte chiede al Re il permesso di poter partire per la Francia questi si rivolge a Polonio e gli chiede, come padre, cosa ne pensi e Polonio come padre risponde di aver ceduto, dopo un lungo meditare, alle tante insistenze del figlio. Dietro al dialogo a Corte si dipana un quadro familiare in cui Polonio appare tollerante, accondiscendente, dotato di buon senso, un buon padre che sa mediare tra le sue ragioni e quelle del figlio, che sa anticipare i conflitti ed evitare che si manifestino. D'altronde in quella stessa scena anche Claudio è caratterizzato dalle medesime qualità. È un buon re in grado di impugnare la difficile situazione del regno e di risolvere sul nascere le ragioni di conflitto con la Norvegia.

Shakespeare, dopo questa prima apparizione di Polonio come padre, ne enfatizza il ruolo. È l'unico padre "in servizio" – Claudio ha tentato di esserlo con Amleto ma ha fallito – e come tale ci viene presentato. La scena terza del primo atto rende palese quel clima familiare che avevamo intravisto nella

risposta di Polonio al Re nella scena precedente. Polonio vi assolve a tutto tondo il suo ruolo paterno. Lo fa in primo luogo con Laerte affidandogli i “precetti” a cui attenersi durante il suo soggiorno all’estero. Sono indicazioni di buon senso: scegliersi con cura gli amici, spendere secondo le proprie possibilità, non cercare inutili dispute. Polonio continua a rivestire i panni del buon padre ma il modo in cui lo fa evidenzia un tono retorico e falso. Più che di buoni consigli si tratta della loro copia grottesca. Il sapere che Polonio trasmette al figlio è vuoto. Il buon senso, che nella scena della Corte appariva serio, qui è come ribaltato: è ridondante e inutile.

Nella stessa scena Polonio si presenta anche come padre di Ofelia. Anche con lei gioca la carta del buon senso investigando sui rapporti che la legano ad Amleto ma il tono assunto è ben diverso dal precedente. Alla bonomia subentra un atteggiamento autoritario. Al padre tollerante subentra il padre tiranno. Al consiglio subentra l’ordine: “Io non voglio, d’ora in avanti, che tu sprechi / i tuoi momenti liberi in chiacchiere vane / col Principe Amleto. Attenta è un ordine”.<sup>7</sup> Se retorico era stato nel discorso a Laerte, altrettanto lo è in quello ad Ofelia. Retorico è il padre consigliere, retorico è il padre padrone. Sono due facce della medesima medaglia.

La dimensione paterna torna nella prima scena del secondo atto e anche stavolta è giocata simmetricamente nel rapporto con Laerte e con Ofelia. La scena si apre con l’incarico affidato a Rinaldo di spiare Laerte in Francia per vedere se si comporta in modo conforme ai consigli che gli sono stati affidati, subito dopo arriva Ofelia trafelata che racconta al padre l’incontro sconvolgente che ha avuto con un Amleto all’apparenza completamente impazzito. In entrambi i casi è come appartenente al mondo dei padri che agisce Polonio, rivestendosi di panni investigativi che mettono i figli in una condizione di distanza e lo apparentano al mondo del re a cui si affretta a riferire il racconto di Ofelia, e anche quando prepara la trappola per spiare Amleto la prima cosa che gli viene in mente è di coinvolgere la figlia. D’altronde nella *closet scene* quando finisce anche lui nel mondo dei padri morti non è un caso che compaia lo Spettro a ribadire la sua volontà paterna.

Come padre, Polonio riveste sostanzialmente due ruoli: è una figura che cerca di assimilarsi all’autorità dei padri morti e, al tempo stesso, è una figura retorica, che replica in una maniera meccanica i luoghi comuni di quella stessa autorità. Entrambi questi aspetti si esprimono attraverso il linguaggio in una

<sup>7</sup> Ivi, I, 3, 49 (“I would not, in plain terms, from this time forth / have you so slander any moment leisure / as to give words or talk with the Lord Hamlet. / Look to’t, I charge you”, ivi, 48).



crescita progressiva nell'ampollosità del discorso. Ci sono tre momenti in cui Shakespeare mostra questo modo di relazionarsi di Polonio col linguaggio. Nelle raccomandazioni a Laerte lo fa in una maniera sintetica, ridondante ma contenuta. Nella presentazione a Claudio e Gertrude della lettera a Ofelia la parola cresce di volume tendendo ad avvolgere e rendere opaco il senso del discorso. Quando introduce ad Amleto l'arrivo degli attori la ridondanza è tale da far annegare il personaggio nelle sue stesse parole. La presentazione diventa un inutile groviglio di generi teatrali: "I migliori attori del mondo, per la tragedia, la commedia, il dramma storico, quello pastorale, lo storico-pastorale, il tragico-storico, il tragico-comico-storico-pastorale, scena indivisibile o poema illimitato".<sup>8</sup>

Se nella prima scena il rapporto tra ridondanza e comunicazione sta ancora in un certo equilibrio nell'ultima la situazione è del tutto ribaltata: il livello comunicativo è azzerato e Polonio non riesce a dire che parole che rimbalzano le une sulle altre senza raggiungere alcuno scopo concreto. È un crescendo, dunque, che annichilendo la funzionalità del linguaggio annichilisce anche la serietà del personaggio. La retorica trasforma Polonio in una caricatura e così il personaggio passa dal buon senso serio della scena della Corte all'ampollosità ridondante dell'annuncio degli attori. In questo crescendo nell'uso anomalo del linguaggio emerge un tono dissonante nel personaggio che si caratterizza sempre più in una chiave comica determinata da un uso distorto del linguaggio. Polonio fa involontariamente quanto Amleto fa consapevolmente: gioca con le parole distogliendole dal loro senso. La comicità risiede proprio in questa inconsapevolezza che corrisponde alla inconsapevolezza che Polonio ha a livello strutturale. Non capire la vicenda corrisponde a non gestire il linguaggio.

Questo inconsapevole uso distorto del linguaggio, che già di per sé indifferenza verso il comico, è ribadito in una dimensione grottesca quando Polonio, confrontandosi con Amleto, lo subisce. La prima volta è nella seconda scena del secondo atto. Polonio incontra Amleto che legge e cerca di parlargli per comprenderne l'umore. Amleto reagisce spiazzando continuamente le attese di senso di Polonio che subisce l'aggressività senza rendersene conto. Amleto gioca sul confine tra significante e significato infrangendolo, Polonio non si rende conto di questo gioco linguistico. Lì dove alla richiesta di cosa leg-

<sup>8</sup> Ivi, II, 2, 107 ("The best actors in the world, either for / tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, / historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical - / historical-pastoral, scene indivisible, or poem un-limited", ivi, 106).

ga Amleto risponde “Parole, parole, parole”, Polonio insegue vanamente un senso “Voglio dire, di che cosa tratta quello che leggete, monsignore?”.<sup>9</sup> La sfida sul linguaggio che Amleto gli ha lanciato ne rivela l’inadeguatezza. Polonio esce sconfitto dalla sfida perché si ancora come può al suo buon senso. Ritenendo che Amleto gli parli della figlia perché ne è innamorato fino alla follia – mentre invece Amleto ha introdotto l’argomento come un’altra sfida linguistica – riconduce quel discorso spiazzante alla sua esperienza: “Del resto anch’io, in gioventù, ho sofferto terribilmente per amore, quasi fino a questo punto”.<sup>10</sup> C’è un dislivello nell’uso del linguaggio che lo spettatore percepisce come grottesco a tutto danno di Polonio che ne esce comicamente mortificato. Ancora di più si percepisce il dislivello quando Polonio incontra Amleto dopo la recita a Corte e lo invita a recarsi dalla madre che lo attende (III, 2). Il gioco spiazzante tra significante e significato si svolge stavolta sul piano delle immagini.

Amleto: Vedete quella nuvola lassù che ha quasi la forma di un cammello?

Polonio: Per la messa, è proprio come un cammello.

Amleto: Ma forse è come una donnola.

Polonio: Sì, ha il dorso di una donnola.

Amleto: O come una balena.

Polonio: Sì è molto simile a una balena.<sup>11</sup>

Ogni volta che Amleto sposta il discorso Polonio gli cede. La parola, che lo ha reso ridicolo quando la ha rivestita di retorica, fa altrettanto adesso quando si rivela un’arma tesa a disarticolare ogni certezza di senso.

D’altronde anche la sua morte ha qualcosa di irregolare in cui il grottesco infastidisce il tragico. Amleto lo colpisce attraverso la tenda urlando “Che succede? un topo?”.<sup>12</sup> Mentre la spada uccide fisicamente Polonio, la parola, ancora una volta, lo uccide semanticamente facendogli subire anche in questo momento lo spiazzamento del senso. La dimensione irregolare pone scenica-

<sup>9</sup> Ivi, II, 2, 97 (“Words, words, words”, “I mean the matter that you read, my lord”, ivi, 96).

<sup>10</sup> Ivi, II, 2, 95 (“And truly in my / youth I suffered much extremity for love, very near / this”, ivi, 94).

<sup>11</sup> Ivi, III, 2, 157 (“Hamlet: Do you see yonder cloud that’s almost in shape / of a camel?; Polonius: By th’mass, and ’tis like a camel indeed; Hamlet: Methinks it is like a weasel; Polonius: It is backed like a weasel; Hamlet: Or like a whale; Polonius: Very like a whale”, ivi, 156).

<sup>12</sup> Ivi, III, 4, 169 (“How now? A rat?”, ivi, 168).

mente Polonio su un crinale. Non pienamente tragico e non pienamente comico il suo ruolo drammaturgico si traduce in un problema aperto. In un testo in cui i personaggi agiscono su livelli diversi, Polonio è come sospeso tra due potenzialità drammaturgiche antitetiche, appartenere al senso serio della tragedia o, viceversa, riflettersi nel doppio grottesco in cui la trascinano il primo becchino o lo stesso Amleto. La sua è una posizione drammaturgica di confine in cui il comico discende dalla incrinatura del tragico risolvendosi nel grottesco. Ma se per Amleto il grottesco è una strategia consapevole e volontaria di comportamento per sporcare il tragico, per Polonio il grottesco è involontario e inconsapevole natura del personaggio. Una provocazione drammaturgica che Shakespeare lancia all'attore, la cui intonazione interpretativa è la condizione perché emerga l'una o l'altra natura del personaggio, una provocazione che doveva trovare nella composizione della compagnia dei Chamberlain's Men e nella distribuzione dei ruoli una sua precisa ragione. C'è, allora, un Polonio di Shakespeare la cui natura di confine doveva essere coerente con quella del suo interprete e c'è un Polonio affidato alla storia in cui quella stessa natura è una sfida aperta all'interpretazione.



ANGELA LEONARDI

## **Iago: un clown che fa paura. Deformazioni del comico in *Othello***

### *Abstract*

Iago è, senza dubbio, uno dei *villain* più affascinanti del teatro elisabettiano. Sin dalle prime scene emergono i tratti che maggiormente lo caratterizzano: la violenza e l'ambiguità dell'espressione linguistica e la scaltrezza nel mutare repentinamente atteggiamento e linguaggio a seconda delle circostanze e dell'interlocutore di turno. Ma se a ciascuno degli altri personaggi Iago si rivela in una soltanto delle sue molteplici identità fittizie, allo spettatore è dato invece di intuirne i veloci 'cambi di maschera' e di percepirne, come diretta conseguenza, la natura polivalente e falsa. Questo saggio, soffermandosi su quelle scene in cui l'alfiere assume i tratti – riformulati, ribaltati o 'deformati' – di personaggi della tradizione comica quali il *servus callidus* plautino o il *jester* inglese, si propone di dimostrare come alcune peculiarità del suo carisma negativo derivino proprio dagli effetti particolarmente prolifici sortiti in lui da quella commistione tra elementi tragici e comici su cui si fonda molta della potenza drammatica di *Othello*.

Parole chiave: Shakespeare, Iago, *villain*, *jester*, tragicommedia.

In *Othello* – l'opera che A.C. Bradley definì "the most painfully exciting and the most terrible"<sup>1</sup> fra le tragedie di Shakespeare – c'è poco o nulla da ridere. Eppure, gran parte della critica, soprattutto nel corso del XX secolo, è stata concorde nell'individuare molti elementi tipici della commedia. Se in Brabantio, ad esempio, emergono tratti del *senex* plautino e in Otello attitudini da *miles gloriosus*, non risulta difficile cogliere in Desdemona atteggiamenti da eroina comica e in Roderigo, Emilia e Bianca aspetti che ricordano le maschere della Commedia dell'Arte. Ma il personaggio in cui le contaminazioni tra tragico e comico sortiscono gli effetti più inediti – e al tempo stesso più potenti dal punto di vista della valenza drammaturgica – è Iago: in lui svariati tratti caratteristici dei personaggi comici divengono oggetto di riformulazioni, innovazioni, talvolta di veri e propri capovolgimenti che ne mutano la na-

<sup>1</sup> A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (1904), London, Penguin, 1991, 168.

tura caricandola di segni opposti e, di conseguenza, tragici. Si tratta di veri e propri ‘percorsi deformanti’ di cui Shakespeare si serve per incidere sulle maschere comiche i lineamenti contorti della malvagità e per insinuare nei dialoghi brillanti – all’apparenza inoffensivi – gli stratagemmi logico-retorici che conducono a quegli equivoci letali di cui si alimenta la sostanza tragica dell’intera opera.

Nel corso della prima scena di *Othello*, il Moro viene presentato – attraverso le parole di Iago e Roderigo – come l’archetipo tradizionale, ben noto agli inglesi elisabettiani, del nero barbaro e lascivo, brutale e demoniaco, di cui Shakespeare aveva già fornito, nel personaggio di Aaron del *Titus Andronicus*, un modello esemplare. A conferire al generale Otello i tratti del prototipo negativo del Moro è, in primo luogo, Iago. Eppure, sin dal principio dell’opera, e poi in modo esponenziale e irreversibile sino al tragico epilogo, si attiva un processo di rifrazione e conseguente trasferimento, proprio sul personaggio di Iago, della quasi totalità degli elementi distintivi mediante i quali lui stesso aveva costruito la mostruosa immagine, *in absentia*, di Otello.

Il bianco alfiere si rivela presto, infatti, il detentore di quelle peculiarità negative che l’immaginario collettivo attribuiva agli uomini dalla pelle nera: la perfidia, la natura sanguinaria, l’inclinazione alla lussuria e alla slealtà. Un “paradosso coloristico”, osserva Giorgio Melchiori, che:

[...] è realizzato non tanto come principio morale, ma come espressione dell’ambiguità e polivalenza della natura umana, nel contesto di quella dialettica tra apparenza e realtà che è il motivo centrale, la struttura portante di quasi tutte le tragedie (e commedie) dello Shakespeare maturo. La figura retorica del paradosso costituisce il fondamento delle strutture linguistiche e iconiche dell’*Othello*, organizzate con estrema perizia nello svolgimento dell’opera.<sup>2</sup>

La figura retorica del paradosso si esplicita attraverso logiche di opposizione e ribaltamento che investono tutti i piani dell’espressione, da quello linguistico-retorico a quelli inerenti alle strutture drammaturgiche e alla caratterizzazione dei personaggi. Già la struttura dell’opera, che appare ricalcata su quella di una commedia, costituisce in sé un paradosso. Tra i primi a sottolinearlo fu Stephen Rogers, individuando nell’inversione dei modelli della commedia classica il nucleo tragico di *Othello*: “[...] Othello achieves much of its tragic power through the adaptation, often the rearrangement or inversion, of techniques, devices, and other materials traditionally belonging

<sup>2</sup> G. Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari, Laterza, 1994, 479.

to comedy”.<sup>3</sup> Oltre a discernere, nella struttura dell’opera, lo schema capovolto di una commedia,<sup>4</sup> Rogers individua, in ciascuno dei personaggi, uno o più antenati della commedia classica:

Brabantio, for instance, is the possessive father, like the wrathful Egeus in *A Midsummer Night’s Dream*. Roderigo is the “gulled gentleman” – except that Iago cheats him of his life as well as his money. Emilia is the “wordly-wise confidant” (at least in IV. iii), and Cassio is both the bookish soldier and the comic drunkard. In such a view, Othello is the jealous husband (reminiscent of Chaucer’s carpenter or Wycherley’s Pinchwife) and the *miles gloriosus* or “vain bragging Thrasso.” Iago’s diverse ancestry has been traced not only to the Senecan hero-villain and the Renaissance Machiavel but to the Vice of the moralities and the “intriguing slave or fallax servus” of Roman Comedy.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> S. Rogers, “Othello: Comedy in Reverse”, *Shakespeare Quarterly*, XXIV, 2 (1973), 210-220; 210.

<sup>4</sup> La scena in cui, nel primo atto, Otello e Desdemona giustificano ed esaltano di fronte alla Serenissima il loro amore connotandolo come eroico e capace di vincere qualsiasi avversità potrebbe essere, secondo Rogers, quella conclusiva di una commedia: “The scene in the senate chamber, which makes public the union of natural excellence and heroism, might seem, when viewed by itself, to crown a comedy already played. The lovers have surmounted the barriers of race, country and social class, which were traditional in Roman comedy. They have asserted the claims of nature against the “thin habits and poor likelihoods of conventional prejudice. They have, in brief, passed summarily through the usual “broils and troubles” that beset lovers in “spring” or “festive” comedy – that is, the pattern of *A Midsummer Night’s Dream* or *As You Like It* or the Beatrice-Benedick plot in *Much Ado about Nothing*”, ivi, 212.

<sup>5</sup> Ivi, 210. S. Snyder, in *The Comic Matrix of Shakespeare’s Tragedies*, sostiene che in *Othello* “the comic success precedes tragic catastrophe” (Princeton, Princeton University Press, 1979, 70), mentre Barbara Heliodora C. de Menonça, oltre a sottolineare che “of all the tragedies *Othello* is the only one that relies largely on plot for its development, which is in itself a characteristic of comedy rather than of tragedy”, procede a una accurata analisi in cui rileva numerose affinità tra Iago e lo Zanni della Commedia dell’arte: “And in this comic structure of plot is to be considered Iago’s position as *meneur-de-jeu*, as Zanni, as Harlequin, above all as Brighella; no matter what the name, he is a servant who is working for his own advancement when he should be serving his master. The very idea of advancement, which is so important in Shakespeare, does not exist at all in Cinthio, and yet it is one of the most important aspects of *Zanni* [...] As the action opens two men are talking and one of them, Iago, is obviously indignant because he had not been promoted to lieutenant (a *lese-majeste* crime in terms of any Zanni’s ego), claiming further that ‘three great ones of the city’ had ‘off capped’ to the general on his behalf”, “Othello: a Tragedy Built on a Comic Structure”, *Shakespeare Survey*, XXI (1968), 31-38. A sottolineare tratti in comune tra *Othello* e alcune altre commedie dello stesso Shakespeare, in particolare *Much Ado About Nothing*, è invece John Velz in *Teaching Shakespeare*, ed. by W. Edens *et al.*, Princeton, Princeton University Press, 1977, 30-31.

Nel caso di Iago, i predecessori nella storia del teatro occidentale sono particolarmente numerosi, e il loro accostamento disegna un percorso caratterizzante che accoglie, nel suo sviluppo, modelli in aperto contrasto tra loro: da una parte i “cattivi”, partendo dal *villain* seneciano e dal *Vice* medievale<sup>6</sup> sino al “Machiavel” rinascimentale, dall’altra il personaggio collocabile all’estremità opposta della linea dei tipi drammaturgici, vale a dire il comico plautino per eccellenza, il *fallax servus* (o *servus callidus*). Appare evidente che quella dialettica contrastiva fondata sul paradosso e individuata da Melchiori come energia vitale dell’opera raggiunge il suo massimo potenziale drammatico nel personaggio di Iago, il quale si configura non solo come perfetto emblema di una sistematica – e proprio per questo sconcertante – commistione di elementi derivanti da prototipi di segno contrario ma anche come attivatore, nelle coscienze dei suoi interlocutori, di meccanismi oppositivi che ledono le singole *personae* agendo, di conseguenza e in modo distruttivo, sulle dinamiche della loro interazione sociale.

Nel dialogo d’apertura, i segnali della natura polivalente di Iago, seppure già decisivi se colti a seguito di una lettura meditata del testo, restano, nella percezione di uno spettatore che assiste all’opera per la prima volta – e per il quale Iago è quindi uno sconosciuto – troppo impliciti, e l’impressione dominante è quella di un personaggio simile a un *servus callidus* che, in tono sincero e con intento chiarificatore, narra l’antefatto argomentando in modo logico e brillante. I fatti accaduti ruotano intorno all’antica dialettica servo-padrone: come nella più classica delle commedie, Iago annuncia che si vendicherà del suo superiore rovesciando l’ordine sociale e facendo – carnevalescamente – del suo padrone il suo schiavo.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Sulle modalità attraverso cui le radici della natura di Iago affondano nei personaggi malevoli del teatro medievale si veda il fondamentale studio di Bernard Spivak, *Shakespeare and the Allegory of Evil* (New York, Columbia University Press, 1958). Interessante, a tal proposito, anche il saggio “Iago-Vice or Devil?” di Leah Scraggs, *Shakespeare Survey*, XXI (1968), 53-65, in cui l’autrice giunge alla conclusione che: “It is clear that the characteristics displayed by Iago could well have been derived from the Devil rather than the Vice and that this proposition is reinforced by the emphasis on devilry in the play and the nature of Iago’s attitude to his victims. But it would be overstating the position to assert categorically that Iago’s characterization is necessarily derived from a traditional stage presentation of the Devil. All that can be claimed is that the Devil’s claim to be Iago’s forefather is at least as good as that of the Vice, and is supported by evidence in the play. Thus, while the Devil cannot be proved to be Iago’s ancestor, his contradictory claim clearly invalidates the view that Iago must be regarded as a descendant of the Vice because of the dramatic characteristics he displays”.

<sup>7</sup> Sulla matrice comica del personaggio di Iago non nutre dubbi Douglas J. Stewart: “Iago had got a transfusion of blood from the comic slave of Plautus and Terence. His humor, his cleverness, his harmonious integration with the basic plot of jealousy, intrigue and deception among the less than



A Iago – come al Palestrione del *Miles gloriosus* di Plauto – viene concesso tutto il tempo necessario a rivelare il suo malcontento e i primi dettagli del suo piano di vendetta. Nel dialogo tra lui e Roderigo, la sproporzione tra le parti affidate è subito evidente: dal principio sino al momento in cui entra in scena Brabanzio, Roderigo pronuncia nove versi, Iago settanta. Con indosso l'uniforme militare ed esibendo un linguaggio che si rivela, già dai primi versi, vigoroso e persuasivo, Iago non fa fatica a impadronirsi della scena e ad avere una presa immediata sul pubblico. Mostrandosi sin dal primo momento come il *deus ex machina* dell'opera, condivide apertamente il suo pensiero e appare, di primo acchito, come un individuo sostanzialmente schietto, di cui ci si può fidare. I tratti in comune con un personaggio familiare<sup>8</sup> inducono chi lo ascolta, secondo un processo di rassicurante “ripetizione del noto”,<sup>9</sup> a essere dalla sua parte e a lasciarsi attrarre dal suo magnetismo.

Lo spettatore è dunque – insieme a Roderigo – il primo a cedere al carisma di Iago, e anche il primo al quale viene mostrata la maschera, tipicamente comica, del servo-confidente di vivace intelligenza, che si offre continuamente e generosamente agli altri. Dinanzi agli attori del suo piano – Otello, Desdemona, Cassio, Roderigo – e nelle dinamiche dell'azione, Iago si connota infatti come l'amico dispensatore di consigli, la spalla su cui piangere, il punto di riferimento da seguire. E anche l'impulso dello spettatore, quando Iago va a urlare sotto la finestra di Brabanzio, è quello di abbandonarsi a lui e al suo profluvio di battute sconce. Ma l'assonanza con il *servus callidus* comincia a vacillare nel momento stesso in cui Iago prende la parola:

Iago:

Zounds, sir, you're robbed! For shame, put on your gown!  
Your heart is burst, you have lost half your soul,  
Even now, now, very now, an old black ram  
Is tupping your white ewe. Arise, arise,  
Awake the snorting citizens with the bell

royal beings in their secular domesticity – all these point to a Roman comedy”, “Othello: Roman Comedy as Nightmare”, *Emory University Quarterly*, XXII (1966), 252-76; 261.

<sup>8</sup> Come nota Frances Teague, oltre al personaggio, anche lo scenario risulta familiare allo spettatore: “[...] the opening scene of *Othello* does recall the urban settings of New Comedy: two men, one of whom serves the hero, talk in the street and rouse a senex who learns of his child's unsuitable marriage”, Frances Teague, “‘Othello’ and New Comedy”, *Comparative Drama*, XX, I (1986), 54-64; 55.

<sup>9</sup> L'espressione, utilizzata in riferimento a un discorso sui motivi del grande successo di Plauto, è di Maurizio Bettini, “Introduzione” a *Plauto. Mostellaria, Persa*, Milano, Mondadori, 2004, 10.

Or else the devil will make a grandsire of you.

Arise, I say!

[...]

Zounds, sir, you are one of those that will not serve God, if the devil bid you. Because we come to do you service and you think we are ruffians, you'll have your daughter covered with a Barbary horse. You'll have your nephews neigh to you. You'll have coursers for cousins and gennets for germans.

[...]

I am one, sir, that comes to tell you your daughter and the Moor are now making the beast with two backs.

(I, 1, vv. 85-91; 107-112; 114-115)<sup>10</sup>

L'eloquenza troppo sfrenata, le imprecazioni e gli insulti blasfemi, le ipotiposi che rimandano a una licenziosità bestiale, i richiami al demonio e alle creature simbolo del peccato<sup>11</sup> sono tutti elementi che superano i limiti collettivi e individuali della misura e della decenza, facendo emergere in chi ascolta delle resistenze che smorzano la risata in un, seppure ancora indistinto, senso di inquietudine e frustrazione. Si apre così un primo solco in quella sfera di ilare condivisione della macchinazione dell'inganno che il *servus* plautino serba invece integra per tutta l'opera. Ed è a questo punto che lo spettatore comincia istintivamente a prendere le distanze da Iago, divenendo il testimone – l'*unico* testimone – del processo mediante cui l'alfiere sovrappone identità fittizie alla propria natura instabile, in un continuo gioco di "multiple maskings"<sup>12</sup> che genera tratti distintivi enigmatici e confusi.

<sup>10</sup> W. Shakespeare, *Othello*, ed. by E. A. J. Honigmann, The Arden Shakespeare, London, 2006. Tutte le citazioni da *Othello* saranno tratte da questa edizione. Iago: "Perdio, signore, perché siete stato derubato! / Presto, vestitevi! Vi hanno spezzato il cuore, / rubato metà della vostra anima! Ora, ora, proprio ora, / un vecchio montone nero sta montando / la vostra candida pecorella. Su, su, svegliate / con la campana a martello tutti i cittadini, / prima che il diavolo vi faccia nonno. / Movetevi, vi ripeto! [...] Perdio, signore, siete proprio uno di quelli che non ringrazierebbero Dio nemmeno se glielo ordinasse il diavolo. Siamo venuti per farvi un favore e voi ci trattate come farabutti. E allora se vostra figlia sarà coperta da uno stallone berbero, se i vostri nipoti nitriranno e se avrete dei cavalli per cugini e dei puledri come altri parenti, sarà tutta colpa vostra. [...] Sono uno, signore, che viene ad avvertirvi che vostra figlia e il Moro, in questo momento, stanno facendo la bestia a due grotte". W. Shakespeare, *Otello*, traduzione in italiano di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1976, 287, 289. Tutte le traduzioni dall'opera saranno tratte da questa edizione.

<sup>11</sup> Per una analisi ravvicinata dei versi di Iago si rimanda al mio volume *Il cigno e la tigre. Figurezioni zoomorfe in Shakespeare*, Napoli, Liguori, 2010, 149-157.

<sup>12</sup> S. Rogers, "Othello: Comedy in Reverse", *Shakespeare Quarterly*, 213.

Il mutare di maschera di Iago è molto lontano dagli schemi costanti dell'immaginazione comica. La frase "I am not what I am" (I, 1, 64),<sup>13</sup> vero e proprio fulcro tematico dell'opera nel suo richiamo all'impossibilità di serbare una personalità univoca, accoglie un senso ben diverso da quello che aveva assunto quando a pronunciarla era stata, prima di Iago, Viola in *Twelfth Night* (III, 1, v. 139):<sup>14</sup> in quel caso aveva infatti alluso al classico travestimento da commedia, all'innocuo scambio di identità finalizzato all'intreccio degli equivoci che conduce lo spettatore verso la lieta catastrofe, mutando il suo fiato sospeso in un sorriso. In Iago, la frase "I am not what I am" si tinge dei colori cupi del demonio; è il marchio dell'Anticristo,<sup>15</sup> la formula che denota la duplicità ambigua e deforme. A seconda dell'interlocutore – che si tratti di Brabantio o Roderigo, di Otello, Cassio o Desdemona, o del lettore-spettatore nel caso degli *asides* – Iago alterna cortesia a sgarbatezza, ilarità a cupi progetti, stabilità a intime nevrosi, correttezza a crimine covato. Un profilo da "complete masker", da "frightful caricature"<sup>16</sup> che si scorge, come già rilevato, sin dal principio dell'opera.

Soffermiamoci ad esempio sul momento in cui, dopo la scena nella Sala del Consiglio del Doge (che vede l'amore tra Otello e Desdemona trionfare e conquistarsi l'ammirazione e il consenso dei presenti) Iago è roso dall'invidia e, rimasto solo con Roderigo, si abbandona a un lungo discorso in prosa che ne fa ancora una volta una versione tragica, dai tratti deformati, del *servus* plautino. Qui il servo arguto deve aiutare l'*adulescens* Roderigo a conquistare l'inarrivabile Desdemona e il *topos* è quello del sottrarre denaro al giovane ricco e sciocco per fare i propri interessi:

Iago:

It is merely a lust of the blood and a permission of the will. Come, be a man! drown thyself? Drown cats and blind puppies. I have professed me thy friend, and I confess me knit to thy deserving with cables of perdurable toughness. I could never better stead thee than now. Put money in thy purse, follow thou the wars, defeat thy favour with an usurped beard; I say, put money in thy purse. It cannot be that Desdemona should long continue her love to the Moor, – put

<sup>13</sup> "Io non sono quello che sembro", p. 285.

<sup>14</sup> W. Shakespeare, *Twelfth Night*, ed. by Keir Elam, The Arden Shakespeare, London, 2008.

<sup>15</sup> Come ampiamente rilevato dalla critica, l'espressione ricalca in ardita quanto blasfema parodia quella pronunciata da Jaweh nella Bibbia ("I am that I am": *Exodus*, 3:14).

<sup>16</sup> Entrambe le definizioni si devono a Stephen Rogers, "Othello: Comedy in Reverse", *Shakespeare Quarterly*, 214.

money in thy purse – nor he his to her. It was a violent commencement, and thou shalt see an answerable sequestration: – put but money in thy purse. These Moors are changeable in their wills – fill thy purse with money. The food that to him now is as luscious as locusts, shall be to him shortly as bitter as colquintida. She must change for youth; when she is sated with his body she will find the error of her choice: she must have change, she must. Therefore, put money in thy purse. If thou wilt needs damn thyself, do it a more delicate way than drowning – make all the money thou canst. If sanctimony and a frail vow betwixt an erring Barbarian and a super-subtle Venetian not too hard for my wits and all the tribe of hell, thou shalt enjoy her – therefore make money. A pox of drowning thyself, it is clean out of the way: seek thou rather to be hanged in compassing thy joy than to be drowned and go without her (I, 3, 335-362).<sup>17</sup>

Una energia sadica alimenta il suo discorso, lucidamente strutturato in una concatenazione di proposizioni che svelano, uno dopo l'altro, gli elementi chiave attraverso i quali sta plagiando Roderigo. Il godimento nel pregustare il successo del suo piano e l'auto-compiacimento per la propria capacità di elaborarlo vengono ribaditi dall'immissione, con cadenza regolare, della frase da cui si desume il suo unico e vero scopo: fare di Roderigo la sua personale fonte di denaro sull'isola di Cipro. La reiterazione ossessiva della frase "put money in thy purse",<sup>18</sup> che annuncia l'inganno ai danni di Roderigo, disegna

<sup>17</sup> "Non è altro che un ardore del sangue guidato dalla volontà. Sii uomo. Annegarti! Annega pure gatti e cuccioli ciechi, se vuoi. Ti ho detto che ti sono amico e che mi sento unito a te da forti e tenaci legami. Sono convinto che mai, come in questo momento, io possa esserti utile. Metti del denaro nella borsa e vieni alla guerra con me. Cambiati i connotati con una barba finta. Ripeto: metti del denaro nella borsa. L'amore di Desdemona per il Moro non può durare a lungo; – metti dunque del denaro nella borsa – e neppure quello di Otello per lei: come fu violento l'inizio, così, vedrai, sarà la fine. Metti del denaro nella borsa. I Mori sono incostanti – riempi di denaro la borsa. Il cibo ora dolce come le carrube, gli sarà tra poco amaro come l'assenzio. Desdemona è giovane, cambierà. Quando sarà sazia del corpo di lui, scoprirà che ha fatto una scelta sbagliata. Cambierà, cambierà. Dunque, metti denaro nella borsa. E se vuoi proprio dannarti, scegli un modo più raffinato per farlo. Annegarti? Raccogli piuttosto tutto il denaro che puoi. E se con la mia intelligenza e l'aiuto di tutti i diavoli dell'inferno riusciremo a superare l'ipocrisia e la fragilità di un giuramento scambiato tra un barbaro senza patria e una scaltrissima veneziana, quella donna sarà tua. Dunque, raccogli più denaro che puoi. E crepi la tua idea di volerti annegare! È davvero fuori luogo! Se mai, fatti impiccare per aver avuto il tuo piacere; altro che annegarti per non averlo goduto!", 329, 331.

<sup>18</sup> M. D. Faber e A. F. Dilnot rilevano che "Here, within a relatively brief space – about twenty lines – Iago tells Roderigo to "put money" in his "purse" no less than six times. With regard to the repetition of a single striking figure, there is nothing else quite like it in Shakespeare", "On a Line of Iago's", in *American Imago*, XXV, I (1968), 86-90; 87.

uno schema intrinsecamente comico, ma l'impulso alla risata viene anche qui represso dall'infiltrarsi di un cinismo troppo torbido e di doppi sensi troppo volgari. I motivi di fondo della degradazione dell'amore a mera soddisfazione degli istinti più bassi (che giustifica l'ipotesi di Iago di un prevedibile e reciproco disamoramento tra l'"erring Barabarian" e la "super-subtle Venetian") e del pregiudizio misogino secondo cui tutte le donne possono essere 'comprate', vengono amplificati dai sottocodici linguistici, sin troppo osceni, dell'espressione la cui meccanica ripetizione dovrebbe muovere al riso. Si legga quanto rilevano, a tal proposito, M. D. Faber e A. F. Dilnot:

Let us notice that in Shakespeare's day "money," in the form of coins, rent, etc., was commonly employed as a slang synonym for semen; that "purs" was commonly used as a substitute for scrotum; and that the act of ejaculation was commonly described in terms which complete the metaphor, namely in terms of "spending" or "paying out." In his *Transformations of Instinct*, Freud points up the degree to which "money," "baby," and "penis" are "ill-distinguished from one another and . . . easily inter-changeable" in the unconscious.<sup>19</sup>

Poi, di lì a poco, non appena giunti sull'isola di Cipro, a Iago viene affidata la parte del clown, del jester, del personaggio atto a innescare il dialogo comico. La scena, considerata di poco valore da molti critici – M.R. Ridley la definisce addirittura "one of the most unsatisfactory passages in Shakespeare"<sup>20</sup> – è stata spesso soppressa o abbreviata nelle messe in scena o negli adattamenti cinematografici che si sono susseguiti a partire dal XX secolo.<sup>21</sup> Ma, dal nostro punto di vista, risulta essenziale ai fini dell'individuazione di quelle curvature delle linee del comico che intensificano il carattere inquietante del personaggio di Iago. Cominciamo col rilevare che l'alfiere, da maestro della retorica qual è, si mostra abilissimo nel versificare in rima. Dal punto di vista linguistico, la parte del clown gli riesce alla perfezione. Tutte ruotanti intorno

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> William Shakespeare, *Othello*, ed. by M. R. Ridley, London, Methuen, 1958, nota a: II, 1, 109-66.

<sup>21</sup> Come precisa Daniel Derrin: "Sir Laurence Olivier's production, staged in 1963 and filmed in 1965, cut almost all of the jests, fifty lines from 116-161, while Jonathan Miller's production for the BBC Shakespeare series (1981), cut scarcely less from 139-161. Though Miller's production preserves a little of the scene's comic flavour it makes those which remain of Iago's jests simply a sort of filler provided for an anxious Desdemona, eager to 'beguile' the thing she is 'by seeming otherwise' (122-3)". "Rethinking Iago's jests in Othello II. i: Honestas, imports and laughable deformity", *Renaissance Studies*, XXXI, 3 (2016), 365-382; 365.

alla misoginia e a una serie di sillogismi che mirano a dimostrare che la disonestà e la dissolutezza sono elementi orizzontali a tutto il genere femminile, le battute di Iago questa volta, sì, riescono a indurre la risata.

Ma se il susseguirsi di rime e *pun* sembra effettivamente essere equiparabile a quello di una sequenza comica, nella percezione globale della scena emergono delle incongruenze che suscitano una certa perplessità e potremmo dire, persino, un senso di irritazione. Per coglierne l'origine è necessario, innanzitutto, contestualizzare lo scambio di battute. Come anticipato, la scena si è spostata a Cipro, dove sono giunti tutti meno Otello, il quale, come riferito da Cassio, è sano e salvo e presto li raggiungerà. Desdemona confessa però di avere paura, e chiede a Cassio perché Otello non sia lì con lui: "The great contention of the sea and skies / Parted our fellowship" (II, 1, 92-93),<sup>22</sup> risponde il luogotenente. Viene poi annunciato l'avvistamento di una nave ma, di fatto, non si hanno notizie certe riguardo alla sorte toccata a Otello. Eppure, un istante dopo, nessuno sembra più preoccuparsene: Cassio comincia un gioco di galanterie con Emilia, Iago ribatte insultando la propria moglie e accusandola di essere una linguacciuta e Desdemona, che aveva appena manifestato la sua paura per non aver visto sbarcare Otello, appare ben attenta al dialogo fra i tre e si muove subito, mostrando una certa confidenza con Iago, in difesa di Emilia: "Alas! she has no speech"<sup>23</sup> (103). Iago va avanti e, nel rispondere alla consorte, esce in una brillante massima in cui, come sottolinea Shaul Bassi, "riproduce in miniatura la tipica *querelle des femmes* rinascimentale: ripete gli argomenti classici della tradizione misogina":<sup>24</sup>

Iago:

Come on, come on, you are pictures out of doors,  
Bells in your parlours, wild-cats in your kitchens,  
Saints in your injuries, devils being offended,  
Players in your housewifery, and housewives in...  
Your beds!  
(II, 1, 109-113)<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Cassio: "La grande lotta tra il mare e il cielo ci divide", 343.

<sup>23</sup> Desdemona: "Ma se non parla mai!", 343.

<sup>24</sup> W. Shakespeare, *Otello*, a cura di, Shaul Bassi, trad. it. di A. Serpieri, Venezia, Marsilio, 2009, 334. Bassi rileva come Iago, in questi versi, vada dal *Libro d'oro del matrimonio* di Teofrasto, al *Roman de la Rose*, a Chaucer, sino al *Cortigiano* di Baldassarre Castiglione.

<sup>25</sup> Iago: "E sì, voi donne quando siete per la strada / sembrate dei dipinti, ma siete campane nei salotti, / gatte selvatiche in cucina, sante quando offendete, / diavoli se vi offendono; prendete per gioco / i lavori di casa e vi affaticate soltanto a letto", 343.

Agli arguti doppi sensi maschilisti, Desdemona risponde prima con un rimprovero: “O, fie upon thee, slanderer!” (113), poi con un invito in cui cede alla debolezza della vanità: “What wouldst thou write of me, if thou shouldst praise me?” (117).<sup>26</sup> La preoccupazione per le sorti del marito sembra svanita nel nulla e la giovane veneziana si lascia coinvolgere in una sciocca disputa sulle donne, mostrandosi divertita e curiosa di sapere quali parole saprebbe dedicarle, Iago, in un encomio. L’alfiere finge di volersi sottrarre alla sfida, creando qualche secondo di *suspense* e guadagnandosi una attenzione ancora maggiore da parte degli astanti. Poi, finalmente, come lui stesso dice, la sua musa ha le doglie e il distico viene alla luce: “[...] If she be fair and wise, fairness and wit, / The one’s for use, the other useth it” (vv. 129-130).<sup>27</sup> La chiusa è molto acuta nel suo duplice riferimento all’“uso” e le allusioni sono, seppure solo a un livello subliminale, offensive. Come rileva Alessandro Serpieri:

Il motto è arguto nella sua forma ellittica: il ritratto di Desdemona, che è *fair* (sia bella che bionda), presenta una donna che sa come usare la sua bellezza; e l’accento posto sull’uso rimanda a quella “supersubtle Venetian” che aveva presentato alla mente di Roderigo in I.3.357: lei sa sfruttare la sua bellezza, ha saputo come usarla con quel caprone di Otello, e Iago è sicuro che sia pronta a utilizzarla anche con gli altri, primo fra tutti Cassio. Inoltre, l’epigramma può implicare che la sua bellezza sia da usare, e anche lui vorrebbe farlo: in questa chiave affiorerebbe già in questo sintagma la libidine segreta, e censurata, di Iago nei suoi confronti, che si manifesterà nel suo prossimo monologo.<sup>28</sup>

Ma Desdemona non coglie (o non vuole cogliere, inebriata com’è dalla frivolezza della conversazione) l’insinuazione e continua a gravitare intorno al potere carismatico di Iago, chiedendogli, incoraggiata da Emilia che la affianca in una curiosità quasi morbosa, di creare altri encomi, per la donna “black and witty”, per quella “fair and foolish”, per la “foul and foolish”<sup>29</sup> finché, non soddisfatta, gli chiede un elogio per una donna davvero meritevole, volendo forse assecondare, ancora, un intimo desiderio di adulazione: Desdemona: “[...] But what praise couldst thou bestow on a deserving woman

<sup>26</sup> Desdemona: “Che razza di lingua!”, “E che cosa scrivereste di me, dovendo fare il mio elogio?”, 343, 345.

<sup>27</sup> Iago: “[...] Se donna è bella, bionda, intelligente, / a usare la bellezza usa la mente”, 345.

<sup>28</sup> A. Serpieri, *Otello: l’eros negato*, Napoli, Liguori, 2003, 60.

<sup>29</sup> Desdemona: “[...] bruna e intelligente”; Emilia: “[...] bella e sciocca”; Desdemona: “[...] brutta e sciocca”, 345, 347.

indeed? One that in the authority of her merit did justly put on the vouch of very malice itself?” (vv. 144-146).<sup>30</sup> Iago risponde creando dieci versi in rima baciata, agili e gradevoli, in cui nasconde abilmente, sotto il ritratto di donna pura, sottili allusioni sessuali.<sup>31</sup> Quando, però, giunto al momento del distico finale si blocca lasciando il sonetto in sospeso e l’impaziente Desdemona lo incita a completarlo, Iago chiude con un verso in cui sminuisce con accennuato cinismo la figura della donna: “To suck fools and chronicle small beer” (v. 160). Desdemona, insoddisfatta dal verso finale, risponde: “O, most lame and impotent conclusion!” (v. 161),<sup>32</sup> adoperando un aggettivo – “impotent” – che, nella sua implicita valenza sessuale, mostra come Desdemona continui a percorrere il sentiero di euforica leggerezza tracciato, in tutto lo scambio di battute, da Iago.

Risulta evidente, in conclusione, che nel momento in cui la tensione drammatica dovrebbe essere alimentata dall’attesa del vittorioso Otello, tutti i personaggi si mostrano, invece, quasi ipnotizzati da Iago, che li attira nel suo circuito di battute futili e licenziose: la scena può essere vista come una prima dimostrazione, su scala umoristica e ridotta, del suo diabolico potere di seduzione. Se in questo breve intermezzo comico l’alfiere dà prova di un carisma e di una agilità verbale capaci di affascinare gli altri al punto di disporre del loro morale,<sup>33</sup> nell’intero corso dell’opera si dimostrerà in grado di plagiare le coscienze

<sup>30</sup> Desdemona: “[...] Ma quale elogio potreste fare a una donna veramente degna, che per i suoi meriti avesse anche il consenso dei maligni?”, 347.

<sup>31</sup> Iago: “She that was ever fair and never proud, / Had tongue at will and yet was never loud, / Never lacked gold and yet went never gay, / Fled from her wish and yet said ‘Now I may,’ / She that being angered, her revenge being nigh, / Bade her wrong stay and her displeasure fly, / She that in wisdom never was so frail / To change the cod’s head for the salmon’s tail, / She that could think and ne’er disclose her mind, / See suitors following and not look behind, / She was a wight, if ever such wights were”, II, 1, vv. 148-158.

<sup>32</sup> Iago: “Ad allattare minchioni e a tenere i conti della serva”; Desdemona: “Ma che conclusione vuota e zoppicante!”, 347.

<sup>33</sup> Cosa che accadrà anche, secondo modalità simili, nella scena dei festeggiamenti notturni per la vittoria sui Turchi. Qui Iago veste i panni dello Zanni che canta e si ubriaca, riuscendo a coinvolgere Cassio e a farlo cedere a quella debolezza – il bere vino – che lo porterà alla rovina. Lo sottolinea anche Robert A. Watts: “In the drinking scene of Act II, Iago furthers his plot by getting Cassio drunk and involved in a street brawl. The sight of soldiers getting progressively drunk, the comments by foreigners on English drinking habits, Cassio’s attempts to prove his sobriety, and the songs all serve to make this scene comical. The comedy borders on slapstick, yet the scene as a whole is an integral part of the play and several of the drama’s major themes



e di soggiogarne gli animi. Iago, come Satana, governa le azioni governando le volontà, conducendo le sue vittime verso la dannazione e la morte.

Quando Otello, dopo aver assassinato Desdemona e saputo tutta la verità, si trova Iago di fronte, il suo nemico (non dimentichiamo che Satana significa “l’avversario”) dà piena voce al proprio dolore con parole che si accompagnano a un dolente senso di impotenza: “I look down towards his feet, but that’s a fable. / If that thou be’st a devil, I cannot kill you” (V, 2, vv. 283-284).<sup>34</sup> Iago non ha il piede fesso del diavolo. Se avesse portato nel corpo un simile stigma, la sua vera identità si sarebbe finalmente rivelata. Ma non è così: “that’s a fable”, dice Otello. Poi, quando poco più avanti prova di nuovo a definirlo, l’epiteto è inequivocabile, illuminante: “demi-devil” (v. 298) lo chiama, mettendo in luce quel dualismo uomo-demone che rende deforme l’identità di Iago e fa di lui un personaggio più inquietante di qualsiasi *Vice* e di qualsiasi *villain*.

are here presented in microcosm”, “The Comic Scenes in *Othello*”, *Shakespeare Quarterly*, XIX, 1 (1968), 349- 354; 349.

<sup>34</sup> Otello: “Guardo se hai i piedi del demonio. Ma già, quella è una favola! / E se tu fossi un demonio, non potrei ucciderti”, 545.



ROBERTO D'AVASCIO

## **Monarchi, buffoni, attori: tragedia della regalità e soppressione del comico nel teatro di John Ford**

### *Abstract*

Il saggio intende analizzare alcuni aspetti della scrittura drammaturgica di John Ford, poeta e autore teatrale della prima metà del XVII secolo, relativi alla soppressione dell'elemento comico e alla successiva produzione teatrale incentrata su un forte senso del tragico. In particolare, il saggio si propone di approfondire questa dimensione estetica, che si afferma tra la metà degli anni '20 e la fine degli anni '30 del Seicento, attraverso *The Chronicle History of Perkin Warbeck*, espressione scenica della crisi dello *history play* prima della chiusura dei teatri a opera dei puritani, nel quale è riformulato il senso della storia nelle vicende di Perkin, antagonista York al regno di Enrico VII Tudor, capace di ricostruire una propria regalità attraverso la sua recita e la sua interpretazione, sul palcoscenico, da perfetto monarca. Il saggio analizza, infine, come l'opera rappresenti anche il vertice della traiettoria fordiana in merito alla soppressione dell'elemento comico, sperimentato nelle sue prime opere e che poi ritornerà nelle sue ultime tragicommedie.

Parole chiave: John Ford, *history play*, regalità, comico, teatro.

### 1. La sperimentazione del comico

In un contesto socio-politico e culturale di drastica transizione, che si verifica al passaggio dinastico in Inghilterra dalla monarchia Tudor a quella Stuart, il teatro inglese, già elisabettiano e poi giacomiano, sembra riflettere nella sua produzione drammaturgica tale crisi a partire da un ripensamento di un tradizionale "binarismo classico" caratterizzato da una netta distinzione di commedia e tragedia, attraverso cui la scena sembra far emergere, rispetto all'epoca precedente, "le discontinuità e le contraddizioni, lo scontro delle ideologie e dei paradigmi".<sup>1</sup> All'interno di questa decisiva fase di passaggio, etichettata come un "contro-rinascimento"<sup>2</sup> e che ha aperto la strada a una nuova estetica

<sup>1</sup> V. Intonti, "Introduzione: forme del tragicomico nel teatro tardo elisabettiano e giacomiano", in Vittoria Intonti (a cura di), *Forme del tragicomico nel teatro tardo elisabettiano e giacomiano*, Napoli, Liguori, 2004, 11.

<sup>2</sup> Cfr. H. Hayden, *The Counter-Renaissance*, New York, Charles Scribner, 1950.

teatrale caratterizzata da una drammaturgia tragicomica, si inserisce la prima produzione teatrale di John Ford.<sup>3</sup> Tale prima fase di scrittura per il mondo della scena, che segue un lungo periodo di apprendistato poetico durante gli anni universitari,<sup>4</sup> si sovrappone perfettamente all'ultima fase del governo di Giacomo I, caratterizzandosi per un intenso periodo di collaborazione teatrale con i migliori, e già affermati, drammaturghi del tempo.<sup>5</sup> John Ford sembra subito cimentarsi con le forme nuove del teatro del suo tempo e, lavorando soprattutto con Thomas Dekker, ma anche con William Rowley, Thomas Middleton e John Webster, si afferma in un'intensa e serrata produzione di tragicommedie, drammi pastorali e masque,<sup>6</sup> nella quale spicca certamente la sua prima opera, *The Witch of Edmonton*,<sup>7</sup> – “già dramma borghese, o meglio, rusticano, cioè una via d'uscita dalle vecchie formule, ormai inutilizzabili”<sup>8</sup> –

<sup>3</sup> Cfr. G. Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1941-68, vol. III, 433-464, in cui si sostiene che i primi contatti di John Ford con il mondo della drammaturgia teatrale londinese si siano verificati probabilmente attorno al 1619, nonostante il fatto che non ci siano prove o testimonianze che abbia scritto per il palcoscenico inglese prima del 1621.

<sup>4</sup> Nel 1606 vengono pubblicate le sue prime opere: *Fame's Memorial*, un poema elegiaco, e *Honour Triumphant, or The Peers' Challenge*, un pamphlet in prosa; nel 1613 pubblica un poema religioso, *Christes Bloodie Sweat, or The Sonne of God in his Agony* e un altro pamphlet in prosa, *The Golden Meane*, di cui compare una seconda edizione nell'anno successivo; il registro degli stampatori riporta anche la notizia di un ulteriore poema elegiaco nel 1615, *Sir Thomas Overburys Ghost Contayneinge the History of his Life and Untimely Death*, ma non esiste copia di quest'opera; infine, nel 1620 pubblica *A Line of Life*, un pamphlet in prosa didattico e moraleggiante, dopo il quale scriverà solo per il teatro.

<sup>5</sup> Cfr. M. J. Sargeant, *John Ford*, Oxford, Basil Blackwell, 1935, 19-20.

<sup>6</sup> Tra il 1623 e il 1624 Ford collabora con Thomas Middleton e William Rowley alla scrittura di *The Spanish Gipsy* e con Thomas Dekker a quella di *The Sun's Darling*: la prima opera è un dramma pastorale licenziato per la messa in scena al Cockpit Theatre in Drury Lane il 3 marzo 1623, probabilmente scritto tra la composizione di *The Witch of Edmonton* (fine del 1621) e la data della licenza, e poi pubblicato nel 1653; mentre la seconda opera era invece un *masque*, licenziato per la messa in scena al Cockpit il 3 marzo 1624 e scritto probabilmente a ridosso di questa data.

<sup>7</sup> Ford partecipa nel 1621, insieme a Thomas Dekker e William Rowley, alla scrittura di *The Witch of Edmonton*, tragicommedia pubblicata nel 1658, che dovrebbe essere stata scritta dopo l'iscrizione nel registro degli stampatori del 27 aprile 1621, e la successiva pubblicazione nello stesso anno, della sua fonte principale – il pamphlet di Henry Goodcole dal titolo *The Wonderfull Discovery of Elizabeth Sawyer A Witch, Late of Edmonton* – ma prima della sua messa in scena da parte dei Prince's Servants, dapprima al Cockpit Theatre e poi a corte a Whitehall il 29 dicembre 1621.

<sup>8</sup> E. Giachino, “Introduzione”, in John Ford, *Teatro*, a cura di Enzo Giachino, Torino, Einaudi, 1971, XIV.

inserendosi in una scia di successo per le nuove sperimentazioni tragicomiche tracciata all'interno di un "terreno propizio nell'Inghilterra degli Stuart dove la pastorale [...] fu favorita dall'avvento di Giacomo I e della regina Anna di Danimarca".<sup>9</sup>

L'attività drammaturgica di John Ford sembra diventare frenetica nel mondo teatrale londinese, sempre bisognoso di opere nuove e interessanti per attirare il pubblico e sconfiggere la feroce concorrenza tra le compagnie e tra le sale teatrali. Il periodo fra il 1624 ed il 1625 costituisce un momento di grande impegno teatrale per Ford, che allarga lo spettro delle sue collaborazioni e comincia a essere conosciuto e richiesto da impresari e direttori di compagnie. Anche se la maggior parte della sua produzione drammaturgica di questo periodo è andata persa,<sup>10</sup> le notizie pervenute ci sembrano attestare il suo definitivo inserimento in un'onda teatrale di successo che aveva un suo forte punto di riferimento estetico nella "tragicommedia pastorale, più sofisticata e colta del tradizionale dramma popolare inglese" e legata alla forte affermazione dei teatri privati, fra i quali sembra acquisire "preminenza il teatro del distretto di Blackfriars".<sup>11</sup>

A partire dal 1625, anno della morte di Giacomo e della successione al trono del figlio Carlo, John Ford sembra avere trovato una sua autonomia drammaturgica, rinunciando alle collaborazioni, lavorando proprio per il Blackfriars e indirizzando la sua attenzione alla tragicommedia, con la sua prima opera drammatica indipendente, *The Lover's Melancholy*,<sup>12</sup> "play of moods" di ispi-

<sup>9</sup> Intonti, 24.

<sup>10</sup> Restano scarse notizie di drammi licenziati nel 1624 e probabilmente scritti nello stesso anno: *The Fairy Knight*, masque scritto con Thomas Dekker per la Prince's Company (licenziato l'11 giugno 1624), *A Late Murther of the Sonn upon the Mother*, scritto con John Webster per la Red Bull Company (licenziato e messo in scena nel settembre 1624) e *The Bristowe Merchant*, scritto con Thomas Dekker per la Palsgrave's Company (licenziato il 22 ottobre 1624). Ci sono, tuttavia, anche notizie su altri drammi non pervenuti che Ford potrebbe avere scritto da solo o in collaborazione, di cui non si conoscono le date di composizione, tra i quali si possono segnalare: la tragedia *Beauty in a Trance*, segnalato nel registro degli stampatori del 9 settembre 1653, e le commedie *The Royall Combate*, *An Ill Beginning has a Good End*, and *a Bad Beginnig may have a Good End* (messa in scena nel 1613 dalla compagnia dei Queen Anne's Men) e *The London Merchant*, tutte iscritte nel registro degli stampatori del 29 giugno 1660.

<sup>11</sup> Intonti, 25.

<sup>12</sup> Si tratta di una tragicommedia che Sir Henry Herbert, *Master of Revels*, licenzia per la sua messa in scena il 24 novembre del 1628 e che era stata composta probabilmente poco tempo prima; l'opera viene portata in scena dai King's Men al Blackfriars ed al Globe, ed è successivamente pubblicata nel 1629.

razione burtoniana,<sup>13</sup> ma anche riscrittura di epoca carolina della *Twelfth Night* di William Shakespeare.<sup>14</sup> Ford, infatti, sembra insistere in questa direzione, sfruttando ancora una volta la voga vincente dell'ibridazione tragicomica, le cui innovative potenzialità sceniche erano state sperimentate nelle ultime opere dello stesso Shakespeare e erano state rese popolari da quelle di Beaumont e Fletcher.<sup>15</sup>

Raggiunta una certa notorietà in ambito teatrale e un'affermata maturità artistica, Ford sembra abbandonare una lunga e proficua fase drammaturgica in cui ha sperimentato le possibili ibridazioni dell'elemento comico, per volgere drasticamente la sua ricerca drammaturgica verso una dura estetica del sangue, squisitamente tragica, che sarà indicata, trecento anni più tardi, quale modello del notissimo teatro della crudeltà da Antonin Artaud.<sup>16</sup> Infatti, proprio nel 1633 Ford pubblica tre tragedie: *The Broken Heart*, *Love's Sacrifice* e *'Tis Pity She's a Whore*. Poiché non si conoscono le date di scrittura di queste opere, è incerta la loro successione, complicata dal fatto che *The Broken Heart* sia stata scritta per la messa in scena dei King's Men, laddove *Love's Sacrifice* e *'Tis Pity She's a Whore* siano state composte per il Phoenix Theatre. Tuttavia, sembra convincente la tesi di Gerald Bentley, secondo la quale Ford, iniziando la sua carriera di drammaturgo autonomo, avrebbe dapprima cominciato una stretta collaborazione con i King's Men, e che solo successivamente si sarebbe rivolto alla compagnia di Christopher Beeston: per cui avrebbe scritto prima le opere destinate al Blackfriars e successivamente quelle per il Phoenix.<sup>17</sup> Secondo questa ricostruzione cronologica, quindi, *The Broken Heart* dovrebbe seguire immediatamente *The Lover's Melancholy* e precedere le altre due tragedie pubblicate nel 1633,<sup>18</sup> segnando un tempo nuovo nella scrittura dram-

<sup>13</sup> U. Ellis-Fermor, *The Jacobean Drama: an Interpretation*, London, Methuen, 1953, 230.

<sup>14</sup> Cfr. J. Bhattacharyya, "The Comical Plays of John Ford: an Appraisal", *The Literary Half-Yearly*, v. XXIII, 2, 1982, 49-50.

<sup>15</sup> Cfr. T. S. Eliot, *Essays on Elizabethan Drama*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1932, 127.

<sup>16</sup> Cfr. A. Artaud, "Il teatro e la peste", in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, 146-148.

<sup>17</sup> Cfr. G. Bentley, 434-438.

<sup>18</sup> *Love's Sacrifice* dovrebbe precedere *'Tis Pity She's a Whore*, dal momento che la scrittura di quest'ultima opera non dovrebbe essere stata completata prima del 1631 – anno dello scandaloso matrimonio incestuoso tra Sir Giles Allington e Dorothy Dalton, che sarà severamente punito – ponendola di fatto alla fine del gruppo. *The Broken Heart* è iscritta nel registro degli stampatori del 28 marzo 1633; *Love's Sacrifice* è segnalata nel registro

maturgica di Ford, in cui l'elemento comico viene improvvisamente cassato e soppresso.

Questa svolta deve essere calata all'interno di un nuovo contesto socio-politico, incentrato attorno alla corte e alla figura di Carlo I, e di un mondo teatrale sempre più vicino al potere della corona. Il Ford degli anni '30 sembra essere integrato in questo mondo e sembra avere intrecciato importanti relazioni con esponenti dell'aristocrazia, che avevano il loro leader nel conte di Arundel.<sup>19</sup> La virata verso una dimensione assolutamente tragica si affianca alla sua ricollocazione politica: se alla base della distanza tra discorso tragico e comico c'erano "generi socialmente codificati e la distinzione di classe", in questa nuova prospettiva di fiancheggiamento della corte contro un emergente puritanesimo borghese anti-teatrale, allora la precedente "ibridazione generica implicava non solo una rottura del decoro", ma anche il pericolo di una minacciosa "mescolanza".<sup>20</sup> E il tragico troverà una sua cristallina purezza nella successiva elaborazione scenica del discorso storico.

## 2. Riformulazione del tragico nella storia

Nello scrivere e mettere in scena *The Chronicle History of Perkin Warbeck*, John Ford annuncia programmaticamente nel prologo che "Nor is here/ Unnecessary mirth forc'd, to endear/ A multitude",<sup>21</sup> componendo un'opera che, curiosamente, non ha preso il nome del monarca inglese Enrico VII, il monarca della vicenda, come è avvenuto nella tradizione delle *histories* shakespe-

degli stampatori il 21 gennaio 1632/33, ma non dovrebbe essere stata rappresentata prima dell'ascesa al trono di Carlo I nel 1625, poiché fu messa in scena al Phoenix dai Queen's Servants, cioè i Queen Heanrietta's Men; *'Tis Pity She's a Whore* è stato messo in scena dai Queen's Majesty's Servants al Phoenix Theatre di Londra tra il 1626, anno di fondazione della compagnia, e il 1633.

<sup>19</sup> Cfr. L. Hopkins, *John Ford's Political Theatre*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1994, 4-27; B. Vickers, "Counterfeiting" *Shakespeare: Evidence, Authorship, and John Ford's Funerall Elegye*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 265-269.

<sup>20</sup> Intonti, 12.

<sup>21</sup> Tutte le citazioni di *The Chronicle History of Perkin Warbeck* sono tratte da John Ford, *Five Plays*, a cura di Havelock Ellis, London, Ernst Benn Limited-The Mermaid Series, 1960. Il testo di Ellis (1888, ristampato nel 1960) si basa sull'edizione *standard* dell'opera di Ford, curata da William Gifford in *Dramatic Works* (1827), la quale si è basata, a sua volta, direttamente sulle pubblicazioni *in-quarto* del Seicento. La traduzione è stata tratta da John Ford, *Teatro*, a cura di E. Giachino, Torino, Einaudi, 1971.

ariane, ma del suo pretendente alla corona, per l'appunto Perkin Warbeck.<sup>22</sup> Costui afferma di essere l'ultimo discendente del casato York, quel Riccardo secondo in linea di successione del grande Edoardo IV, scampato alla strage della Torre di Londra e quindi legittimo pretendente alla corona inglese. Quest'opera, che presenta un sottotitolo altrettanto curioso, *A Strange Truth*, visualizza scenicamente la rapida ascesa e la rovinosa disfatta di Perkin, descrivendone la parabola storica tracciata tra il 1494 e il 1499, dall'arrivo trionfante presso la corte scozzese di Giacomo IV al matrimonio con Lady Katherine Gordon, alla loro successiva cacciata dalla Scozia per raggiungere la Cornovaglia, fino alla sua esecuzione finale, che sancisce la vittoria definitiva di Enrico VII.

Un fantasma si aggira per l'Inghilterra. Ne è consapevole lo stesso monarca inglese. La vicenda si apre a Westminster, nella sala delle udienze del re. Enrico VII, seduto sul trono, è molto preoccupato. È circondato dai suoi nobili consiglieri. Il suo turbamento è tutto rivolto alla presenza di spettri che infestano il suo paese e il suo potere: "Still to be haunted, still to be pursued, / Still to be frightened with false apparitions/ Of pageant majesty and new-coined greatness".<sup>23</sup> Enrico sente di vivere una situazione di minaccia dalla quale non riesce a districarsi, immedesimandosi in un ridicolo "mockery king".<sup>24</sup> Così il monarca in carica, già castigatore di Riccardo III, immagina e denuncia la sua regalità davanti alla corte: quello di uno zimbello, se non di un trastullo buffonesco. Lo spettro che sembra assillarlo, e che aleggia sul suo regno prendendosi gioco del suo potere, non è forse solo quello di Perkin Warbeck, ma quello di un perturbante eterno ritorno del pretendente al trono del casato York. Questa presenza fantasmatica, a sentire la pubblica lamentazione del re, non infesterebbe solo la sicurezza dello stato, ma la stessa mente

<sup>22</sup> Il dramma fu iscritto nel registro degli stampatori il 24 febbraio 1634, stampato quello stesso anno a Londra da Thomas Purfoote Jr. per Hugh Beeston e messo in scena dai Queen's Majesty's Servants al Phoenix Theatre di Londra sotto la direzione di Christopher Beeston, tra il 1625 e il 1634. *L'in-quarto* pubblicato era diviso in atti, ma non in scene, la cui la divisione sarà compiuta soltanto nell'edizione di Henry Weber, *The Dramatic Works of John Ford*, del 1811. In merito alla data di composizione e alla prima messa in scena, sono state fatte diverse ipotesi: secondo Mildred Struble, G.E. Bentley, Irving Ribner, Clifford Leech e Dorothy Farr il dramma sarebbe "carolino" perché scritto tra la fine degli anni '20 ed i primissimi anni '30 del Seicento, mentre per Alfred Harbage, Sidney Homan e Dale B.J. Randall il dramma sarebbe "giacomiano", anticipando la data di composizione alla prima metà degli anni '20.

<sup>23</sup> "Ancora braccato, ancora perseguito, / e sgomento da false apparizioni/ di contraffatti monarchi e potentati di recente conio" (I, i, 1-3).

<sup>24</sup> "uno zimbello di re" (I, i, 4).



di Enrico, minando il fragile equilibrio di una pacificazione nazionale che ha superato le nefaste contrapposizioni tra Lancaster e York e che si è costruito attorno all'ideologia Tudor, dal momento che il re sente il bisogno di narrare ripetutamente la sua storia vittoriosa per riaffermare la statura regale del suo ruolo storico, della sua figura e del suo potere. Dal suo trono rivendica pubblicamente "our own royal birth right", legittimando il suo regno sull'Inghilterra e descrivendo la sua immagine regale come "the best physician",<sup>25</sup> capace di curare con l'arma della pace le ferite sanguinanti dell'Inghilterra. E, tuttavia, deve ammettere che la sua costruzione politica attorno al casato Tudor non ha reso il suo stato sicuro, vivendo ancora in una costante incertezza.

La drammaturgia di Ford sembra dichiarare tra le righe che la rappresentazione ideologica che Enrico sta elaborando in scena del suo potere produce un senso non egemonico, circondato da tali fantasmi storici. Interviene, a questo punto, la corte a sostegno del re, attraverso le parole del vescovo di Durham, che ribadiscono la necessità di una narrazione storica tradizionale, rievocando la lunghissima e terribile guerra della due rose, una sanguinaria guerra civile alla quale Dio ha posto fine, riconoscendo la sacralità della figura di Enrico VII, portatore di pace e giustizia. E ancora nelle parole di Lord Dawbeney, che conclude il racconto storico, ricordando il feroce Riccardo III, assassino dei suoi nipoti, i figli di Edoardo IV, e la vendetta divina che ha agito attraverso la mano del loro re, uccidendo l'usurpatore e coronando la vittoria attraverso il matrimonio con Elisabetta York. Anche se genealogia, diritto di nascita, diritto divino, vittoria militare e intervento della provvidenza sembrano sovrabbondare nelle retoriche della corte, il fantasma York è ancora lì, nelle loro parole, a minare la regalità del primo monarca Tudor.

Nel 1674, esattamente quarant'anni dopo la pubblicazione del *Perkin Warbeck*, Carlo II Stuart aveva ordinato dei lavori di ristrutturazione della Torre di Londra, che prevedevano la soppressione di quello che rimaneva degli alloggi reali annessi alla Torre stessa. Nell'abbattere la scala esterna, che collegava quegli appartamenti con la cappella di St. John, fu ritrovata una cassa di legno contenente gli scheletri di due bambini: il chirurgo reale confermò che quelle ossa appartenevano al figlio maggiore di Edoardo IV ed al suo figlio minore, Riccardo, duca di York. Il re annunciò repentinamente l'identità dei giovani principi, facendo poi tumulare i loro resti nell'abbazia di Westminster e facendo apporre un'epigrafe a indicare la responsabilità dell'omicidio del loro zio usurpatore.

<sup>25</sup> "regal nostro sangue" (I, i, 9); "accorto medico" (I, i, 11).

A differenza delle angosce storiche e sceniche di Enrico VII, Carlo II non aveva dovuto affrontare il pericolo di altri pretendenti al trono da parte del casato York, ma era consapevole dell'utilità politica di sfruttare tale scoperta e di indirizzarne la ricerca storiografia rispetto alla sua agenda politica:<sup>26</sup> l'identificazione dei cadaveri di Edoardo e Riccardo avrebbe allontanato per sempre lo spettro del pretendente York, che aveva infestato il regno di Enrico VII, dando una definitiva stabilità, continuità e legittimità all'immagine storica della linea dinastica che dai Tudor poteva proseguire negli Stuart.

### 3. La crisi dello *history play*

Il *Perkin Warbeck* di John Ford ripropone la (*hi*)story di un pretendente al trono, che sfida la legittimità di Enrico VII in un'epoca ormai pienamente Stuart. Con il passaggio del trono inglese da Elisabetta I a Giacomo I, come si è detto, si verifica un passaggio dinastico epocale nella storia inglese, che si accompagna a un cambiamento complessivo del clima culturale che tocca in particolar modo il teatro. Rispetto alla precedente epoca Tudor, l'asse dei rapporti tra il teatro, la storia e l'immagine della monarchia tende a modificarsi radicalmente: è ancora lo specchio in cui la regalità del potere si riflette, ma in un modo nuovo e perturbante. Se dentro il regime ideologico della monarchia Tudor, soprattutto a partire dagli impulsi della corte di Enrico VIII, le *histories* dialogavano osmoticamente con la produzione storiografica,<sup>27</sup> questa scrittura teatrale faceva riverberare scenicamente nuove narrative storiche “intensely nationalistic in their dedication to the greater glory of England, and deliberately propagandistic in their use of history to support the right of the Tudors to the throne”.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Cfr. A. Cozza, “Prefazione”, in William Shakespeare, *Riccardo II*, a cura di A. Cozza e N. D'Agostino, Milano, Garzanti, 1993, XLVI. Non a caso, durante la crisi politica del 1680, esplosa poi nella *Glorious Revolution* nel 1688, il *Riccardo II* di Shakespeare – dramma storico sull'abdicazione di un monarca inglese, già censurato dalla regina Elisabetta I in seguito all'uso strumentale che ne aveva fatto il conte di Essex durante il fallito colpo di stato del 1601, quando i Chamberlain's Men erano stati convinti, a fronte di un'ingente somma di denaro, a rimetterlo in scena al Globe – tale dramma era stato censurato, ma lo stesso Carlo II lo aveva già messo al bando in precedenza, considerando estremamente sensibile la materia che trattava sulla scena in merito alla legittimità dell'istituto monarchico.

<sup>27</sup> Tra i testi più rilevanti si segnalano la *Anglica Historia* (1534) di Polydore Vergil, *The Union of the two Noble and Illustre Families of Lancaster and Yorke* (1548) di Edward Hall, *Acts and Monuments or The Book of Martyrs* (1563) di John Foxe e le *Chronicles of England, Scotlande and Irelande* (1577) di Raphael Holinshed.

<sup>28</sup> I. Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare*, London, Meuthen, 1957, 2.

Se la dinastia Tudor, “minacciata dall'esterno e instabile all'interno”, aveva trovato un equilibrio di potere “nell'imposizione di un assolutismo imperiale” che si sosteneva attraverso una “concezione del mondo che esaltasse l'ordine e il conformismo” da una parte, e “corroborasse la sacralità del potere dei sovrani” dall'altra,<sup>29</sup> questa perfetta simmetria tra immagine della monarchia, scrittura storica e *history play* sembra perdere il suo bilanciamento politico ed estetico al volgere del secolo, davanti all'immagine del nuovo monarca, Giacomo I Stuart, incoronato re d'Inghilterra nel 1603. Si tratta di un momento di svolta, di profonda crisi per un genere teatrale che sembrava dirigersi verso il suo esaurimento, non prima di una sua riformulazione in chiave stuardiana:<sup>30</sup> se ancora un anno dopo l'ascesa al trono di Giacomo I il teatro sembrava avere interesse e materia per mettere in scena la storia nazionale,<sup>31</sup> ben presto il genere declina irreversibilmente di fronte a un contesto storico, culturale e ideologico caratterizzato dalla corona inglese sulla testa di uno scozzese, l'appannarsi dello spirito nazionalista, l'affermazione dei teatri privati e una riformulazione estetica della scena che trasformava la stessa materia storica in un più sfumato *romance*. La produzione storiografica e teatrale dei “grandi uomini”, che erano stati protagonisti e motore delle vicende storiche dell'Inghilterra, sembra scavalcata da una nuova e diversa immagine della regalità, debole e sfilacciata, la cui mitologizzazione sembra costituire un compito troppo arduo per i drammaturghi inglesi: le figure di Giacomo I e di Carlo I sono accostate, nell'immaginario del tempo, a una politica estera debole, alla pace politica con la Spagna, al tradimento della causa protestante, ad una corte segnata da ambigui gusti sessuali e dalla presenza di potenti favoriti, dalla violenta affermazione del diritto divino e dell'assolutismo monarchico, per culminare, infine, nell'imprigionamento e nella decapitazione di Walter Raleigh, paladino dell'epica Tudor e della sua regalità storica.

<sup>29</sup> F. Ferrara, *Shakespeare e le voci della storia*, Roma, Bulzoni, 1994, 10.

<sup>30</sup> Cfr. A. Barton, *He that plays the king: Ford's "Perkin Warbeck" and the Stuart history play*, in Marie Axton e Raymond Williams, *English Drama: Forms and Development-Essays in honour of Muriel Clara Bradbrook*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 70-71. Sulla crisi dello *history play* sulle scene inglesi si possono confrontare anche Alexander Leggatt, “A Double Reign: Richard II and Perkin Warbeck” in E. A. J. Honigsmann (a cura di), *Shakespeare and His Contemporaries: Essays in Comparison*, Manchester, Manchester University Press, 1986, 129-39; e D. R. Woolf, *Reading History in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Se, dunque, il teatro mostrava stanchezza nell'elaborazione scenica di una monarchia pragmatica e cauta, occupata soprattutto da questioni finanziarie e del tutto mancante di spirito eroico e nazionalista, il *Perkin Warbeck* di John Ford – “a history play about the end of history plays”<sup>32</sup> – è stato capace di interpretare questa crisi del dramma storico, a partire da un radicale cambio del paradigma storiografico, dal momento che “playwrights recognized the inherent ideological dimension of history-writing, recognition which they exploited to marvelous effects in their stage plays”, a differenza di una nuova storiografia nella quale il re diventava “a figure who is himself subject to historical necessity”.<sup>33</sup>

Quindi, sembra indebolirsi l'immagine di un monarca che non riesce più a produrre storia, che drammaticamente si umanizza nel perdere il suo eroismo ideologico. Paradossalmente, rispetto a questa analisi, sono proprio i drammaturghi ad anticipare un tale cambiamento rispetto agli storici e a definire una rottura concettuale rispetto allo stesso pensiero storiografico del primo Seicento. La drammaturgia storica di Ford si situa, dunque, nel solco di una rappresentazione di una regalità problematica che sembra risolversi non solo nell'esaurimento della sua forma, ma trasformando il genere stesso dello *history play* elisabettiano: non solo quindi un declino estetico, ma un'implosione dovuta a un eccesso storiografico nella misura in cui “the history-play wrote itself out of the existence by probing into the nature of historical presentation”,<sup>34</sup> davanti a un pubblico disabituato a trame poco eroiche, fino a mostrare, con grande lucidità, i meccanismi della storia come quelli della messa in scena, e a indagare i più stretti e complicati nodi politici ed estetici della regalità Stuart.

#### 4. Senso della tragedia e costruzione della regalità

Distante dai precetti classicisti delle unità aristoteliche, Ford costruisce un dramma estremamente dinamico, alternando continuamente tempi, luoghi, personaggi, punti di vista. Il primo atto costituisce un prologo, in attesa dell'arrivo

<sup>32</sup> M. Taylor, *The End of the English History Play in Perkin Warbeck*, in “Studies in English Literature, 1500-1900”, 48, 2, Spring 2008, 395-418.

<sup>33</sup> Ivo Kamps, *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 3. Rispetto alle narrazioni storiche tradizionali del Cinquecento, che coniugavano disegno provvidenzialista della storia e ideologia nazionalista Tudor, sembra ritornare ancora la figura di Walter Raleigh, che nella sua *History of the World* (1614), scritta durante i tredici lunghi anni della sua prigionia nella Torre di Londra e rimasta incompiuta, aveva decisamente limitato la forza propulsiva del sovrano nel processo storico rispetto ai meccanismi della stessa storia.

<sup>34</sup> Ivi, 10.

del protagonista. Le tante voci su Perkin Warbeck si rincorrono, in un serrato montaggio scenico, tra la corte inglese di Enrico VII a Londra e quella scozzese di Giacomo IV a Edimburgo. Perkin non è ancora sulla scena, ma la sua presenza aleggia misteriosamente nelle parole e nei discorsi di coloro che ne parlano, elaborando la sua immagine in negativo. Da una parte, nel primo atto gli interpreti dell'ideologia Tudor cercano di incastrare il fantasma di Perkin in una forma visibile, che tuttavia resta sfuggente, volta a smascherare la falsità del pretendente; dall'altra, tale interpretazione mostra i suoi limiti nel secondo atto, quando Perkin arriva finalmente in scena, alla corte scozzese di Giacomo.

Questa epifania scenica si rivela sorprendente, soprattutto per un pubblico attento agli esiti evidenti di una netta riformulazione della dialettica tra forma scenica e contenuto storiografico: "However low our expectations of Perkin may be – and in an English audience of the 1630's they would have been indeed – they are confounded by Perkin's actual presence", capace di estinguere la tanto attesa "transparent sham" e di presentare "a figure of impressive reality".<sup>35</sup> È lo stesso monarca scozzese, eccitato per l'evento e felice di trovare un alleato da utilizzare contro l'Inghilterra, ad accogliere nel secondo atto l'arrivo di Perkin, riconoscendone la regalità, attraverso una cerimonia di grande solennità. Giacomo, da re, si trasforma improvvisamente in regista di una messa in scena, preoccupato di istruire gli attori fin nel minimo dettaglio prima che parta la recita: se sta per succedere che "majesty encounters majesty",<sup>36</sup> allora la sua direzione scenica deve coordinare tutti gli elementi della rappresentazione. La cerimonia di accoglienza di Perkin si configura, effettivamente, come uno spettacolo teatrale nel quale i gesti dei cortigiani devono inserirsi nei movimenti complessivi dello spazio scenico e conformarsi alla produzione musicale, che fa da sottofondo sonoro. Quando parte una musica marziale, Perkin Warbeck, in gran pompa, finalmente compare sulla scena, circondato dal suo seguito. Dopo la formalità dei saluti, degli abbracci, degli sguardi, la musica si interrompe per lasciare la parola all'ospite, che comincia il suo discorso. Il monarca/regista Giacomo costruisce un potente spettacolo di regalità, nel quale il giovane pretendente/attore è percepito negli occhi e nelle menti del pubblico teatrale come una figura di grande nobiltà. Non più un pretendente alla corona, ma già un vero re: "He must be more than subject who can utter / The language of a king, and such is thine".<sup>37</sup>

<sup>35</sup> J. Barish, "Perkin Warbeck as Anti-History", in *Essays in Criticism*, 20, 1970, 160.

<sup>36</sup> "una maestà ne incontra un'altra" (II, i, 40).

<sup>37</sup> "Deve essere più di un suddito, chi parla/ il linguaggio dei re, e il tuo è tale" (II, i, 103-104).

La messa in scena teatrale di questa rappresentazione regale sembra produrre e realizzare storiograficamente una nuova immagine di regalità, caratterizzata dalla spinta registica di re Giacomo che mescola con sapienza istanza politica e dimensione estetica, affermando che qualunque immagine possa essere trasfigurata, se posta nella giusta “protezione” di un’abile manipolazione del visibile. Grazie alla sua scrittura scenica, Perkin può portare avanti la sua interpretazione, caratterizzata da pose, gesti e parole che riproducono una vicenda storica già troppe volte raccontata, ma non in maniera univoca.<sup>38</sup> Davanti alla corte scozzese, dunque, Perkin mette in scena la sua storia avvincente, raccontata con nobili parole e accompagnata da melodrammatiche immagini cariche di dolore, sofferenza, fuga e morte. Attraverso misurati toni di voce, una delicata postura, parole gravi e magniloquenti, indirizzando il suo sguardo verso il monarca scozzese e la sua corte, Perkin Warbeck riesce a realizzare un’efficace performance di regalità.

Un contrappunto dialettico tra il re in carica e il pretendente al trono prosegue per tutto il dramma, fin quando Ford nel finale presenta un confronto scenico diretto tra i due rivali davanti agli spettatori, anche se questi sono in posizione diversa: il vittorioso Enrico, al centro della scena, ha sconfitto un Perkin in ceppi, che occupa scenicamente uno spazio subordinato. A questo punto gli attori regali mettono in scena la loro ultima performance dell’immagine della monarchia che rappresentano, e la stella di Enrico sembra, comunque, essere abbagliata da quella di Perkin. Perkin Warbeck è condotto davanti al re da Lord Dawbeney, presentando il prigioniero con uno strano appellativo: “I here present you, royal sir, a shadow/ of majesty [...] Perkin, the Christian world’s strange wonder”.<sup>39</sup> Nel vedere e nel mostrare al pubblico lo spettro che infestava la sua Inghilterra, Enrico resta fulminato da una concreta presenza scenica, che frena il proprio eloquio mettendo nell’ombra la sua stessa immagine: “We observe no wonder”.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> *History of the Reign of King Henry VII* (1622) di Francis Bacon e *The True and Wonderfull History of Perkin Warbeck* (1618) di Thomas Gainsford sono state le fonti storiche di John Ford: entrambe affermano che Perkin fosse un impostore. Tuttavia, Ivo Kamps ha suggerito che Ford possa essere stato influenzato anche dal racconto di Polydore Vergil, per il quale la storia di Perkin era ritenuta veritiera da molti in Inghilterra; o da quello di Edward Hall, che aveva riferito di losche manovre di Enrico VII per raccogliere prove contro Perkin; e che Ford avesse conosciuto il manoscritto di George Buc sulla storia di Riccardo III, scritto negli anni della pubblicazione del dramma, ma stampato solo successivamente, in cui si affermava che Perkin era certamente il duca di York e figlio di Edoardo IV (cfr. Kamps, 174-175).

<sup>39</sup> “Qui vi presento, sire, un simulacro / di maestà (...) / Perkin, la più strana meraviglia della Cristianità” (V, ii, 32-36).

<sup>40</sup> “Non scorgo alcuna meraviglia” (V, ii, 37).

In quest'ultima scena Enrico prende coscienza della sua regalità inceppata. Certo, nega di vedere qualcosa di prodigioso, ma non solo la sua corte, attraverso gli occhi di Lord Dawbeney, percepisce la visione di qualcosa che brilla di una bellezza "strana", ma lo stesso Enrico sembra dimostrare grande imbarazzo davanti alla "meraviglia" di Perkin: è consapevole della necessità drammaturgica di stabilire una differenza nella percezione degli spettatori/sudditi della propria immagine rispetto a quella del suo avversario, ma la sua trama continua a essere debole, balbettando parole di giustificazione. Enrico nega la visione che tutti hanno davanti perché non può vederla, talmente ne è accecato: il fantasma è diventato una luce abbagliante. La rappresentazione tragica di Perkin si afferma scenicamente anche senza parole e lo stesso Enrico deve ammettere, nella sua cecità, di percepire qualcosa di notevole. Infatti, i suoi occhi non riescono a sopportare la visione di quella "meraviglia", ordinando allo stesso Perkin di "turn now thine eyes,/ young man, upon thyself and thy past actions".<sup>41</sup>

La scena presenta una complicata trama di sguardi: Perkin guarda con fissità Enrico, sottolineando l'elaborazione della propria narrativa storica e regalità scenica; abbagliato, Enrico ordina ai suoi occhi di rivolgersi altrove; lo sguardo della corte, che circonda la scena, vede in Perkin una regalità che Enrico vorrebbe vedessero in lui; infine, lo sguardo del pubblico rivolto al palcoscenico può osservare una scena costruita solo con gli sguardi tra i personaggi, la cui drammaticità è data dallo scontro tra differenti produzioni di regalità. Sembra quasi che il personaggio storico fordiano, a prescindere dalla qualità della sua performance, riesca sul palcoscenico a eliminare la mediazione della prospettiva storiografica, facendo emergere vuoti, ombre e fratture della storia nazionale. Ford mostra, dunque, tutte le incertezze storiche sull'identità di Perkin, rivoltandole in rappresentazione drammatica, malgrado la sua sconvenienza o lo scandalo rispetto alla storia ufficiale. *Perkin Warbeck* si pone, dunque, come la forma stuardiana dello *history play*, nella quale si evidenzia il paradosso di un attore che, per affermare la sua regalità, finisce per decostruirne il concetto e il genere teatrale che la raffigura.

## 5. Le recite di attori e monarchi

Tuttavia se, da un parte, la messa in scena produce un dramma meta-storico, dall'altra va elaborando anche una riflessione decisamente meta-teatrale, discutendo le complesse relazioni tra storia e storiografia, tra identità e regalità, tra status e performance, tra monarca e attore, laddove la dimensione teatrale

<sup>41</sup> "E ora volgi gli occhi / ragazzo, su te stesso e le tue azioni" (V, ii, 48-49).



di Perkin è innanzitutto presente nelle fonti principali del dramma.<sup>42</sup> Sulla scena un attore interpreta Perkin, ma lo stesso Perkin recita come un attore. Enrico cerca di smascherare la finzione del finto pretendente, la finzione della recita, e, con essa, la finzione del teatro: “The player’s on the stage still, ’tis his part; / He does but act”,<sup>43</sup> ma non riesce a cogliere il fatto che quella recita possa contraddire scenicamente la sua, dimostrandosi molto più convincente proprio perché efficacemente teatrale.

Enrico, la cui “lack of theatricality is at the heart of the dramatic conflict, so that, if possible, we could say he is theatrically untheatrical”,<sup>44</sup> sbaglia a non specchiarsi nella meta-teatralità di Perkin, non riconoscendo quella regalità: il fantasma evocato nel primo atto, poi corpo regale nel secondo atto, diventa luce nel confronto finale con un re che ne viene abbagliato. Enrico commette l’errore di non capire che scenicamente quella luminosità, proprio perché elaborazione di regalità, diventa uno specchio, riflettendo tutta la debolezza della sua performance che, negandosi alla teatralità, disperde il potere della propria identità di monarca: “Sirrah, shift / Your antic pageantry, and now appear / In your own nature”.<sup>45</sup>

L’opera di Ford presenta un curioso sottotitolo, “A Strange Truth”. Come a Enrico sfugge la decifrazione della “strana meraviglia” che Perkin rappresenta attraverso l’elaborazione della sua regalità storica, così sembra non riuscire a cogliere la “strana verità” di quella stessa regalità scenica: come fallisce nella messa in scena della sua narrativa storica con una *performance* debole e ingessata, così stenta a comprendere che è la dimensione teatrale della *performance* a formare l’identità storica del personaggio (del monarca). Enrico è un cattivo attore, incapace di fare propria la lezione d’attore di Perkin, attore che attraverso la sua interpretazione costruisce la sua identità (da monarca). Enrico denuncia ancora una volta l’impostura di Perkin, articolando la sua falsificazione storica sviluppata attraverso lezioni e prove, che lo stesso Perkin non nega, ma rivendica in una sorta di dichiarazione di estetica, oscillante tra trattatistica aristotelica e manuali cortigiani del Rinascimento: “Truth in her pure simpli-

<sup>42</sup> Cfr. I. Robson, 180-182, e J. Candido, *The “Strange Truth” of “Perkin Warbeck”*, in “Philological Quarterly”, v. 59, 1980, 306, in cui si afferma che le narrazioni di Francis Bacon e Thomas Gainsford avrebbero denunciato l’impostura di Perkin Warbeck quale consumato attore.

<sup>43</sup> “L’attore è ancora in scena, interpreta una parte, / non fa che recitare” (V, ii, 68-69).

<sup>44</sup> Taylor, 402.

<sup>45</sup> “Smettila, giovanotto, con queste tue regali fanfaluche; / presentati quale sei veramente” (V, ii, 88-90).



city, wants art / To put a feigned blush on: scorn wears only/ Such fashion as commends to gazers' eyes/ Sad ulcerated novelty, far beneath/ The sphere of majesty: in such a court, / Wisdom and gravity are proper robes,/ By which the sovereign is best distinguished/ From zanies to his greatness".<sup>46</sup>

Perkin spiega al pubblico, alla corte, ma soprattutto a Enrico che, nella sua semplicità, nella sua purezza e nel suo candore, la verità tragica non può bastare a se stessa per rappresentarsi, al contrario ha bisogno dell'artificio. La sua *performance* d'attore è artificio della verità, è una verità diventata, appunto, "strana". È, quindi, l'artificio teatrale a inventare il personaggio. Se il maestro del pragmatico Enrico è Machiavelli, "Perkin's is Castiglione, whose *Courtier* is recognizably a denizen of the *Prince's* court".<sup>47</sup> L'arte del cortigiano si definisce, infatti, secondo codici teatrali. La sua caratteristica più importante è la *grazia*, un dono di natura sviluppato con studio e disciplina, proprio come l'arte dell'attore. Enrico riconosce solo la simulazione della regalità elaborata da Perkin – "so, / the lesson prompted and well conned, was moulded/ into familiar dialogue, oft rehearsed,/ till, learnt by heart, 'tis now received for truth"<sup>48</sup> – perdendo di vista quelle "wisdom and gravity" che definiscono la grandezza di un re, raggiungibile attraverso quell'artificio rappresentato dalla *performance* dell'attore, il quale "is to cultivate an artificial following of nature, always taking care, however, to conceal his artifice with an appearance of negligent ease".<sup>49</sup> Tale performance – "a simultaneous appreciation of the delicate artifice which improves on nature, and of the further artifice which is used to conceal the first"<sup>50</sup> – si basa su un concetto di *grazia* che non può separarsi da quello di *sprezzatura*.<sup>51</sup> Perkin rappresenta questa disinvoltura, per

<sup>46</sup> "Nel suo candore verità richiede / artifici, onde ornarsi di finti rossori,/ mentre lo scherno adotta gli ornamenti, / che agli spettatori sanno renderlo caro;/ tristi e avvelenate novità, inferiori / alla sfera dei re. Sagghezza e gravità/ sono, in siffatta corte, vesti adatte al sovrano, / per distinguerlo meglio dai buffoni, / che la grandezza sua vorrebbero imitare (V, ii, 80-87).

<sup>47</sup> Micheal Neill, "'Antike Pageantrie': The Mannerist Art of 'Perkin Warbeck', in *Renaissance Drama*, New Series, 1976, 119.

<sup>48</sup> "[...] e la lezione, ripassata a dovere, si è ridotta/ a un familiare dialogo, sovente ripetuto,/ finché, appreso a memoria, è ora accolto come verità (V, ii, 76-79).

<sup>49</sup> Michael Neill, 119-120.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Cfr. Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Milano, Garzanti, 2007. La prima traduzione inglese del testo è stata realizzata da Thomas Hoby nel 1561, avendo largo influsso sulla cultura aristocratica inglese in epoca elisabettiana.

cui la sua identità “*becomes his style*”,<sup>52</sup> mostrando il continuo passaggio tra *kingship* e (*ma*)*king-ship*.

Poco importante è, alla fine dello spettacolo, stabilire la verità storica e svelare l'innocenza di Perkin o la sua impostura, sostenuta dalla storiografia e, allo stesso tempo, contestata da Mary Shelley.<sup>53</sup> Ford non concede a Perkin neanche un monologo, così che il personaggio, non potendo rivelare la propria identità, è costretto a rappresentarla con l'eloquenza della parola, con una nobile gestualità e con efficaci movimenti scenici. La drammaturgia di Ford sembra chiedere agli spettatori che assistono al dramma di fare una scelta finale tra Enrico e Perkin, tra l'efficiente monarca che ha vinto storicamente e che ha portato la pace in Inghilterra, e l'eterno spettro del casato York: una scelta davvero difficile dal momento che “the suits and trappings of kingship, the general ceremony, combined with a certain *acting* ability [...] make an ordinary person appear a king”.<sup>54</sup> Ford sembra quasi sfidare, in questo senso, il pubblico, avendo sviluppato scenicamente un processo di legittimazione regale che non può più cadere sulla sacralità della persona, bensì sulla performance della regalità del potere, arrivando a una definizione problematica e radicale dello stesso concetto di identità a partire dal teatro: “So far from being an impostor, Perkin the pretender might merely be showing us that all selfhood is, in fact, an acted pretence, a mere imposture”.<sup>55</sup> Da questo punto di vista l'elaborazione di una forma tragica caratterizzata dalla capacità di messa in scena della regalità da parte del monarca ben si inseriva nei fasti, nelle feste e nella teatralità diffusa della corte barocca di Carlo I ed Enrichetta Maria.<sup>56</sup>

## 6. Il ritorno del comico

Se nella fase del suo canone tragico alla metà degli anni '30 del Seicento, Ford aveva comunque mantenuto sottotraccia blande presenze dell'elemento comico, come per esempio in *Tis Pity She's a Whore*, queste erano state violentemente schiacciate dalla violenza della dimensione tragica ed erano

<sup>52</sup> Neill, 120.

<sup>53</sup> Cfr. Mary Shelley, *The Fortunes of Perkin Warbeck*, Cambridge, Proquest LLC, 1999.

<sup>54</sup> Kamps, 171.

<sup>55</sup> L. Hopkins, “Acting the Self: John Ford's ‘Perkin Warbeck’ and the Politics of Imposture”, *Cahiers Elisabethains*, 48, 1995, 35.

<sup>56</sup> Cfr. A. Harbage, *Cavalier Drama: An Historical and Critical Supplement to the Study of Elizabethan and Restoration Stage*, New York, M.L.A., 1936.

rintracciabili nelle varie sottotrame secondarie, “assurde e comiche allo stesso tempo”<sup>57</sup> o simbolo di idiozia attraverso una “horrid laughter”.<sup>58</sup>

Il comico ritorna nell'ultimissima fase della produzione drammaturgica di John Ford, in due tragicommedie poco note e poco studiate: *The Fancies*, *Chaste and Noble* e *The Lady's Trial*, opere licenziate entrambe sul registro degli stampatori nel 1638 e pubblicate rispettivamente nel 1638 e 1639.<sup>59</sup> Si tratta, tuttavia, di tragicommedie irregolari, poiché “it will be proper to call the comic plays of Ford romantic comedies rather than tragicomedies”, mancando forse di quella “tragic intensity”<sup>60</sup> degli ultimi drammi shakespeariani o delle opere di Beaumont e Fletcher. A ogni modo, la loro sperimentazione è consistita di un'originale mescolanza di “romance and realism”<sup>61</sup> a tutto vantaggio di un realismo che sembra ribaltare l'egemonia del romanzesco shakespeariano e che, in quanto tale, ha potuto rappresentare “a Caroline alternative”<sup>62</sup> agli stessi Beaumont e Fletcher. Dunque, l'ultima voce di Ford, di cui la storia non ci ha restituito notizie dopo il 1639, sembra ricongiungersi alla sua produzione giovanile, ma tingendo quella sperimentale vena comica di una forte aderenza alla realtà per provare a mettere in scena una società che stava velocemente cambiando e che andava verso il disastro della guerra civile e la chiusura dei teatri.

<sup>57</sup> Giachino, XXXIV.

<sup>58</sup> Cfr. N. Brooke, *Horrid Laughter in Jacobean Tragedy*, New York, Barnes & Noble, 1979, 111-130.

<sup>59</sup> *The Fancies*, *Chaste and Noble* dovrebbe essere stata scritta prima del 12 maggio 1636, data in cui la compagnia che la mise in scena, Queen's Majesties Servants, ha lasciato il Phoenix Theatre, e messa in scena nello stesso anno. *The Lady's Trial*, invece, è stata messa in scena nel 1638 nello stesso teatro dalla nuova compagnia di Beeston, mentre sarebbe stata scritta probabilmente poco prima della data della licenza.

<sup>60</sup> Bhattacharyya, 55.

<sup>61</sup> Ivi, 56.

<sup>62</sup> Cfr. B. Lauren, “John Ford: A Caroline Alternative to Beaumont and Fletcher”, *Modern Language Studies*, 5, 1, 1975.



STEFANO MANFERLOTTI

## **Corone di carta e re buffoni. Da Shakespeare a Palazzeschi**

### *Abstract*

L'articolo ripercorre da una prospettiva comparatistica il tema della regalità degradata quale si attesta in Shakespeare, Jarry, Marinetti e Palazzeschi. Debitore di Shakespeare è soprattutto lo scrittore francese, il cui *Ubu roi* è, fra l'altro, una manifesta parodia del *Macbeth*. Qui il monarca indossa le vesti di un autentico buffone, dando vita a un prototipo che Marinetti e Palazzeschi riprenderanno interpretandolo alla luce delle rispettive poetiche.

Parole chiave: letteratura europea, Shakespeare, Jarry, Marinetti, Palazzeschi.

1. Quando, in *Henry the Sixth, part three*, Riccardo Plantageneto duca di York cade nelle mani della regina Margherita e di Lord Clifford, il suo destino è segnato: una serie di pugnalate infertegli dai suoi due acerrimi nemici ne troncherà subito la vita. Prima, però, Margherita ha modo di inscenare una sorta di macabra farsa che culmina nel momento in cui pone sul capo del malcapitato una corona di carta:

Why art thou patient, man? thou shouldst be mad;  
And I, to make thee mad, do mock thee thus.  
Stamp, rave, and fret, that I may sing and dance.  
Thou wouldst be fee'd, I see, to make me sport:  
York cannot speak, unless he wear a crown.  
A crown for York! and, lords, bow low to him:  
Hold you his hands, whilst I do set it on.

### *Putting a paper crown on his head*

Ay, marry, sir, now looks he like a king!  
Ay, this is he that took King Henry's chair,  
And this is he was his adopted heir.  
But how is it that great Plantagenet  
Is crowned so soon, and broke his solemn oath?  
As I bethink me, you should not be king

Till our King Henry had shook hands with death.  
And will you pale your head in Henry's glory,  
And rob his temples of the diadem,  
Now in his life, against your holy oath?  
O, 'tis a fault too too unpardonable!  
Off with the crown, and with the crown his head;  
And, whilst we breathe, take time to do him dead.<sup>1</sup>

La parola “corona”, in pochi versi iterata più volte, diviene lo strumento lessicale con cui Margherita, usando il dileggio prima ancora del pugnale (“do mock thee thus”; “now looks like a king!”, “great Plantagenet”),<sup>2</sup> svuota di senso il concetto stesso di regalità: una corona di carta, fatta cioè di un materiale impalpabile e fragile, per un uomo che aveva osato volare troppo in alto (“What, was it you that would be England's king?”)<sup>3</sup> e che ora si ritrova a essere, in pochi minuti, prima incoronato, quindi deposto nel più cruento dei modi. Un processo di scoronamento, questo, che viene in qualche modo rafforzato non solo quando York si toglie dal capo la corona (“There, take the crown, and with the crown, my curse”),<sup>4</sup> ma anche dalle parole che egli riserva a Enrico (“Hath that poor monarch taught thee to insult?”),<sup>5</sup> in cui l'aggettivo “poor” ha un chiaro valore spregiativo.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Henry the Sixth, part three*, I, 4, 89-108. Traggo la citazione da: W. Shakespeare, *Complete Works*, ed. by J. Bate and E. Rasmussen, Basingstoke, Macmillan, 2007. Sarà questa l'edizione di riferimento anche per i successivi rimandi.

<sup>2</sup> Margherita estende il suo disprezzo e il suo scherno anche *post mortem* in una battuta carica di umorismo nero: “Off with his head and set it on York gates, / So York may overlook the town of York” (ivi, 179-180).

<sup>3</sup> Ivi, 70. Non pochi critici hanno ravvisato tratti cristologici nell'intera scena (lo scherno riservato a Gesù, l'inchino dei soldati romani, la corona di carta che rimanderebbe a quella di spine impostagli sul capo, parimenti allusiva a una regalità usurpata...) ma il confronto fra York e Cristo mi sembra ardito, se non forzato. L'archetipo era ovviamente ben noto a Shakespeare ma è ancora più ovvio che un artista rielabora alla luce della sua poetica tutto ciò che gli proviene dal proprio bagaglio di conoscenze. Nel caso specifico, tali fini coincidono con l'intento di dare forma a una scena con fortissime valenze melodrammatiche. Preferirei quindi parlare di suggestioni, per quanto lecite.

<sup>4</sup> Ivi, 164.

<sup>5</sup> Ivi, 124.

<sup>6</sup> I traduttori italiani non sembrano essersene resi conto. Sia Praz (Shakespeare, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1984) che Pagetti (Shakespeare, *Enrico VI, parte terza*, Milano, Garzanti,

Marcato da un disprezzo ancora più accentuato è il ritratto che Amleto, nel celebre colloquio con la madre, fa dello zio Claudio, asceso al trono in conseguenza di un fratricidio, vale a dire di un delitto dietro il quale si staglia, con tutto ciò che ne può conseguire in termini di riflessione, la figura primigenia di Caino. Qui l'aggettivo "poor", che York aveva utilizzato per un re inconsistente, lascia il posto a una sequela di sostantivi tutti tesi a spogliare Claudio di un ruolo usurpato, fino a presentarlo – in serrata sequenza – come un assassino, un ladro e un accattone:

A murderer and a villain,  
A slave that is not the twentieth part the tithe  
Of your precedent lord, a vice of kings,  
A cutpurse of the empire and the rule,  
That from a shelf the precious diadem stole,  
and put it in his pocket!  
[...]  
A king of shreds and patches—<sup>7</sup>

Un vero "king of shreds and patches", almeno fino a quando si autoproclama tale e finché non interviene la morte a porre fine ai suoi sogni di grandezza, è invece il John Cade di *Henry the Sixth, part two*, che si presenta per la prima volta sulla scena reggendosi su un plurale maiestatis e su una improbabile genealogia che vanno, l'una e l'altra, a fissare il registro tragicomico di tutte le sezioni del dramma che lo vedranno protagonista: "We, John Cade, so termed of our supposed father..."<sup>8</sup> Cade, che nella realtà storica si pose a capo di una sollevazione popolare tutt'altro che passibile di riso,<sup>9</sup> viene caratterizzato da

1999), per esempio, optano per un tenue "povero re". Coglie invece il bersaglio Lodovici (William Shakespeare, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1960), che rende con "re di stracci", anche se la sua versione appare approssimata per eccesso. Da sottolineare, perché va nella stessa direzione, il gesto con cui Warwick strappa la corona dal capo di Edoardo: "Then, for his mind, be Edward England's king, / But Henry now shall wear the English crown, / And be true king indeed, thou but the shadow" (IV, 3, 50-52). Aggiungeremo, a completare la linea tematica dello scherno, il sarcasmo con cui il duca di Gloucester, il futuro Riccardo III, accompagna le pugnalate con cui ferisce a morte Enrico, facendo mostra di meravigliarsi che il sangue dell'Unto del Signore cada a terra anziché salire al cielo (V, 6, 61-63).

<sup>7</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, III, 4, 98-105.

<sup>8</sup> W. Shakespeare, *Henry the Sixth, part two*, IV, 2, 23.

<sup>9</sup> L'intera vicenda è ricostruita con esemplare accuratezza da E. C. Caldwell in "Jack Cade and Shakespeare's *Henry VI, part 2*", *Studies in Philology*, 1, 1995, pp. 18-79. La studiosa

Shakespeare come esponente di quel ribellismo plebeo che nella sua intera opera viene costantemente stigmatizzato e che prescinde dalla maggiore o minore liceità delle istanze che ne stanno all'origine. In Shakespeare la distinzione fra popolo e plebe è netta: il primo fa suo un rispetto senza flessioni per l'ordine costituito; la seconda (basti pensare al *Coriolanus* o al *Julius Caesar*), palesa un volubilità strutturale che la rende inaffidabile e, in determinate circostanze, eversiva.

Il destino di questa sorta di Masaniello elisabettiano si consuma per intero nel breve spazio di un atto, il quarto. Dopo aver vantato nobili prosapie,<sup>10</sup> Cade si elegge monarca sul campo, al tempo stesso disegnando una riforma istituzionale radicale, una utopia di stampo comunista che ha tutti i tratti di una *Schlareffenland*:

CADE

Be brave, then, for your captain is brave, and vows reformation. There shall be in England seven halfpenny loaves sold for a penny: the three-hooped pot; we shall have ten hoops and I will make it felony to drink small beer. All the realm shall be in common, and in Cheapside shall my palfrey go to grass and when I am king, as king I will be—

ALL

God save your majesty!

riconosce i debiti contratti con il volume di I. M.W. Harvey, *Jack Cade's Rebellion of 1450*, Oxford, Clarendon Press, 1991, ma ha cura di sottolineare che la propria trattazione è arricchita dall'esame di documenti inediti. Caldwell coglie bene anche le modalità scelte da Shakespeare per caratterizzare il ribelle: "In short, he is cartoonized and his rebellion, carried out by a disorganized and buffoonish rabble, is inevitably suppressed in top down comic violence" (50).

<sup>10</sup> "My father was a Mortimer [...] My mother a Plantagenet" (ivi, 28, 30). Sono gli stessi seguaci di Cade a riportarlo alle sue vere dimensioni: "He was an honest man, and a good bricklayer [...] I knew her well, she was a midwife" (ivi, 29, 31). Le battute del macellaio Dick (e poi quelle del tessitore Smith) sono scherzose ma vanno a sottolineare già nel momento iniziale della rivolta una differenza di vedute e di visione fra Cade e i suoi accoliti che nel resto del dramma finirà per assumere connotazioni più tragiche che comiche: nel momento cruciale (IV, 2, 8) il popolino non esiterà a voltargli le spalle, abbandonandolo alla sua sorte. Più avanti Cade ribadisce il suo diritto alla corona, questa volta esprimendosi in versi: "As for these silken-coated slaves, I pass not: / It is to you, good people, that I speak, / Over whom, in time to come, I hope to reign: / For I am rightful heir unto the crown" (ivi, 96-99). La replica di Sir William Stafford, "Villain, thy father was a plasterer, / And thou thyself a sheerman, art thou not?" (100-101), fa eco alle citate battute di Dick: una consonanza debitrice del verosimile ma anche – nel contesto – paradossale, che rafforza il carattere grottesco della scena.



CADE

I thank you, good people: there shall be no money: all shall eat and drink on my score, and I will apparel them all in one livery, that they may agree like brothers and worship me their lord.<sup>11</sup>

Un quadro così idilliaco si offusca però all'istante. Raccogliendo l'invito di Dick che nel verso successivo lo esorta ad annientare "i nemici del popolo" ("The first thing we do, let's kill all the lawyers"), Cade procede a epurazioni sanguinose che culminano nell'impiccagione del "Clerk of Chartham" (così recita la didascalia), vale a dire di un esponente della borghesia alfabetizzata, scelto a campione della sua classe. Qui è il *black humour* a governare lo scambio di battute fra i due:

CADE

Dost thou use to write thy name? Or hast thou a mark to thyself, like an honest plain-dealing man?

CLERK

Sir, I thank God, I have been so well brought up that I can write my name.

ALL

He hath confessed: away with him: he's a villain and a traitor.

CADE

Away with him, I say. Hang him with his pen and inkhorn about his neck.<sup>12</sup>

La resistibile ascesa di Cade si consuma in due scene. Nella prima, che fa da prolessi alla sua caduta, il ribelle deve prendere atto di essersi fidato di una massa ondivaga, incontrollabile, pronta a cambiare bandiera ai primi veri impedimenti. Ancora una volta tragico e comico corrono sul medesimo spartito. Quando Clifford esorta i rivoltosi a restare fedeli al loro re promettendo un

<sup>11</sup> Ivi, 48-56. Come spesso avviene nella letteratura comica, al cibo si aggiunge il sesso, che Cade sovrappone a un bizzarro femminismo ante litteram: "The proudest peer in the realm shall not wear a head on his shoulders, unless he pay me tribute; there shall not a maid be married, but she shall pay to me her maidenhead ere they have it: men shall hold of me in capite; and we charge and command that their wives be as free as heart can wish or tongue can tell" (IV, 7, 93-96).

<sup>12</sup> Ivi, 75-79. Più avanti Cade ha modo di chiarire i motivi di tanta severità: "It will be proved to thy face that thou hast men about thee that usually talk of a noun and a verb, and such abominable words as no Christian ear can endure to hear. Thou hast appointed justices of peace, to call poor men before them about matters they were not able to answer. Moreover, thou hast put them in prison; and because they could not read, thou hast hanged them; when, indeed, only for that cause they have been most worthy to live" (Ivi, IV, 7, 26-32). Anche in questo caso Shakespeare si dimostra maestro nell'intrecciare comico e tragico, tematiche serie e facete.

indulto generale (ma Cade capisce subito che si tratta di un inganno),<sup>13</sup> si alza il grido “God save the king! God save the king!”, che diviene “We’ll follow Cade, we’ll follow Cade!” quando il capopopolo li esorta a non gettare al vento ciò che si sono conquistati, per poi mutarsi, questa volta definitivamente, in “A Clifford, a Clifford! We’ll follow the king and Clifford”.<sup>14</sup> A Cade non resta che darsi alla fuga. Sarà la fame, altro punto fermo del comico, a perderlo. È infatti il lungo digiuno, esito di cinque giorni di forzata inedia, a ottunderne la ragione. Capitato per caso, nella scena che chiude l’atto quarto, nel giardino di Iden (ironico per Eden che in inglese ha il medesimo suono?), sembra non ascoltare le parole del proprietario, che potrebbero tranquillamente salvarlo: “Why, rude companion, whatsoe’r thou be, / I know thee not: why, then, should I betray thee?”.<sup>15</sup> Il duello che segue fra l’emaciato ribelle e il robusto Iden non può che chiudersi con la morte del primo. Alla luce di quanto si è detto, si tratta di una fine grottesca più che ingloriosa. *The man who would be king*, per dirla col titolo del film che John Huston trasse dal racconto di Kipling, perde così, in un oscuro angolo dell’Inghilterra, anche quei tratti eroici che qua e là ne avevano accompagnato le vicende.

Anche il consigliere Gonzalo, nella *Tempest*, disegna una sua utopia, un mondo immaginario e a venire che presenta curiose consonanze (ma anche nette differenze: per quanto riguarda la donna, innanzitutto, e per il suo carattere puramente teorico) con quella di John Cade. Siamo in una commedia (sia pure, come spesso avviene in Shakespeare, fitta di ombre), quindi non sanzionata dalla morte. Nella *Tempest* non muore nessuno. Anzi, a volte basta una battuta a mantenere nel circuito del comico questa e altre analoghe sezioni del dramma. Nel caso specifico la pronuncia Sebastiano quando chiosa il discorso di Gonzalo evidenziandone una contraddizione di fondo che ci riporta all’interno del tema che stiamo trattando:

GONZALO

And were the king on’t, what would I do?

SEBASTIAN

Scape being drunk for want of wine.

<sup>13</sup> “And you, base peasants, do ye believe him? Will you needs be hanged with your pardons about your necks?” (IV, 8, 20-21).

<sup>14</sup> Ivi, IV, 8, 19, 28, 48. Qui le consonanze con la famosa scena del *Julius Caesar* (III, 2), in cui Bruto e Antonio si fronteggiano dai rostri davanti a una plebe che si esibisce nel più grottesco dei voltafaccia, sono evidenti.

<sup>15</sup> Ivi, IV, 10, 23-24.

GONZALO

I' th'commonwealth I would by contraries  
Execute all things; for no kind of traffic  
Would I admit: no name of magistrate:  
Letters should not be known; riches, poverty,  
And use of service, none; contract, succession,  
Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none:  
No use of metal, corn, or wine, or oil;  
No occupation; all men idle, all:  
And women too, but innocent and pure:  
No sovereignty.

SEBASTIAN

Yet he would be king on't.<sup>16</sup>

Incurante dell'ironia di Sebastiano, Gonzalo continua imperterrito a disegnare il quadro del *suo* mondo perfetto (si noti l'aggettivo "my" che chiude la battuta), opulento e pacifista, alimentato da una Natura veramente madre:

GONZALO

All things in common nature should produce  
Without sweat or endeavour: treason, felony,  
Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,  
Would I not have: but nature should bring forth,  
Of its own kind, all foison, all abundance,  
To feed my innocent people.

[...]

SEBASTIAN

God save his majesty!<sup>17</sup>

<sup>16</sup> W. Shakespeare, *The Tempest*, II, 1, 134-146. Come si vede, Gonzalo fa eco a Cade nell'ipotizzare un mondo immerso in un felice analfabetismo, privo di giudici e leggi perché l'onestà degli uomini e, qui, la casta condotta delle donne li renderebbe inutili. Un Eden tutt'altro che egitarario, però: "I would with such perfection govern, sir, / T'excel the golden age" (ivi, 156-157).

<sup>17</sup> Ivi, 148-153, 158. Il discorso di Sebastiano riprende, qua e là quasi *verbatim*, il Montaigne di "Des Cannibales", che Shakespeare conosceva attraverso la molto lodata traduzione di John Florio: "C'est une nation, dirais-je à Platon, en laquelle il n'y a aucune espèce de trafic, nulle connoissance de lettres, nulle science de nombres, nul nom de magistrat, ni de supériorité politique, nul usage de service, de richesse ou de pauvreté, nuls contrats, nules successions, nuls partages, nulle occupations qu'oisives, nul respect de parenté que commun, nuls vêtements, nulla agriculture, nul métal, nul usage de vin ou de blé" (cito da: M. de

La battuta di Sebastian è identica a quella pronunciata dai seguaci di Cade nei primi momenti della rivolta (vedi *supra*). È il vero re a incaricarsi di troncare i sogni di gloria di un re ancora una volta di carta: “Prithee, no more: thou dost talk nothing to me”.<sup>18</sup> Come si vede, l’utopia di Gonzalo si è contratta fino diventare “nothing”. Più avanti, a duplicare la congiura tramata da Antonio e Sebastiano ai danni di Alonso in una maniera ancor più debitrice del comico, sta il progetto – da parte di Stefano a ciò esortato da Calibano – di sopprimere Prospero e diventare così re dell’isola. Ancora una volta il sesso ha una parte di rilievo in questo progetto eversivo. La vittima predestinata sarebbe stavolta la povera Miranda:

STEPHANO

Is it so brave a lass?

CALIBAN

Ay, lord: she will become thy bed, I warrant,  
And bring thee forth brave brood.

STEPHANO

Monster, I will kill this man: his daughter and I will be king and queen – ‘save our graces! – and Trinculo and thyself shall be viceroys.<sup>19</sup>

Distribuite così le cariche, Stefano si cala agevolmente nel novello ruolo, accettando senz’altro l’appellativo di re che prima Calibano poi Trinculo gli riservano (“Prithee, my King... O King Stephano!”: IV, 1, 229 e 236) e manifestando, come ben si addice a un monarca, magnanimità e rigore insieme:

STEPHANO

I thank thee for that jest; here’s a garment for’t: wit shall not go unrewarded while I am king of this country.

[...]

Montaigne, “Des Cannibales”, in *Saggi*, ed. bilingue a cura di F. Garavini e André Tournon, Milano, Bompiani, 2012, 375). Aggiungo che anche l’abortita congiura architettata nelle medesima scena da Antonio e Sebastiano ai danni di Alonso ha un che di comico, visto che non si riesce a capire quale vantaggio ne avrebbero tratto i due trovandosi su un’isoletta sperduta e lontana da ogni rotta. Con venature tragiche, però: la palese inutilità dell’eventuale uccisione di Alonso sembra alludere alla capacità, tutta umana, di commettere il male per amore del male. Negli interstizi della *Tempest* si nascondono parecchi punti governati da un disincanto colmo di amarezza.

<sup>18</sup> Ivi, 161. Allo scoronamento di Gonzalo contribuisce anche il pronome “thou”, che nulla può avere di regale.

<sup>19</sup> Ivi, III, 2, 88-92.

Monster, lay to your fingers: help to bear this away where my hogshead of wine is, or I'll turn you out of my kingdom: go to, carry this.<sup>20</sup>

Chi troppo in alto sale cade sovente precipitevolissimamente, come recita il detto. Stefano non ha neanche finito di parlare che Ariele, a ciò incitato da Prospero, materializza sulla scena spiriti-cani che inseguono lui e gli altri due malcapitati, mentre altri, in differente forma, completano l'opera con pizzichi e altre analoghe piacevolezze. Bastano tre battute a sancire la fine del regno, ancorché immaginario, di Stefano:

STEPHANO

O, touch me not: I am not Stephano, but a cramp.

PROSPERO.

You'd be king of the isle, sirrah?

STEPHANO

I should have been a sore one then.<sup>21</sup>

2. Non ci si deve sforzare molto per collegare Shakespeare ad Alfred Jarry perché il suo *Ubu Roi* è preceduto da una dedica a Marcel Schowb in cui lo si evoca in maniera esplicita: “Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragœdies par escript”.<sup>22</sup> Qui il protagonista viene addirittura identificato col drammaturgo elisabettiano, con accenti scherzosi rafforzati dalla metamorfosi della testa in un frutto fra i più comuni (“Padre Ubu scosse la pera”). La connessione diventerà poi pratica intertestuale quando nell'opera Ubu e la

<sup>20</sup> Ivi, 250-252, 257-258. La comicità dell'episodio è accresciuta dal fatto che nella circostanza l'unico che mostri di avere raziocinio è Calibano, che Trinculo aveva incautamente definito “The folly of this island!” (III, 2, 3).

<sup>21</sup> Ivi, 5, 1, 320-322. A. Lombardo (Shakespeare, *La tempesta*, Milano, Garzanti, 1984) rende l'ultima battuta di Stefano con “In quel caso sarei stato il re dei dolori!”. La scelta è felice perché rimanda agevolmente il lettore/spettatore italiano alla “Madonna dei dolori”, paradigma della pena non solo interiore, visto che è uso rappresentarla col cuore trafitto da pugnali.

<sup>22</sup> A. Jarry, *Ubu Roi, drame en cinq actes en prose*, Paris, Hachette, 2005, 11. Questa edizione accoglie anche gli spartiti delle musiche composte da Claude Terrasse a corredo dell'opera. Jarry scrisse *Ubu Roi* nel 1896, concependolo come spettacolo per marionette. Seguirono poi *Ubu cocu*, *Ubu enchainé* (entrambi del 1900) e *Ubu sur la Butte* (1901), a dire il vero cimentati meno ispirati. La complessa genesi della quadrilogia è ricostruita con precisione da Patrick Besnier nella biografia *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2007.

sua consorte, Mère Ubu, si imporranno come chiare parodie di Macbeth e Lady Macbeth.<sup>23</sup> L'ingresso in scena di Ubu coincide con una esclamativa che detta stile e contenuto dell'intero dramma: "Merdre".<sup>24</sup> Prima e dopo l'ascesa al trono, Ubu appare come un cialtrone carico di tutti i vizi che mente umana possa concepire. Nel caratterizzarlo, Jarry consegna a lui e a tutti gli altri personaggi un linguaggio composito, deformato e deformante (neologismi, arditi motti di spirito e vocaboli storpiati non si contano), fatto di termini colti e plebei frammisti ai più vari socioletti, nel quale emergono perfino cascami evangelici (nel quarto atto, per esempio, si cita più volte e sempre a sproposito il Paternoster): un linguaggio dipendente non solo da un cospicuo bagaglio di letture ma anche da uno spirito goliardico esercitato nel vissuto.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Lo stretto rapporto che intercorre con *Macbeth* è chiaro fin dalle prime battute: "PÈRE UBU Que ne vous assom'je, Mère Ubu! MÈRE UBU Ce n'est pas moi, Père Ubu, c'est un autre qu'il faudrait assassiner PÈRE UBU De par ma chandelle verte, je ne comprends pas. MÈRE UBU Comment, Père Ubu, vous estes content de votre sort?" (ivi, 25). Il modello è discernibile in filigrana quasi a ogni pagina. Altri contatti sono rintracciabili, per citare i più evidenti, con *Hamlet* ("J'y serai, mais acceptez, de grâce, ce petit mirliton", 45; "Eh bien, mes amis, je suis d'avis d'empoisonner simplement le roi en lui fourrant de l'arsenic dans son déjeuner. Quand il voudra le brouter il tombera mort, et ainsi je serai roi", 49; è qui che per la prima volta Ubu dichiara di aspirare al trono); "Ce n'est rien, nous venons de doubler la pointe d'Elseneur" (174). Le anime del re Venceslao e di altri uccisi che appaiono a Ubu (II, 5) rimandano a loro volta a *Richard the Third*, così come il ducato promesso e poi negato a Bordure, qui rimodellato sul duca di York (III, 1) e la paura di Riccardo di fronte al nemico, quale emerge, inattesa, nella penultima scena della tragedia di Shakespeare ("O Ratcliffe, I fear, I fear" (V, 3, 216). Va anche ricordato che Schwob, oltre a essere un apprezzato studioso di Rabelais, aveva tradotto *Hamlet* in francese. Un ulteriore intento parodico è ravvisabile, infine, nello stesso titolo dell'opera, che rimanda a *Edipo re* di Sofocle, così come *Ubu enchainé* ricorda il *Prometeo incatenato*. Aggiungo, a mo' di curiosità, che nel 1932 lo scrittore di seconda fila Ambroise Vollard mise a punto un *Les réincarnations du Père Ubu*, il cui unico pregio è rappresentato dalle belle acqueforti di Georges Rouault.

<sup>24</sup> *Ubu roi*, 25. Diverrà poi l'intercalare di Ubu e una delle imprecazioni preferite della moglie. Nella sua traduzione italiana C. Rugafiori (A. Jarry, *Ubu*, Milano, Adelphi, 1977, 5; la prefazione, breve e alquanto sbrigativa, è di A. Giuliani) aggiunge un punto esclamativo: "Merdra!" che a mio modo di vedere contrasta con la sapida asseverazione dell'originale, che ha un suo preciso senso. La linea scatologica percorre, con questa parola, l'intera opera, qua e là impennandosi in analoghe piacevolezze: "PÈRE UBU Oui! Je n'ai plus peur, mais j'ai encore la fuite" (134), dove "fuite" vale "fuga" ma anche «diarrea».

<sup>25</sup> Per molti il personaggio di Ubu nasce come parodia, dilatata oltre ogni misura, di Félix Hébert, suo professore di fisica al liceo di Rennes, fatto oggetto di costante dileggio da parte degli studenti. Jarry si ispirò anche alla pièce per marionette *Les Polonais*, composta nel 1885 da due suoi compagni di scuola, i fratelli Charles e Henri Morin (l'azione del ciclo dedicato

A questo teatro dell'assurdo (e, in parte, della crudeltà) ridanciano e scientemente sguaiato sovrintende, quale nume tutelare, Rabelais e il suo gusto per l'iperbole. Liquidato il rivale Venceslao, questo monarca repellente, dotato di un'epa immane che si può far risalire fino al Maccus delle atellane e che al posto dello scettro stringe nella mano "una scopetta innominabile",<sup>26</sup> massakra tutti gli oppositori, a volte ficcandoseli semplicemente in tasca. La tasca, anzi, diventa un buco nero e senza fondo che possiamo assimilare alle grandi bocche di Gargantua e Pantagruel;<sup>27</sup> o, a un diverso livello, a uno spazio metafisico, ctonio, che si attraversa per cadere nel nulla: "Payez! ou ji vous mets dans ma poche avec supplice et décollation du cou et de la tête! Cornegidouille, je suis le roi peut-être!"<sup>28</sup>

Prima che provveda Bugrelao, il figlio di Venceslao, a detronizzarlo (e coglieremo qui un'altra eco da *Hamlet*: Bugrelao = Fortebraccio), lo fanno in coro gli altri personaggi, che gli rovesciano addosso una pioggia di epiteti ingiuriosi. Comincia Mère Ubu: "Oh! voilà du joli, Père Ubu, vous estes un fort grand voyou [...] Tu es si bête! [...] Que fais-tu, malheureux ?".<sup>29</sup> A seguire, l'intero cast: "Misérable Père Ubu! traître et gueux voyou!", "Quel homme mou!", "Est-il bête, ce Père Ubu", "Oh! ce Père Ubu! le coquin, le misérable", «Un vulgaire Père Ubu, aventurier sorti on ne sait d'où, vile crapule, vagabond honteux!", "Sagouin toi-même! Qui m'a bâti un animal de cette sorte?", "Le Père Ubu est un affreux sagouin et sa famille est, dit-on, abominable", "gros

a Ubu si svolge, non va dimenticato, in una fantasiosa Polonia). Dalla figura di Hébert nasce certamente l'idea della famosa patafisica, la "scienza delle soluzioni immaginarie", elaborata da Jarry in *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (apparso postumo nel 1911).

<sup>26</sup> Così a 35: "PÈRE UBU (*rentrant*). Et vous allez bientôt crier vive le Père Ubu. (*Il tient un balai innommable à la main et le lance sur le festin*)». Nel manoscritto Jarry si prese la libertà di offrirne un disegno (riprodotto nell'edizione qui utilizzata). Come è noto, disegnò anche Ubu, dando vita a una immagine poi divenuta iconica.

<sup>27</sup> Il cibo, affiancato alla gozzoviglia, ha grande spazio soprattutto nel primo atto, collegato come in Rabelais alla categoria dell'eccesso e intrecciato a una parodia della scena del banchetto in *Macbeth*: "MÈRE UBU Eh! nos invités sont bien en retard. PÈRE UBU Oui, de par ma chandelle verte. Je crève de faim. Mère Ubu, tu es bien laide aujourd'hui. [...] PÈRE UBU (*saisissant un poulet rôti*). Tiens, j'ai faim. Je vais mordre dans cet oiseau. C'est un poulet, je crois.[...] MÈRE UBU Ah ! le veau! le veau! veau! Il a mangé le veau! Au secours!" (31-32). Dopo di che, per non dover dividere il cibo con gli altri commensali, Ubu li avvelena. Assente, invece, il tema del sesso.

<sup>28</sup> Ivi, 94-95.

<sup>29</sup> Ivi, 25, 26, 31.

pantin”, “le vieux gredin», “le vieux bandit”, “quel pourceau”, “Révoltante bourrique”, “goinfre”, “triste imbécile”.<sup>30</sup> L’elenco è parziale ma basta e avanza per disegnare l’identikit di questo ottocentesco re buffone.

Come spesso avviene con le opere che mandano in frantumi una tradizione riconoscibile e rassicurante,<sup>31</sup> gli spettatori – sviati dalla violenza verbale della pièce e da quanto di amorale, osceno, blasfemo ed escrementizio veniva esibito sulla scena (alla prima, il 10 dicembre del 1896, si scatenò in platea un’autentica gazzarra) – non seppero o non vollero cogliere il messaggio di fondo di *Ubu roi*, che coincideva con una sprezzante denuncia dei mali della società borghese (cinismo e avidità in testa), sovrapposta a una scanzonata rappresentazione dell’umana stupidità. Rinunciavano così a trarre diletto da un’opera di rara *vis comica*, immemori di ciò che aveva detto Rabelais nell’apostrofe al lettore premessa al suo capolavoro: “Mieux est de ris que de larmes escrire, / Pource que rire est le propre de l’homme”.

3. In una lettera inviata alla rivista italiana *Poesia* e pubblicata solo dopo la sua morte (nn. 9-12, ottobre-gennaio 1908), Jarry si congratulava con Filippo Tommaso Marinetti per il suo *Roi Bombance*, che molto doveva al suo *Ubu Roi*. Vi si leggeva fra l’altro: «C’est une nouveauté admirable et qui était à réaliser, les personnages cartonnages et boîtes a surprise. Il est vrai que chez vous la surprise vise moins au rire qu’à l’horriquement beau». <sup>32</sup> Apparsa prima in francese per le edizioni del Mercure de France nel 1905, la pièce fu poi tradotta in italiano nel 1910 da Decio Cinti col titolo di *Re Baldoria*, marcando quella oscillazione fra le due lingue che fu propria del primo Futurismo.<sup>33</sup> L’opera ha come sottotitolo *Tragedia satirica in quattro atti, in prosa* ma si tratta a tutti gli effetti di una farsa ipertrofica, alluvionale, che già nella dedica “Ai grandi cuochi della felicità universale, Filippo Turati, Enrico Ferri, Arturo Labriola” preannuncia il registro gastronomico che

<sup>30</sup> Ivi, 37, 42, 46, 62, 66, 71, 92, 109, 114, 116, 134, 140, 142, 170.

<sup>31</sup> A questa impresa Jarry si accinge con piena consapevolezza, come dimostrano i suoi scritti sul teatro. Qui basterà citare il discorso che pronunciò alla prima dell’opera, *De l’inutilité du théâtre au théâtre* (anch’esso del 1896) e *Questions de théâtre*, del 1897 (ora tutti in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972).

<sup>32</sup> A. Jarry, *Oeuvres complètes*, tomo III, 635-636.

<sup>33</sup> La prima rappresentazione si ebbe a Parigi, al Théâtre du l’Oeuvre (lo stesso che aveva accolto *Ubu Roi*) il 3 aprile del 1909.



la governa da cima a fondo. Flebile la trama: in una terra immaginaria, il Regno dei Citrulli, Re Baldoria, coadiuvato dal cappellano Fra Trippa e da Masticafiele, suo consigliere personale e sovrintendente alle cucine, si ritrova a fronteggiare una serie di lotte intestine (mai aggettivo fu più adatto) in cui ha gran peso Famone, “Capo degli Affamati”, nel corso delle quali verrà prima ingoiato, poi rivomitato a nuova vita.<sup>34</sup> Trasparenti sono anche i nomi degli altri personaggi: Salsetta (la regina), Torta, Soffione, Sogliola, Pancotto, Anguilla... La descrizione di Re Baldoria e di Fra Trippa è, in questo senso, tutto un programma:

Un enorme naso bitorzoluta lo annuncia di lontano. Un ciuffo di capelli biondicci infarinati gli folleggia in mezzo alla fronte [...] Il suo giustacuore di velluto color crema è teso dall’abbondanza della pancia enorme, che gli opprime le coscie, le quali sono inguainate in una maglia color sangue di bue [...] Al suo fianco sinistro, tintinna *La Succulenta*, lunga spada d’oro la cui estremità s’allarga in forma di cucchiaino. Egli brandisce una forchetta d’oro tempestata di gemme (insegna della suprema potestà), e tien sempre appeso sotto al mento un tovagliolo a ricami d’oro. [...]

Somiglia a una colossale damigiana dal collo gozzuto, cui sovrasti, a guisa di testa o di tappo, una vescica di sugna. Indossa la tonaca bianca dei Domenicani, ed ha per cintura una lunghissima catena di sanguinacci.<sup>35</sup>

Fin dalle prime battute, infatti, la pièce corre su binari tracciati da azioni legate, in un modo o nell’altro, all’immaginario e al lessico culinari: dalla ingestione alla digestione alla indigestione, alle quali si intrecciano metafore per facili palati, a cominciare dall’equiparazione – fin troppo scontata – fra corpo del re (intestino in primis) e corpo sociale, per cui dalla buona digestione del primo dipenderebbe la salute del secondo. Tutto ciò si ripete più e più volte fino all’epilogo, in una diluizione estenuante della materia che qualcuno ha voluto generosamente definire “implosiva dissoluzione della struttura testuale”,<sup>36</sup> ma che in effetti denuncia una caratura artistica di non esaltante

<sup>34</sup> Quando, dopo averlo ingoiato, Famone lo rivomita (atto IV), Baldoria si ritrova la dentiera incastrata sulla testa a mo’ di corona, in una inedita e surreale degradazione del simbolo per eccellenza della regalità.

<sup>35</sup> F.T. Marinetti, *Re Baldoria*, Milano, Treves, 1920, 1-2. Poi citato col solo titolo. Può stupire “coscie” per “cosce” ma i futuristi si prendevano queste e ben altre libertà.

<sup>36</sup> A. Carbone, “Tragedie satiriche: da *Ubu roi* di Alfred Jarry a *Roi Bombance* di Filippo Tommaso Marinetti”, *Between*, 12 (2016), 5. In effetti l’autrice non procede a un vero confronto fra le due opere, preferendo concentrarsi sullo scrittore italiano. Molto utile, per le questioni legate a *Re*

livello. *Re Baldoria* non ha la felice concentrazione di *Ubu Roi* e ancor meno il suo ritmo, a dispetto della convulsa sarabanda che si danza sulla scena. Perfino il furore iconoclasta proprio dei futuristi vi appare manierato, se non di ordinanza,<sup>37</sup> mentre lo stesso protagonista non diviene mai personaggio e mai si accosta alla luciferina grandezza del suo omologo francese.

Santa Putredine, il personaggio che nel dramma rappresenta al tempo stesso la morte e la rinascita, riappare in chiusura del terzo atto sotto forma di “un gran fantasma di nebbia, che apre mollemente le lunghe braccia fumose”.<sup>38</sup> Interamente di fumo è invece fatto il protagonista de *Il codice di Perelà*, il “romanzo futurista” che Aldo Palazzeschi diede per la prima volta alle stampe nel 1911.<sup>39</sup> Perelà, così identificato dalle prime sillabe dei nomi di tre vecchie (Pena, Rete e Lama, scandito qua e là nel testo anche come Pe-Re-Là) che per trentatré anni lo hanno alimentato bruciando senza sosta ceppi di legno,<sup>40</sup> giunge in un tempo imprecisato nella capitale di un imprecisato

*Baldoria* e alla temperie prefuturista, è la monografia di G. Mariani, *Il primo Marinetti*, Firenze, Le Monnier, 1970.

<sup>37</sup> Basteranno pochi esempi: “Fu sempre per cose morte e cadenti, – tombe, o biblioteche, o musei – che i Citrulli si uccisero l’un l’altro”; “Rimangiamoci i Re / Rimangiamoci i preti, / I giudici e gli sgherri! / Che ogni tempio s’atterri, / Che ogni palagio crolli, / E alfin, stanchi e satolli, / Corichiamoci lieti / Nelle tombe dei Re!”; “Lo ucciderò volentieri, per abolire la sua chiesa e i suoi santi!” (*Re Baldoria*, 246, 247, 262). Quanto al tema della folla, che sarà uno dei più praticati dai futuristi, qui lo si può cogliere solo a livello embrionale.

<sup>38</sup> *Re Baldoria*, p. 189. E nel quarto atto: “lungo fantasma di fumo perlaceo” (250).

<sup>39</sup> Fu Marinetti a suggerire questo sottotitolo. In realtà Palazzeschi non aderì mai in toto al movimento, allontanandosene anzi sempre più col passare degli anni. Il divorzio divenne definitivo nel 1922, con la pubblicazione del pamphlet *Due imperi mancati*, violentemente antimilitarista (sulla questione, qui solo tangenziale, cfr. A. Saccone, “Il codice della leggerezza”, nel suo *L’occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Napoli, Liguori, 1987, 118). *Il codice di Perelà* divenne per l’autore una specie di palinsesto, visto che vi tornò sopra più volte. Seguirono infatti le edizioni del 1920, del 1943 (è l’edizione che accoglie le varianti più numerose), del 1954 e del 1958.

<sup>40</sup> I trentatré anni di Perelà sono il primo dei numerosi tratti cristologici che si ravvisano nella sua vicenda: prima accolto con entusiasmo dalla comunità che gli affida il compito di redigere una Legge nuova (il codice del titolo), viene – come preciso più avanti – presto perseguitato e infine rinchiuso in una cella dalla quale evade passando per il camino come nuvola a forma d’uomo, evidente richiamo all’Ascensione. Nelle tre vecchie si può cogliere un’allusione blandamente parodica alla Santissima Trinità e quindi alle tre Grazie, oltre che alle Parche (su quest’ultimo punto, cfr. L. De Maria, “Ancora sul *Codice di Perelà*”, postfazione ad A. Palazzeschi, *Il codice di Perelà*, Milano, SE, 1991, 201-210).

regno. La sua dichiarata leggerezza (“Io sono... io sono... molto leggero, io sono un uomo molto leggero”),<sup>41</sup> poi riaffermata a ogni pie’ sospinto nel corso della narrazione, e il suo garbato ma fermo nichilismo, alieno da qualsiasi ambizione sociale (“... cosa siete venuto qui a fare? Nulla”),<sup>42</sup> sono del tutto fraintesi dagli abitanti. La sua identità, è infatti, come osserva M. Marchi, “... quella dell’individuo approdato col fumo all’abolizione di ogni condizione esistenziale e sociale e perciò estraneo a ogni volontà di potenza: identità che il Potere legge antifrasticamente come eroica e demiurgica”.<sup>43</sup> Dopo essere stato presentato ai personaggi più in vista della città, dal poeta (Isidoro Scopino, un nome che la dice lunga) al banchiere al medico al filosofo all’arcivescovo, Perelà incontra una nutrita rappresentanza delle dame di corte, tutte gravate da forme più o meno stravaganti di mal d’amore. Ricevuto in udienza privata dalla regina e poi chiamato a fare da *guest star* in un ballo dato in suo onore, gli viene affidato, assieme alla carica di ispettore generale, il compito di redigere un codice che riformi e sostituisca quello in vigore. Proprio da questo momento ha però inizio la sua parabola discendente, presto accelerata da un evento infausto: il primo cameriere del re, Alloro, smanioso di acquisire la stessa natura di Perelà, accende un gran fuoco con l’intento di esporsi il più possibile al fumo che se ne sprigiona, ma muore carbonizzato. Accusato di averlo indotto al suicidio, Perelà viene recluso in una minuscola cella sulla collina più alta della città, dalla quale evade con l’aiuto della contessa Olivia di Bellonda che si è innamorata di lui e ha chiesto e ottenuto di potervi costruire un camino. Passando per la cappa, l’uomo di fumo ascende al cielo, dedicando un ultimo pensiero all’unica persona che aveva mostrato di amarlo: “A lei il mio ultimo pensiero, a lei che neppure capì quello che io ero solamente: leggero leggero leggero leggero”.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> A. Palazzeschi, *Il codice di Perelà* (1911), Milano, Mondadori, 2020, 7. D’ora in avanti citato col solo titolo. Il testo è preceduto da una pregevole introduzione di M. Marchi, corredata di bibliografia.

<sup>42</sup> *Il codice di Perelà*, 29.

<sup>43</sup> M. Marchi, introd. XXIV.

<sup>44</sup> *Il codice di Perelà*, 216. Il tema della leggerezza, al quale ho qui alluso in maniera necessariamente sommaria, è in effetti declinato all’interno dell’opera secondo modalità e variazioni che lo rendono molto complesso (cfr. A. Saccone, *L’occhio narrante*, 84-88; ma anche A. J. Tamburri, “Palazzeschi’s *Il codice di Perelà*: Breaking the Code”, *Italica*, 4 (1986), 361-380). Curioso che nelle sue *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, Italo Calvino non citi questa opera di Palazzeschi nel saggio “Leggerezza” che apre la raccolta (5-30).

La regalità degradata ha un suo preciso rilievo all'interno del romanzo, ove si allinea, come presto vedremo, alle molte varietà di umorismo di cui vive il testo.<sup>45</sup> Dovremo però aspettare l'ottavo capitolo prima di vederlo imporsi con questa connotazione. In precedenza il tema della sovranità è presentato in maniera tutt'altro che grottesca, con una precisazione sinistra che ricorda al lettore i re sacrificali di cui aveva discusso nel 1890 Frazer nel suo *The Golden Bough*. Siamo all'inizio del romanzo, quando il protagonista, avviandosi verso la città che sarà il teatro delle sue vicende, incontra una vecchia:

- Quella che si vede laggiù... sarebbe forse la casa del Re?
- Quella è la porta della città. La casa del Re è sistemata nel mezzo, ed è circondata da mura, ed è guardata dai vigili. Quei cittadini uccidono sempre il loro Re. Ora è Re Torlindao. Voi andate alla città signore?<sup>46</sup>

Il richiamo a Frazer si rafforza più avanti, allorché Alloro vede in lui il prossimo sovrano: “Io ò veduto qui ed amato tanti Re, ed ò gioito per il loro splendore, ed ò pianto per la loro uccisione. Ma oggi quando ò sentito parlare di voi, e quando poi vi ò visto, ò avuto la visione di un nuovo Re, più grande e più bello di tutti gli altri”.<sup>47</sup> Così non sarà, come sappiamo. Durante una delle visite ai luoghi più rappresentativi della capitale, Perelà ha modo di entrare anche nel carcere. Qui gli viene mostrato, rinchiuso in isolamento, Iba, il più noto alcolizzato della città, che per quattro giorni era salito al trono in circostanze mirabolanti. La modalità era stata incruenta, anzi nel pieno rispetto di una costumanza locale: “Voi sapete, signor Perelà, che quando un Re muore il cittadino più ricco è quello che ascende al trono. L'uomo che può versare una quantità maggiore d'oro nella casse dello Stato

<sup>45</sup> A partire dalla dedica: “Affettuosamente dedico: al pubblico! Quel pubblico che ci ricopre di fischi, di frutti e di verdure, noi lo ricopriremo di deliziose opere d'arte”. Qui Palazzeschi allude alla ostilità generale con cui vennero accolti i futuristi e soprattutto i loro cimenti teatrali. Era proprio quello che si proponevano con le loro opere eversive e con le molte e chiassose provocazioni pubbliche che li videro protagonisti. In *Guerra sola igiene del mondo* (1915), Marinetti parlò in maniera esplicita della “voluttà di essere fischiati”. Annoto infine che *Il codice di Perelà*, privo di narratore (l'eccezione è rappresentata dalle prime pagine dell'ultimo capitolo) e composto per intero di sezioni non legate fra loro da connettivi, ha una struttura chiaramente teatrale.

<sup>46</sup> *Il codice di Perelà*, 7.

<sup>47</sup> Ivi, 31. Ovviamente Perelà, almeno stando a quello che dice la sua interlocutrice, non potrebbe salire al trono se non uccidendo Torlindao. Aggiungo, ma può trattarsi solo di una suggestione, che già nel nome del protagonista si annida la parola Re.

quello sarà il nuovo Re”.<sup>48</sup> Nel giorno fatidico l’ubriacone si presenta a corte, fra lo stupore generale e senza che nessuno sappia spiegarsi l’origine della sua fortuna, con due sacchi pieni di tanto danaro da farne un candidato inattaccabile: “E non era mica possibile rimandarlo, non si poteva, non c’era via di scampo, quell’uomo diventava Re. Bisognava incoronarlo. Come di legge, ventiquattro ore dopo Iba fu incoronato re”.<sup>49</sup> Qualcosa accade, tuttavia, quando il novello monarca procede per la città assiso nella berlina dell’incoronazione. Prima gli arriva da una finestra una fucilata che “gli staccò nettamente uno di quei suoi ricci lanosi”,<sup>50</sup> poi comincia piovergli addosso una vilissima materia:

Ecco che da una finestra viene giù un grosso involucro che va ad infrangersi proprio sulla testa del nuovo Re: merda!

Allora, da tutte le finestre di tutte le case di tutta la città piove su di lui nelle più svariate maniere la stessa cosa! [...] Solamente il Re sorrideva, ma il suo sorriso non si vedeva quasi più, la sua bocca ne era piena, gli occhi... tutto ne grondava, e il bicchiere ancora alto ne traboccava continuamente, e i cavalli, la berlina, tutto ne era colmo. Signor Perelà, non solo uomini, né fu affidata una tale impresa ad apposite persone di servizio, ma i primi gentiluomini della città lasciarono andare di propria mano il loro fardello, e si videro piccole mani bianche, delicate, sporgersi dalle finestre e gettare un loro fagottino ben confezionato di detta cosa.<sup>51</sup>

L’episodio appare improntato per intero al carnascialesco e ai suoi riti, a cominciare dall’inversione dei ruoli sociali: il povero diventava ricco, il servo padrone, il suddito re. Passata la festa, il mondo capovolto tornava a ruotare sul suo asse e l’ordine veniva ristabilito. Ognuno riprendeva il suo posto. Al povero Iba va peggio: scoronato nella maniera più oltraggiosa (e coglieremo qui un capovolgimento nel capovolgimento: dalle finestre non piovono fiori, come in ogni incoronazione che si rispetti, ma umane deiezioni), si scoprirà

<sup>48</sup> Ivi, 113. Nemmeno qui manca una nota che si riferisce a una successione meno pacifica: “Sapete anche che non si approfondiscono mai le indagini sopra la morte di un Re, il Re nuovo interrompe di solito ogni ricerca, e se il colpevole fosse anche scoperto, quell’uomo può stare sicuro sopra ogni altro cittadino di essere il favorito nella grazia reale” (113-114). Nell’edizione del 1958, che Palazzeschi considerava definitiva, questa frase risulta espunta.

<sup>49</sup> Ivi, 116.

<sup>50</sup> Ivi, 117.

<sup>51</sup> Ivi, 118.

presto l'origine fraudolenta del suo capitale e per lui si apriranno le porte del carcere.<sup>52</sup> Non un re, quindi, ma un diverso che la società, serrando le fila, ha espulso con irridente violenza dal suo corpo.

<sup>52</sup> La pagina è governata per intero dall'iperbole: i cittadini di ogni ceto serrano le righe per farsi gruppo compatto (non vi è chi non partecipi alla maleodorante lapidazione, non vi è chi manchi il bersaglio). La stessa pioggia di pacchetti che per legge fisica si infrangono sul malcapitato assume presto i tratti dell'alluvione, della piaga biblica: "Le tappezzerie della sala del trono, la porpora della berlina reale che aveva servito a più di cento incoronazioni di re, fu dovuto tutto bruciare, la reggia fu inondata d'acqua, e tutta la città fu allagata per alcuni giorni onde pulirla dall'incoronazione di questo Re" (118). In tale circostanza il personaggio assume anche i tratti del clown: gli si attaglia bene ciò che J. Starobinski osserva a proposito del clown tragico, del clown "che prende gli schiaffi" (*Portrait de l'artiste en saltimbanque*, 1970; trad. it di C. Bologna, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, 125. Ma il mio discorso si giova dell'intero capitolo, "Salvatori derisori", 117-131). Palmari anche i debiti contratti dallo scrittore col genere favolistico. Non a caso, lo stesso Palazzeschi definì *Il codice di Perelà* una "favola aerea" (*Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958, 3).

CLAUDIO VICENTINI

## **Che cosa fanno David Garrick attore tragico e Joe Grimaldi re dei clown**

### *Abstract*

Il carattere rivoluzionario normalmente attribuito alla recitazione di Garrick sulla scena tragica appare simile alla novità introdotta da Joe Grimaldi nell'arte del clown. Tutti i contemporanei sottolineavano la differenza di Garrick dagli attori del suo tempo, ma Garrick non abbandonava lo stile declamatorio diffuso sulla scena inglese né introduceva gesti o espressioni incompatibili con l'impianto oratorio base di quello stile. La sua rivoluzione consisteva nell'impiegare un repertorio di gesti ed espressioni più ampio di quello usato dagli altri attori che gli permetteva di orientare in modo nuovo la resa dei personaggi. Joe Grimaldi era comunemente definito tanto "Il re dei clown", quanto "il Garrick dei clown" e si sottolineava il carattere straordinario e innovativo della sua arte. L'accostamento a Garrick non era un semplice complimento. Proprio impiegando con estrema bravura le tecniche tradizionali del clown Grimaldi riusciva a produrre effetti di forte impatto tragico inducendo, secondo le testimonianze del tempo, gli spettatori alle lacrime e immergendoli nel terrore.

Parole chiave: David Garrick, attore tragico, Joe Grimaldi, *clown*, tecniche recitative.

Due avvenimenti erano destinati a segnare una svolta nella recitazione tragica inglese del Settecento e dell'Ottocento. Il debutto di Garrick al Goodman's Fields Theatre il 9 ottobre del 1741, e quello di Edmund Kean al Drury Lane il 26 gennaio del 1814. Garrick interpretava *Richard III* e Kean Shylock nel *Merchant of Venice*. Tutti e due si esibivano di fronte a una sala semi-vuota. Della serata al Goodman's Fields Theatre possediamo anche la cifra dell'incasso, estremamente modesta. Ma nel giro di pochi giorni il pubblico accorreva e la critica si concentrava sorpresa sulle novità introdotte dai due attori. Nel '14 Kean liquidava di fatto l'austera recitazione di John Philip Kemble e della sorella, Sarah Siddons, che si erano imposti come modelli dell'interpretazione tragica sulle scene londinesi tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Garrick aveva invece proposto una radicale alternativa allo stile di James Quin, che all'epoca era il più pagato attore del teatro inglese, estremo derivato della recitazione declamatoria della Comédie Française importata in Inghilterra ottant'anni prima con il ritorno sul trono di

Carlo II. Secondo la celebre descrizione di un testimone del tempo, Quin, il capo ricoperto da un'enorme parrucca, i piedi sistemati in due calzature dal tacco rialzato, incedeva solenne, con gesti più adatti all'aula del senato che alla scena teatrale e declamava con ritmo monotono la parte variando appena cadenza e tono.<sup>1</sup>

Garrick sembrava seppellire ogni traccia di questo stile. Quin stesso, dopo aver osservato Garrick al Goodman's Fields Theatre, esprimeva un inequivocabile giudizio: "se questo giovanotto ha ragione", avrebbe detto, "io e tutti gli altri attori stiamo sbagliando". E avrebbe subito aggiunto, "Garrick è una nuova religione", però gli spettatori "torneranno presto in chiesa".<sup>2</sup> Quella di Quin era in gran parte una vana speranza. Ma non del tutto. Pochi decenni dopo lo stile di Philip Kemble e Sarah Siddons non era certo simile al suo, ma neppure a quello di Garrick. Al momento, comunque, tra la recitazione di Quin e quella di Garrick pareva aprirsi un abisso. Accostate le immagini dei due attori sulla scena, sembrava che tra l'una e l'altra "fosse trascorso un intero secolo".<sup>3</sup>

Eppure a guardare l'iconografia, pose e gesti di Garrick non si distanziano molto dalle pose e i gesti della recitazione declamatoria, dita delle mani divaricate come voleva l'oratoria classica, ampi movimenti del braccio, eleganza degli atteggiamenti anche nei momenti di più alta tensione. Un codice comune doveva in effetti rendere compatibile la forma della sua azione scenica con quella di Quin dal momento che diverse volte recitarono insieme. La prima volta fu nel novembre del 1746 sul palco del Covent Garden nel *Fair Penitent* di Nicholas Rowe. Ambedue pare fossero terrorizzati dall'inevitabile paragone, diretto, immediato sotto gli occhi del pubblico che li subissò comunque di applausi, e Quin non se la cavò affatto male.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> R. Cumberland, *Memoirs*, 2 vols, London, Lackington, Allen and Co., 1807, v. I, 80. Era l'immagine della recitazione di Quin che ricorre in numerose testimonianze dell'epoca. Vedi ad esempio la descrizione caricaturale dello stile di Quin delineata da Aaron Hill su "The Prompter", n. 66 (1735), in C. H. Gray, *The Theatrical Criticism in London* (1931), New York, Benjamin Blom, 1971, 91. Ma Quin era comunque considerato il perfetto interprete dei personaggi tragici imponenti, dagli atteggiamenti grandiosi ed elevati, come spiegava John Hill in lunghe pagine di *The Actor, a Treatise of the Art of Playing*, London, Printed for R. Griffiths, 1750, 98-106, 195-197.

<sup>2</sup> T. Davies, *Memoirs of the Life of David Garrick, Esq.*, 2 vols, London, Printed for the Author, v. I, 44-45.

<sup>3</sup> Cumberland, 81.

<sup>4</sup> Davies, 80-81.



Cogliere in cosa consistesse esattamente la rivoluzione compiuta da Garrick non è facile. Gli osservatori erano colpiti dalla “naturalzza” della sua recitazione, termine che in fondo non dice nulla, solo che il suo stile appariva diverso dai modi rigidamente codificati della recitazione corrente. Ma abbondano numerose altre osservazioni di critici, letterati, trattatisti, recensori. Ciò che colpiva, già in una delle prime descrizioni dello stile di Garrick, era l’attenzione costantemente rivolta ai suoi compagni sulla scena, senza mai lasciarla vagare sul pubblico in sala e senza mai uscire dal personaggio.<sup>5</sup> Poi veniva notato il modo di articolare il discorso in tempi, pause, cadenze, senza restare legato al ritmo del verso, evitando qualsiasi monotonia, cantilena, affettazione. Quindi, la capacità espressiva degli occhi e dei tratti del viso, con cui Garrick riusciva a rendere e sfumare gli stati d’animo complessi, e anche l’efficacia mimica degli atteggiamenti e dei movimenti delle mani, piedi, gambe, ginocchia, e perfino del dorso e della schiena. Veniva inoltre celebrata la sua arte delle transizioni, l’efficacia nel rendere i passaggi da uno stato d’animo a un altro del tutto differente, con l’eventuale impiego di pause, rallentamenti, riprese. Infine appariva sorprendente la sua capacità di trasformarsi in personaggi differenti, al punto da sembrare impossibile che fosse lo stesso attore ad apparire sulla scena, nella medesima sera, nella perfetta figura di un giovane e di un vecchio, di un solenne eroe tragico, di uno svelto servitore, di un allegro buontempone.

Ma non si trattava affatto di reali novità. Alcune erano caratteristiche che in Francia avevano reso celebre la recitazione del grande Baron, in particolare dopo il suo ritorno sulle scene, tra il 1720 e il 1729. Baron, annotava un’attenta osservatrice, “ascolta sempre la persona che seco parla” mentre gli attori ordinariamente vi prestano “poca attenzione” e, soprattutto, “il suo ascoltare è accompagnato da que’ moti del volto e del corpo che addimanda la natura del discorso che ascolta”.<sup>6</sup> La necessità di mantenere sempre e comunque sulla scena l’attenzione dell’attore era una norma ormai proclamata dall’intera trattatistica teatrale. Lo stesso si può dire della declamazione slegata dal ritmo del verso, evitando una fastidiosa cantilena. Sempre Baron “rompeva la misura dei versi” in modo da non farne sentire “l’insopportabile monotonia”, e non

<sup>5</sup> “The Champion”, n. 455, ottobre 1742.

<sup>6</sup> E. V. Balletti, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni ... sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie Franzesi*, in *Raccolta d’opuscoli scientifici e filologici*, t. 13, a cura di A. Calogerà, Venezia, Cristoforo Zane, 1736. Cito la lettera nell’edizione digitale curata da V. Gallo, *Les savoirs des acteurs italiens*, 9 (<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/da98afcfc>).

ne rendeva mai “il ritmo” ma “la situazione, il sentimento” che doveva esprimere.<sup>7</sup> Il sapiente impiego degli occhi e delle più minute e sfumate espressioni del volto era generalmente ritenuta una dote distintiva della miglior recitazione. In Francia Du Bos nelle *Réflexions critiques sur la poësie et la peinture* lamentava l’impiego del belletto a cui ormai da vent’anni ricorrevano gli attori perché impediva di cogliere i cambiamenti di colore del viso, le sfumature del pallore e del rossore.<sup>8</sup> In Inghilterra Colley Cibber criticava la tendenza a ingrandire la capacità dei teatri perché aumentando la distanza dell’attore dagli occhi degli spettatori si perdevano le sfumature della recitazione.<sup>9</sup> Qualche anno dopo nel suo *Treatise on the Passions* Samuel Foote, conducendo una minuziosa analisi della recitazione dell’*Othello* di due attori, Quin e Spranger Barry, spiegava che era impossibile condurre lo studio fino in fondo perché il trucco nero non permetteva di cogliere compiutamente i movimenti dei muscoli del viso.<sup>10</sup> Infine l’abilità dell’attore di trasformarsi in un personaggio fisicamente lontano da sé nascondendo la propria fisionomia era una risorsa caratteristica della recitazione inglese assai prima di Garrick. Alla fine degli anni Venti Luigi Riccoboni in viaggio a Londra era sbalordito nel constatare che sul palcoscenico del Lincoln’s Inn Fields il personaggio di un vecchio cadente veniva reso in modo perfetto da un giovanetto di neppure vent’anni. Non riusciva a capacitarsene finché non gli venne mostrato tutto l’armamenta-

<sup>7</sup> Come annotava verso il 1750 Charles Collé nel suo *Journal (Journal et mémoires de Charles Collé, introduzione e note di Honoré Bonhomme, 3 tomi, Paris, Firmin Didot frères et Cie, 1868, t. I, 140)*. Sull’opportunità di rompere il ritmo del verso vedi tra gli altri *Dell’Arte rappresentativa, premeditata e all’improvviso* di Andrea Perrucci, edizione italiana con traduzione inglese a cura di F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, T. F. Heck, Toronto-Plymouth, The Scarecrow Press, 2008 (1699), 40, 55, 72-73; e Jean -Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif* (1707), in S. Chaouche (a cura di), *Sept traités sur le jeu du comédien*, Paris, Champion, 2001, 85; Luigi Riccoboni *Dell’arte rappresentativa*, Londra, 1728, 42-49 e *Réflexions historiques et critiques sur le diffèrents théâtres de l’Europe* (1738), Amsterdam, Aux dépans de la compagnie, 1740, 29.

<sup>8</sup> J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poësie et la peinture* (1719), tr. it. *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, di Maddalena Bellini e Paola. Vincenzi, a cura di Maddalena Mazzocut-Mis e Paola Vincenzi, Palermo, Aesthetica, 2005, 430.

<sup>9</sup> Colley Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber with an Historical View of the Stage during his own Time* (1740), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1869, 224-226.

<sup>10</sup> S. Foote, *A Treatise on the Passions*, (1747), *Un trattato sulle passioni*, tr. it. di M. C. Barbieri, in *La pagina e la scena. L’attore inglese nella trattatistica del ’700*, Firenze, Le Lettere, 2006, 194.

rio di tinte e di pennelli con cui il ragazzo si truccava a lungo prima di entrare in scena. Era proprio questa abilità che portava Riccoboni a giudicare gli attori inglesi migliori degli italiani e dei francesi.<sup>11</sup> Cibber dal canto suo non aveva dubbi: soltanto un interprete capace di trasformarsi in molti differenti personaggi, mutando completamente voce, aspetto, gesti poteva essere davvero definito “un buon attore”.<sup>12</sup>

Certo la critica sosteneva che Garrick nella concentrazione scenica, nell’impiego delle pause, delle cadenze e delle intonazioni vocali, nell’uso della mimica degli occhi, del viso, di ogni muscolo del corpo per rendere le più sottili sfumature emotive, nella capacità di assumere le fattezze dei più diversi personaggi dava prova di un’ineguagliabile maestria. Garrick si aiutava del resto anche con ingegnosi espedienti. Nella scena del terrore di Amleto di fronte all’apparizione dello spettro, una delle interpretazioni più ammirate della sua recitazione, pare utilizzasse una parrucca speciale collegata a una pompetta. La premeva con il movimento del braccio e i capelli gli si rizzavano sul capo.<sup>13</sup> Ma questo era solo un aiuto secondario. Era celebre la combinazione di dolore, rabbia, disperazione che appariva nei tratti del volto nell’interpretazione di Lear, così come l’abilità di rendere due stati emotivi in successione coordinando perfettamente tono di voce ed espressione del viso. Famoso era anche il magistrale impiego di una pausa per lasciar trasparire in un lungo momento di silenzio il conflitto di diverse emozioni nell’aspetto del personaggio.<sup>14</sup> L’abilità nella costruzione di gesti e atteggiamenti era tale da far “dimenticare” la sua bassa statura nell’interpretazione di personaggi imponenti. Succedeva nel *King Lear* così come nell’*Henry IV*, in *Macbeth*, in *Richard III*, come testimoniavano tra gli altri John Hill e Charles Macklin.<sup>15</sup>

Fin qui, tuttavia, Garrick non sarebbe stato altro che un attore, dotato di straordinarie doti sceniche, che di fronte al ritardo della recitazione inglese rimasta bloccata, da Betterton a Quin, sullo stile della Comédie Française del tardo Seicento, avrebbe sviluppato nel modo più efficace le tendenze già in

<sup>11</sup> Riccoboni, *Réflexions*, 134-137.

<sup>12</sup> Cibber, 117.

<sup>13</sup> K. A. Burnim, *David Garrick, Director*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1961, 160.

<sup>14</sup> B. Joseph, *The Tragic Actor*, London, Routledge & Kegan, 1959, 108, 109, 118.

<sup>15</sup> J. Hill, 169; W. Cooke, *Memoirs of Charles Macklin Comedian*, London, James Asperne, 1804, 391.

atto nella recitazione tragica europea. Operazione importantissima, ma sicuramente non rivoluzionaria. L'impianto di base della recitazione tragica francese di stampo declamatorio restava sostanzialmente intatto, e Garrick si collocava tra i riformatori più avanzati. Era del resto significativo che Garrick non fosse mai accusato dalla critica del tempo di introdurre nella recitazione gesti, atteggiamenti, espressioni incompatibili con l'impianto tradizionale. Veniva se mai condannato per la sovrabbondanza di effetti che riusciva a produrre utilizzando le risorse della sua arte, introducendo una pausa, una sospensione e quindi una ripresa quando non erano necessarie, talvolta soltanto per ottenere l'applauso del pubblico.<sup>16</sup>

Ma tutto ciò solo in apparenza. In realtà l'abilità tecnica di Garrick portava a risultati singolari. La capacità di assumere le fattezze dei più diversi personaggi non si appoggiava tanto, o solo, sul trucco, ma soprattutto sull'impiego di una rete di espressioni, posture, atteggiamenti che riuscivano a creare l'immagine illusoria della figura da rappresentare. Come poteva rendere imponente un eroe tragico nonostante la propria bassa statura, così Garrick riusciva a trasformarsi in un vecchio "come se" il suo volto fosse impresso da profonde rughe indelebili, e la volta dopo "la giovinezza sembrava fiorire sul suo volto e spianare perfino i segni che l'età e la conformazione muscolare potevano avervi realmente impressi".<sup>17</sup> Dunque diventava inutile o comunque solo secondario il ricorso ai colori e ai pennelli impiegati da attori come il giovane osservato anni prima da Riccoboni sul palco del Lincoln's Inn Fields. Nello stesso modo Garrick, lavorando su un sistema particolarmente ricco di minuti segni espressivi, riusciva a rendere con straordinaria efficacia il carattere e la condizione mentale del personaggio. Tra le sue interpretazioni più riuscite era la figura del vecchio King Lear in preda alla pazzia, reso con movimenti lenti, deboli e confusi, intrisi di un senso di tormento e sventura, segnati dallo smarrimento della mente ossessivamente fissata sull'ingratitude delle figlie. Non a caso la minor riuscita di Garrick nell'*Othello* veniva attribuita proprio al trucco nero che gli copriva il volto e impediva di distinguere perfettamente la finezza delle espressioni.

La capacità di Garrick di rendere il personaggio attraverso una complessa rete di gesti, evidenti o minimi e sottili, che ne definivano con inconsueta

<sup>16</sup> *The Present State of the Stage in Great-Britain and Ireland*, London, Paul Vaillant and M. Cooper, 1753, 20. Sulla sovrabbondanza di azioni mimiche di Garrick si soffermava in particolare Macklin secondo quanto raccolto dal suo biografo, James Thomas Kirkman, *Memoirs of the Life of Charles Macklin*, 2 vols, London 1799, v. II, 260.

<sup>17</sup> *The Life of Mr. James Quin*, London, Reader, 1766, 37-38.

precisione la fisionomia e lo stato d'animo portava a curiosi equivoci che per noi sono illuminanti. Nella sua prima rappresentazione del *Macbeth*, dopo l'uccisione del re, Garrick appariva in scena con un bottone del panciotto sbottonato. Era una distrazione, del tutto casuale. Ma i critici vi scorgevano un modo particolarmente efficace per rendere il disordine che regnava nell'animo dell'assassino.<sup>18</sup> Lo stile di Garrick, nella gestione di un numero inconsueto di segni espressivi, era dunque tale da far apparire significativo ogni minimo dettaglio della figura rappresentata.

Trattato in questo modo il personaggio acquistava una nuova dimensione. Quando Spranger Barry tentava con qualche successo di rivaleggiare con Garrick nell'interpretazione dei maggiori personaggi shakespeariani, due epigrammi girarono tra gli appassionati di teatro londinesi suscitando infinite discussioni:

The town has found out different ways  
To praise the different Lears  
To Barry they give loud huzzas  
To Garrick – only tears.

A King – nay, *every inch a King*  
Such Barry doth appear  
But Garrick's quite a different thing  
He's *every inch King Lear*.<sup>19</sup>

Se il sistema drammatico del tempo orientava la costruzione dei personaggi come tipi esemplari, e ciò era quanto Barry riusciva magistralmente a fare, Garrick sull'immagine del tipo, con la gestione di un complesso di segni espressivi particolarmente ampio, riusciva a ritagliare la fisionomia dell'individuo. Il suo re Lear non era solo una perfetta immagine di re, era proprio *re Lear*. Senza compromettere l'impianto tradizionale dell'interpretazione tragica di modello francese, Garrick orientava dunque la recitazione nella direzione che avrebbe preso la ricerca attorica dell'Ottocento, via via animata dalla necessità di portare sulla scena, secondo i canoni della nuova drammaturgia, non tipi esemplari ma caratteri individuali.

Il caso dell'interpretazione di Lear si associa a un altro esempio che consente di cogliere tutta l'ampiezza delle novità introdotte da Garrick nella re-

<sup>18</sup> Joseph, 94-95.

<sup>19</sup> Cooke, 161-162.

citazione senza mai violare, con espressioni, atteggiamenti o gesti estranei, i canoni della recitazione tragica settecentesca. È la celebre scena di *Romeo and Juliet* in cui Romeo entra nel giardino di Giulietta e parla a Giulietta affacciata al balcone. Come notava acutamente Macklin, Spranger Barry entrava “come un gran signore, gloriandosi del proprio amore” e declamava così forte che non si capiva perché i servi di Giulietta non saltassero fuori suonandoglielle di santa ragione. Garrick entrava invece in punta di piedi e bisbigliava il suo amore guardandosi cautamente all’intorno, “come un ladro nella notte”.<sup>20</sup> Spranger Barry, insomma, declamava, valorizzava i versi del testo, li recitava con le appropriate espressioni sentimentali e non si preoccupava d’altro. Garrick impiegando un repertorio di segni, gesti ed espressioni più ampio di quello usato dagli altri attori, riusciva invece a delineare il personaggio in modo preciso *all’interno delle circostanze in cui agiva*. Tutto questo sembrava rendere la sua recitazione più “vera” e “naturale”. E la genialità di Garrick consisteva appunto nel conservare l’impianto dello stile oratorio, immergendolo in una miriade di segni e di espressioni che gli permettevano di orientare in modo nuovo la direzione impressa alla resa dei personaggi. L’attore che avrebbe davvero incrinato il modello declamatorio della recitazione tragica introducendo pose e gesti estranei al codice tradizionale sarebbe poi stato, qualche decennio dopo, Edmund Kean.

All’epoca di Garrick la recitazione tragica sulle scene inglesi sembra aver perso il legame con la recitazione comica di stampo giullaresco, legame che era stato un tratto caratteristico del teatro elisabettiano. Il clown, indicato come tale nell’elenco di personaggi, interpretava diversi ruoli nei drammi shakespeariani.<sup>21</sup> William Kemp, celebre per le sue imprese giullaresche come il lungo percorso di 190 chilometri da Londra a Norwich compiuto nel 1600 danzando, cantando e intrattenendo con battute, scherzi e gag le folle di spettatori accorse a guardarlo e provocate a scommettere sulla sua capacità di compiere straordinari salti e acrobazie, era stato per qualche anno attore e azionista, insieme a Burbage e Shakespeare, dei Chamberlain’s Men. Shakespeare scriveva per lui diverse parti, nel *Titus Andronicus*, in *Two Gentlemen of Verona*, in *Romeo*

<sup>20</sup> H. Angelo, *Angelo’s Pic Nic, or Table Talk including Numerous recollections of Public Characters*, London, John Ebers, 1834, 36-37.

<sup>21</sup> Sulla presenza del clown nel teatro shakespeariano vedi tra i più recenti aggiornamenti Lorenzo Mango, *Il comico come controdiscorso del senso*, in S. de Filippis (a cura di), *William Shakespeare e il senso del comico*, Napoli, UniorPress, 2019, 65-87.

*and Juliet*, e sappiamo che Kemp interpretò il personaggio di Bottom in *Midsummer Night's Dream* e il personaggio di Falstaff.

Ma alla fine del secolo l'adozione del modello tragico francese aveva progressivamente compromesso la capacità di recitare in chiave tragica combinando la declamazione nobile dei personaggi centrali con la comicità "bassa" tipica del clown. Quando una tragedia shakespeariana imponeva la coabitazione dei due stili potevano nascere incresciosi incidenti come quello capitato a Kemble impegnato in un teatro irlandese in una solenne e dignitosa interpretazione di Amleto. Uno dei due clown-becchini della scena del cimitero, tal Jew Davis, era abituato a recitare con una serie di smorfie perfettamente adatte alla farsa, e il pubblico era abituato a ridere delle sue smorfie, sicché le profonde riflessioni di Kemble indirizzate al teschio di Yorick erano interrotte da frequenti scoppi di ilarità. Finché una sera, Kemble, perso il controllo, esplose in un'esclamazione assai simile, riportava il cronista, a una bestemmia. Al che Jew Davis reagì appunto da clown: levate le mani al cielo, il volto atteggiato al terrore, lanciava un grido, metà gemito e metà urlo d'orrore, quindi si calava dignitosamente nella fossa scavata per Ofelia e lì restava senza che ci fosse più modo di farlo uscire.<sup>22</sup>

Certo sulle scene inglesi i due stili rimanevano contigui. Garrick alla guida del Drury Lane negli anni del suo massimo splendore, compose e recitò diverse farse. Edmund Kean, dopo il periodo giovanile trascorso nelle compagnie girovaghe, ormai all'apice della sua fama di attore tragico sapeva dimostrarsi un ottimo attore acrobata: il programma di una serata in suo onore prevedeva si esibisse come cantante, ballerino, imitatore e anche come Arlecchino con un salto acrobatico dalla buca del palcoscenico.<sup>23</sup> Del resto nel Settecento il repertorio dei più importanti teatri inglesi comprendeva numerosi intrattenimenti, commedie, tragedie, farse, danze, balletti e opere drammatiche con inserti musicali. La varietà del programma era studiata per attirare il più ampio pubblico possibile. In una serata un'opera importante era di solito seguita da un numero più facile e leggero, una farsa o un balletto. Ma l'abitudine di inserire diversi spettacoli nel programma di una serata incontrava qualche difficoltà quando le forme di recitazione ritenute più nobili, di genere drammatico, si accostavano alle forme considerate più basse, semplici esibizioni di sorpren-

<sup>22</sup> *Memoirs of Joseph Grimaldi edited by Boz* [Charles Dickens], London, Routledge and Co, 1853 (1838), 82-83.

<sup>23</sup> Come riportava nelle sue cronache teatrali Willam Hazlitt, *Scritti sul teatro e la recitazione*, tr. it., introduzione e note di L. Innocenti, Napoli, Acting Archives, 2015, 151.



denti abilità fisiche. Salti, smorfie, contorsioni, capriole, acrobazie, giochi di mano erano apprezzati se venivano introdotti in modo elegante all'interno di pezzi elaborati, come i *pantomimes* dotati di un'esile struttura narrativa e di un consistente apparato di musiche e scenografie ma di per sé apparivano incompatibili con la dignità delle tragedie. Il giovane Colley Cibber si rifiutava di salire sul palco che doveva poi essere occupato da un gruppo di funamboli. Diversi anni più tardi Garrick, che aveva accettato senza troppo entusiasmo il sostegno dei *pantomimes* agli incassi del Drury Lane, inorridiva alla proposta di valersi nel suo teatro, "la casa di Shakespeare", dei numeri del celebre funambulo e acrobata Anthony Maddox. L'arte del clown specializzata nella caricatura, nella parodia, realizzate con l'impiego di risorse prettamente fisiche, espressioni mimiche, gesti, e anche acrobazia e abilità nella manipolazione degli oggetti, si doveva comunque affinare nel Settecento con la fortuna dei *pantomimes* giungendo a vertici di abilità della recitazione muta.

Joe Grimaldi, che nel primo Ottocento sarebbe stato unanimemente considerato il re dei clown, era figlio d'arte. Il nonno Giovan Battista Grimaldi, soprannominato *jambe de fer*, genovese di nascita e a lungo attivo nelle fiere parigine, interprete di pantomime e impegnato negli anni Quaranta nella produzione di diverse *opéra-comiques*, divenne celebre per un salto prodigioso, dalla scena fino al lampadario centrale. Tentò il salto per scommessa in uno spettacolo che aveva tra il pubblico l'ambasciatore turco. Il salto riuscì, ma le conseguenze furono spiacevoli. Un pezzo del lampadario cadde sulla testa dell'ambasciatore che ordinò ai suoi servi di bastonare l'attore.<sup>24</sup> Il padre, Giuseppe Grimaldi, era una nota figura del mondo teatrale londinese dove si era affermato come danzatore nei balletti e nelle pantomime e sapeva prodursi in straordinarie invenzioni di scena, trasformarsi in un enorme melone o in un'oca che dispiegava la coda come fosse un pavone.<sup>25</sup> Era ricercato soprattutto come coreografo e direttore di danza, al Sadler's Wells, al Drury Lane e al Royal Circus. Praticava come lavoro secondario anche l'attività di dentista e pare possedesse ottime doti di insegnante, benché impiegasse metodi curiosi. Direttore di una compagnia di 60 bambini che doveva addestrare nella musica, nel canto e nella danza per gli spettacoli del Royal Circus, svolgeva il compito in modo eccellente. Ma i genitori dei bambini si lamentavano. Grimaldi, quando gli sembrava opportuno, chiudeva un allievo in una minuscola gabbia che appendeva alle quinte del teatro e lo lasciava lì per tutto il tempo che riteneva necessario.

<sup>24</sup> *Memoirs of Joseph Grimaldi*, 1.

<sup>25</sup> T. Rémy, *Les clowns* (1945), Paris, Grasset, 2015, 29.



Joe Grimaldi iniziò prestissimo la sua carriera a tre anni insieme al padre era sul palco del Sadler's Wells dove faceva le capriole travestito da scimmia. Il ruolo non era privo di rischi. Legata al petto aveva una catena, arrotolata, che un certo punto il "domatore" tirava a sé facendo compiere al bambino una serie di rapidissimi volteggi. Una sera la catena di spezzò e il piccolo Joe volò fuori dal palco oltre la buca dell'orchestra tra le braccia di uno spettatore.<sup>26</sup> A cinque anni era un gatto, e poi al Drury Lane si esibiva nella pelle di un orso. A 12 anni era pronto per altri ruoli e recitava la parte del giovane Marcius, figlio del protagonista, in un adattamento del *Coriolanus* di Shakespeare. A 18 anni in un *melodrama* sul palco del Drury Lane, nella parte di un guerriero tartaro entusiasmava il pubblico e attirava l'attenzione della critica con un incredibile combattimento condotto su una balaustra, con salto sul piano del palco tra le fiamme di un incendio, proseguendo con un duello alla spada strisciando sul suolo: un'azione quest'ultima che secondo alcuni avrebbe ispirato Kean per la sua celebre interpretazione della scena finale del *Richard III* dove recitava le ultime battute del re sconfitto sul campo di battaglia, sdraiato a terra su un fianco, il busto sorretto dalle braccia puntate al suolo, il volto con lo sguardo torvo rivolto verso l'interlocutore che lo sovrastava.<sup>27</sup>

La sua affermazione come clown arrivò dopo i vent'anni, nel 1800, in una pantomima del Sadler's Wells, *Peter Wilkins, or Harlequin in the Flying World*, dove compariva in un costume variopinto e una nuova versione del trucco che sostituiva la tradizionale faccia rossa del clown. Aveva il volto imbiancato, segnato sulle guance da due mezzelune rosse, e una parrucca calva con una curiosa cresta colorata. Grimaldi introduceva un proprio stile nella resa del suo personaggio, e presto era conosciuto come il "Garrick dei clown".

L'accostamento a Garrick non era solo un modo enfatico di proclamare la bravura di Grimaldi, la sua superiorità su tutti i colleghi. Garrick aveva innovato la recitazione tragica senza infrangere il tradizionale modello declamatorio e Grimaldi giungeva a risultati nuovi e sorprendenti proprio sfruttando in modo superlativo le risorse tecniche tradizionali dell'arte del clown. Mentre Dibdin, l'autore di *Peter Wilkins*, dichiarava di non aver visto niente di simile a quanto faceva Grimaldi, tutti sembravano concordare su un illuminante paragone: recitando un ubriaco Garrick, con la sua arte, appariva "del tutto ubriaco", Grimaldi "del tutto clown".

In alcuni numeri Grimaldi in effetti dimostrava, proprio come clown, una stupefacente abilità acrobatica, in altri una particolare genialità nella mani-

<sup>26</sup> H. Downes Miles, *The Life of Joseph Grimaldi*, London, Charles Harris, 1838, 28.

<sup>27</sup> Ivi, 45.

polazione degli oggetti. In una pantomima del 1810, *Arlequin Asmodaeus*, inventava una strabiliante “danza delle verdure” con cui costruiva magicamente, un melone come testa, cipolle e radici come mani e dita, la figura di un “vegetable pugilistic man” che sarebbe rimasta una delle sue più celebri creazioni.<sup>28</sup> Ma Grimaldi appariva soprattutto perfetto nella recitazione muta. Recensendo la sua esibizione in *Harlequin and the Mother Goose, or The Golden Egg* nel dicembre del 1806 sul palco del Covent Garden, il cronista del “Daily Mirror” doveva arrendersi: “non si può descrivere quello che fa”, spiegava, “deve essere visto”.

Miles nella biografia di Grimaldi tracciava una precisa descrizione delle sue risorse nella recitazione muta secondo lo stile del clown. La bocca si allargava oltre misura per esprimere ogni sorta di gradimento o disgusto, la lingua si protendeva a rendere un’esplosione di gioia, il naso, capace di girarsi di lato, a destra e sinistra, “non era solo un’appendice del volto”, era “una vivace escrescenza capace di esprimere sdegno, paura, ira e perfino gioia”. Il mento poteva improvvisamente abbattersi, in modo “inquietante”, fino a qualche punto assai basso delle fila dei bottoni del panciotto. Grimaldi era in grado non solo di muovere le orecchie, ma di “coordinare il loro movimento con un’impressionante apertura della mascella inferiore”, per rendere un’irresistibile espressione di sorpresa. Miles proseguiva considerando l’impiego delle braccia, gambe, mani, perfino delle ginocchia che Grimaldi riusciva a rendere incredibilmente buffe, e poi la capacità di esprimersi con il dorso e la schiena, per concludere che “la parola sarebbe stata sprecata”: nelle sue interpretazioni come clown ogni membro, ogni muscolo del suo corpo “aveva la parola”.<sup>29</sup>

Ed era proprio la capacità di impiegare in modo straordinario gli strumenti della mimica del clown che permetteva a Grimaldi di produrre effetti drammatici che uscivano dallo stretto ambito della recitazione comica. In *Valentine and Orson*, un *melodrama* di Dibdin, Grimaldi nella la parte di Orson, con un dispiego di energia “sia fisica che mentale”, rendeva una moltitudine di passioni in rapidissima successione, e nella scena madre in cui i due protagonisti si riconoscevano fratelli appariva così violentemente, “anzi, istericamente” colpito da rompere realmente in lacrime e singhiozzi.<sup>30</sup> Ancora più stupefacente era nel 1808 la sua interpretazione mimica del selvaggio in *The Wild Man* dove arrivava a commuovere e addirittura a far piangere gli spettatori

<sup>28</sup> *Memoirs of Joseph Grimaldi*, 176.

<sup>29</sup> Miles, 4-6.

<sup>30</sup> Ivi, 199-120.

recitando gli effetti della musica, il suono di un flauto, sull'animo di un selvaggio che si schiudeva al sorgere e al mutare, una per una delle diverse passioni.<sup>31</sup> E alla fine Grimaldi, nella sua perfetta parte di Clown, sarebbe giunto a una vera e propria forma di recitazione tragica in una "parodia" della scena del *Macbeth* shakespeariano in cui l'assassino è ossessionato dalla visione di un pugnale immaginario che non riesce ad afferrare. Recitando nel suo costume di clown, emettendo solo pochi suoni inintelligibili, era capace, notavano i testimoni, di immergere il pubblico in un autentico terrore.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> *Memoirs of Joseph Grimaldi*, 161.

<sup>32</sup> R. Findlater, *Joe Grimaldi. His Life and Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978 (1921), 167, 197.



Sezione 2  
Parole d'attore, parole d'autore



PAOLO SOMMAIOLO

## **La tragicommedia della vita nella prosa straniata di Raffaele Viviani**

### *Abstract*

Raffaele Viviani, nei primi decenni del XX secolo, sarà uno dei principali artefici in grado di rinnovare, attraverso le suggestioni del suo repertorio drammaturgico e la sua esperienza del palcoscenico, i modelli teatrali ereditati dalla tradizione comica ottocentesca. La sua produzione di testi va dai primi anni del Novecento (le prime prove di scrittura sono databili intorno al 1906) alla fine degli anni Quaranta. In questo arco temporale Viviani affina la sua tecnica compositiva, passando da un repertorio di macchiette a pezzi di varietà, da atti unici a opere in due o tre atti.

In poco più di un anno, tra il 1918 e il 1919 Viviani scrive e mette in scena sedici commedie in un atto nelle quali l'originalità della tecnica compositiva già si caratterizza per la chiave *straniata* della tessitura drammaturgica. Sono drammi in “versi, prosa e musica” nei quali Viviani rappresenta la realtà di una Napoli *porosa*, in una corale spettacolarità fatta di suoni, voci, canti. L'andamento drammaturgico non segue uno sviluppo lineare, ma procede per scarti, deviazioni linguistiche e dissonanze interne. Nei momenti di maggiore tensione drammatica l'irruzione comica innesca brusche spezzature, che spiazzano le attese emotive dello spettatore. La messa in scena del testo si trasforma nell'esecuzione di una partitura ritmica, per la quale gli attori devono saper impastare, in un'affiatata armonia, le variazioni recitative. *Circo equestre Sgueglia*, composta nel 1922, è una delle prime commedie in tre atti in cui Viviani riesce a condensare la tragicommedia della vita intrecciando, in un'avvincente combinazione straniata, situazioni comiche e drammi esistenziali di una troupe di sgangherati artisti circensi.

Parole chiave: Napoli, porosità, Raffaele Viviani, tragicommedia, prosa, versi, musica, straniamento.

In un saggio, composto a Capri tra il settembre e l'ottobre del 1924 e pubblicato a distanza di un anno, il 19 agosto 1925, sulle pagine della *Frankfurter Zeitung*, Walter Benjamin e Asja Lacis ci regalano un'affascinante descrizione di Napoli.<sup>1</sup> I due spaesati e ammalati viaggiatori condensano le impressioni

<sup>1</sup> W. Benjamin, A. Lacis, *Napoli*, in W. Benjamin, *Immagini di città*, nuova edizione a cura di Enrico Ganni, prefazione di C. Magris, postfazione di P. Szondi, Torino, Einaudi, 2007. Una

ricevute alla vista dell'ossimorica realtà partenopea in una suggestiva definizione: Napoli è una "città porosa". Il concetto di "porosità", nella sua valenza di osmosi comunicante, di attraversamento delle costrizioni spazio-temporali, di sguardo deformante che favorisce la percezione della complessità nella compenetrazione delle immagini e dei contrasti, rende in maniera efficace l'idea della multiforme identità di questa città, che non può essere pienamente compresa e racchiusa nella percezione di un'unica epoca.

Benjamin era giunto nell'isola campana agli inizi di aprile, con l'intento di rimanervi un paio di settimane. Ma l'atmosfera cosmopolita che vi aveva trovato, la gradevole ospitalità del luogo e soprattutto la conoscenza della drammaturga lettone,<sup>2</sup> lo spingeranno a prolungare il suo soggiorno ancora per alcuni mesi. I due, nel corso della loro frequentazione, si recheranno in più di un'occasione in visita a Napoli, lasciandosi sorprendere dall'inquieta decadenza del popolo partenopeo, ma al tempo stesso resteranno affascinati dalla sua inesauribile vitalità, contrassegnata da uno spirito di improvvisazione e da un camaleontico adattamento alle continue trasformazioni. Città di intersezioni, di stratificazioni storiche e crocevia di culture che l'hanno attraversata nel corso dei secoli, Napoli non poteva lasciare indifferenti quei due visitatori acuti e sensibili, anche se così estranei a quel mondo, impenetrabile agli occhi dello straniero. Attratti dalla labirintica conformazione dell'assetto urbano, soprattutto quello del centro storico, fatto di vicoli stretti, costeggiati dalle imponenti facciate di antichi palazzi, all'interno dei quali, per contrasto, si aprono ampi cortili inondati di luce, i due occasionali viaggiatori avevano intuito, nel segno della "porosità", quell'anarchica scenografia di spazi, segretamente comunicanti, che si offriva ai loro sguardi curiosi. Come dice Claudio Velardi

Napoli è *porosa* come la sua architettura. *Porosa* nella forma, nei suoi rapporti sociali, nel carattere dei suoi abitanti. L'anima della città, quindi, non può essere racchiusa in un punto, in un'immagine. Sfugge alle definizioni, penetra nella città, è *porosa* come le sue mura. [...] Il rompicapo-Napoli non ha soluzioni, per fortuna. Una spugna è una spugna, un "intreccio poroso di fibre". Assorbe,

più recente edizione del testo, con il titolo *Napoli porosa*, tradotto e commentato da Elenio Cicchini, è stata pubblicata dalla casa editrice napoletana Dante & Descartes nel 2020. L'edizione contiene le aggiunte dalla prima redazione del dattiloscritto originale inviato da Walter Benjamin a Gershom Scholem nel 1924.

<sup>2</sup> Asja Lacis (Līgatne 1891 - Riga 1979) attrice e drammaturga lettone, aveva lavorato in Germania e Unione Sovietica, collaborando con Brecht e Piscator. Ha fondato il teatro proletario per bambini a Örel, di cui Benjamin, conosciuto a Capri, avrebbe redatto il programma.



si impregna, si inzuppa. Poi consuma, espelle, elimina. Qui finisce e ricomincia il gioco delle invenzioni.<sup>3</sup>

E sempre a proposito del tema della “porosità” Elenio Cicchini osserva:

Il continuo transitare di un elemento architettonico nell’altro – portale cortile loggiato scalone ballatoio – assume il nome parlante di “porosità”, un attributo che la Lacis cavò fuori direttamente dal tufo delle case partenopee. Quella pietra di cui a Napoli, secondo Erri De Luca, è costituita la stessa materia della voce. Ma la porosità non concerne esclusivamente la roccia o l’architettura. Qui nulla sembra chiuso, stabilito, congelato, ma il giorno feriale è anch’esso spugnoso, e finisce per assorbire il festivo; la miseria si mescola col lusso, il Cristo alla parete s’infiltra nelle bambole del Pallonetto di Santa Lucia, e la chioma dei pini della riviera è una mimesi dei fuochi pirotecnici sul mare. Dall’abitazione alla fede, dal lavoro alla festa, dai commerci alla ristorazione, la porosità costituisce, cioè, l’idea mediante cui Napoli si lascia contemplare in tutte le sue (mai isolate) componenti.<sup>4</sup>

La Napoli che avevano conosciuto Benjamin e Asja Lacis, nel 1924, era anche la città in cui stava maturando la personalità artistica di Raffaele Viviani, attore, autore e capocomico, già attivo in quegli anni con una sua compagnia teatrale. Renato Carpentieri, attore e regista napoletano con una consolidata carriera di successi nel cinema, in televisione e nel teatro contemporaneo, individua in questa coincidenza storica il punto di forza del teatro di Viviani, mettendo l’accento sulla sua capacità di assorbire gli umori della città, di coglierne le contrastate sfumature, per farne materia di una tessitura drammaturgica straniata, aperta alla contaminazione tra prosa, musica, versi e canto, in una suggestiva combinazione di comico e tragico:

Viviani presuppone un’abitudine alla porosità, alla compenetrazione di giorno e notte, rumori e silenzio, luce esterna e buio interno, strada e casa, cantina e

<sup>3</sup> C. Velardi, “Prefazione” a Id. (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli, 1992, p. 10. Claudio Velardi è stato dirigente del Partito Comunista Italiano fino al 1990, prima come responsabile alla cultura del Comune di Napoli, poi come segretario regionale del partito in Basilicata. Dal 1991 svolge attività giornalistica. Nel volume ha raccolto le impressioni e le testimonianze tratte da sue conversazioni con il filosofo Massimo Cacciari, con l’imprenditore ed ex Presidente della Confindustria, Antonio D’Amato, con lo scrittore polacco Gustaw Herling, con il regista Mario Martone, con l’architetto Francesco Venezia.

<sup>4</sup> E. Cicchini, *Porosità*, in “Antinomie. Scritture e immagini”, pubblicazione online del 30/05/2020, sito web: [antinomie.it/index.php/2020/05/03/porosita/](http://antinomie.it/index.php/2020/05/03/porosita/) (u. c. del 30/11/2020). Quando riporta l’osservazione di Erri De Luca, Cicchini, in nota al suo scritto, rinvia al testo dell’autore, *Tufo*, edito da Dante & Descartes nel 1999.

basso. [...] L'ambiente di Viviani non è quello della piccola borghesia e della intimità familiare, ma protagonista è la città, con le persone che la popolano: gli operai, i fabbri, i muratori, i pescatori, gli artisti del Varietà, quelli del Circo, fino agli zingari, oltre alle bammenelle e ai guappi (e non mancano *'e mieze signure*, trattati con forte ironia ma anche tenerezza). [...] Viviani viveva e lavorava nella Napoli "porosa" di Walter Benjamin e Asja Lacis. [...] L'articolo degli acuti osservatori stranieri non descrive una città pittoresca, ma un luogo di intersezioni, un crocevia. Le case di Napoli, anche quelle che all'esterno sembrano tutte d'un pezzo, nascostamente sono frutto di sovrapposizioni. [...] Questa era la Napoli di Viviani: e lui ne è stato l'interprete più acuto perché, conoscendo profondamente le persone di cui parlava, riusciva a conservarsi distaccato, per parlare non di Napoli ma del mondo.<sup>5</sup>

Raffaele Viviani, nei primi decenni del XX secolo, è stato certamente uno dei principali artefici in grado di rinnovare, attraverso le suggestioni del suo repertorio drammaturgico e la sua esperienza del palcoscenico, i modelli teatrali ereditati dalla tradizione comica ottocentesca. Le memorie contenute nella sua autobiografia, *Dalla vita alle scene*, pubblicata per la prima volta nel 1928 e ristampata in altre tre edizioni più recenti, ci restituiscono gli esordi della sua carriera artistica.<sup>6</sup> Nel volume l'autore ripercorre alcune tappe del

<sup>5</sup> R. Carpentieri, "Sul Viviani capocomico", in *Viviani*, a cura di M. Andria, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2001, 101 e 103. Il volume è stato realizzato in occasione della mostra *Viviani: immagini di scena*, allestita dal 29 maggio al 12 ottobre 2001 presso la Sala Giacomo Leopardi della Biblioteca Nazionale di Napoli per celebrare il cinquantenario della morte di Viviani, avvenuta il 22 marzo 1950. La corposa pubblicazione è suddivisa in tre sezioni: una prima sezione, intitolata *Saggi*, che raccoglie una serie di interventi critici di autorevoli studiosi e di affermati esponenti del mondo teatrale italiano sulle modalità della spettacolarità viviana; una seconda sezione, *Memorie e testimonianze*, dove si rintracciano pagine di appunti autobiografici, tratte da un dattiloscritto inedito, conservato nell'archivio degli eredi e alcune testimonianze personali di attori, familiari e uomini di spettacolo che hanno avuto, in diverse occasioni, la possibilità di uno scambio e di un contatto diretto con le vicende umane e artistiche di Viviani; una terza sezione, intitolata *Catalogo. Immagini di scena*, ripercorre, con l'ausilio dei documenti iconografici esposti in occasione della mostra, la vita e la carriera artistica di Raffaele Viviani.

<sup>6</sup> R. Viviani, *Dalla vita alle scene*, Bologna, Cappelli, 1928. L'autobiografia di Viviani sarà nuovamente pubblicata dall'editore Guida di Napoli in altre due edizioni. La prima è del 1977, a cura del figlio Vittorio Viviani, che vi aggiunge un'appendice di "Numeri di Varietà", una scelta di pezzi di repertorio, alcuni inediti, altri raccolti in libricoli d'occasione, composti da Viviani negli anni delle sue esibizioni in spettacoli varietà in Italia e all'estero. La seconda, a cura di Giuliano Longone, nipote di Raffaele Viviani, esce nel 1988, senza i "Numeri di Varietà" ma con un apparato iconografico non presente nella versione precedente. Un'altra edizione,

suo apprendistato teatrale, come interprete di numeri di varietà sulle tavole di vari palcoscenici italiani e stranieri, a partire dalla tenera età fino alle prime prove di drammaturgo e direttore di compagnie teatrali, non rinunciando, qua e là, a dichiarare le motivazioni che, già dagli anni giovanili, ispiravano le sue scelte di compositore e di teatrante. È nei fermenti del varietà, osserva Ugo Piscopo, in un saggio critico sul teatro popolare napoletano da Antonio Petito a Eduardo De Filippo, che bisogna rintracciare il primo, significativo contributo di Viviani allo svecchiamento delle formule teatrali ancora legate ai modelli ottocenteschi:

Ma prima del passaggio a un teatro costituito anche sull'apporto della parola e della letteratura, Viviani ha attraversato la scena con una generosità e una disponibilità alla sperimentazione, da trovarsi pienamente dentro i luoghi che hanno esercitato un irresistibile fascino sul futurismo e sull'avanguardia storica. Il varietà, infatti, che si offre alla tradizione del nuovo come un referente obbligatorio per le intensificazioni espressive, per l'essenzializzazione del gesto, per lo svuotamento delle convenzioni, ha avuto in Viviani non solo uno degli animatori più significativi della Belle Époque, ma anche un innovatore il cui apporto finora è stato quasi del tutto trascurato nella critica.<sup>7</sup>

Di fondamentale importanza, nella sua formazione teatrale, saranno gli anni in cui il giovane Viviani si cimenta come artista di *café-chantant*, un genere spettacolare basato sulla combinazione di numeri di "arte varia" (musica, canto, danza, recitazione, attrazioni circensi), che si diffonde sulle ribalte partenopee alla fine dell'Ottocento, conquistando in poco tempo larghi consensi da parte del pubblico locale.<sup>8</sup> La contaminazione di linguaggi eterogenei, tipica del varietà, che ritroveremo anche nelle azioni deflagranti delle avanguardie storiche, darà un forte impulso allo svecchiamento di quelle pratiche sceniche

*Dalla vita alle scene: l'altra autobiografia 1888-1947*, a cura di Maria Emilia Nardo, esce per l'editore napoletano Rogiosi nel 2012, proponendo una versione rimaneggiata e rettificata dell'autobiografia edita da Licinio Cappelli nel 1928 alla quale Viviani stava lavorando verso la fine degli anni Quaranta ma che la malattia prima e poi la morte, sopraggiunta nel 1950, gli impedivano di pubblicare. Le citazioni contenute nel presente saggio sono tratte dall'edizione del 1977.

<sup>7</sup> Ugo Piscopo, *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, 155.

<sup>8</sup> Sulle dinamiche spettacolari del *café-chantant*, la sua origine in Francia e la sua diffusione nell'ambiente artistico partenopeo vedi Paolo Sommaio, *Il café-chantant. Artisti e ribalte nella Napoli Belle Époque*, Napoli, Tempo Lungo Edizioni, 1998.

legate alle convenzioni della tradizione che ancora, agli albori del Novecento, sopravvivevano nel teatro europeo. Come in proposito ci ricorda Piscopo:

Il varietà, nella sua stagione più ruggente e creativa, produce onde d'urto, vitalissime tensioni che si avvolgono a spirale, abbreviazioni e sveltimenti gestuali, ibridazioni espressive, sacche di vuoto e d'insidie sotto il vecchio teatro, rischi di accostamento e di innesti fra materiale di tradizione aulica e materiale di tradizione plebea. In breve, contribuisce a sommuovere le situazioni, che, d'altra parte, per un'intensa congiuntura di altre spinte, sembrano abbastanza aperte ad ipotesi di novità e quasi favorevoli a spallate d'urto, che facciano cadere le ormai fatiscenti barriere fra gli spazi del paludamento e dell'accademia e i ghetti delle espressioni minori e subalterne.<sup>9</sup>

Tra il 1906 e lo scoppio della Prima guerra mondiale Viviani affina le sue doti di interprete e autore di "macchiette", forma di componimento in versi rimati e accompagnata da un sottofondo musicale, che tratteggia, in chiave comica, la parodia di un "tipo": il nobile decaduto, il gagà fanfarone, il prete malizioso, l'ubriaco stralunato, lo scugnizzo disperato, il guappo di cartone, il politico borioso, il maldicente invidioso, e tanti altri caratteristici personaggi attinti dal mondo reale e presi di mira nei loro atteggiamenti più ridicoli. Dall'esperienza del varietà Viviani trae preziosi insegnamenti per mettere a punto una personale strategia recitativa, e capisce a quali risorse affidare la resa scenica: rendere in maniera sintetica e immediatamente riconoscibile la fisionomia del personaggio; intensificare l'espressività del gesto e della connotazione esteriore del soggetto impersonato; modulare l'intonazione della voce sulla costruzione sonora che accompagna il testo recitato; catturare in pochi istanti l'attenzione di un pubblico più incline alla distrazione. È quella che Viviani definisce "l'arte del *variété*", che richiede "immediatezza e sintetismo [...]". Quindi arte specialissima [...], simultanea perché fatta di tante cose agglomerate, in cui accanto al mestiere, al mezzuccio spesso affiora un guizzo d'arte pura, sintetica, perché a tratti condotta con pochi tocchi sicuri e la firma [...]"<sup>10</sup>

Ciò che colpisce nella galleria di personaggi che Viviani porterà inizialmente sulle scene del *café-chantant*, molti dei quali ricompariranno nei suoi lavori teatrali, è la doppia natura di queste figure, al tempo stesso realistica e trasfigurata. I segni esteriori, le connotazioni sociali, i tratti espressivi, trovano un immediato riferimento nella composita umanità del popolo partenopeo, di cui l'autore-in-

<sup>9</sup> Piscopo, *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*, 172.

<sup>10</sup> Viviani, *Dalla vita alle scene*, 57-58.

terprete è parte integrante. Ma questa intima appartenenza è solo il presupposto che gli consente di cogliere le sfumature essenziali di quelle presenze reali per trasferirle, con incisiva immediatezza, nella forza comunicativa dei suoi personaggi. L'ambiente locale rappresenta la materia umana più congeniale alla individuazione e definizione dei caratteri, è un mondo di cui Viviani conosce le molteplici sfaccettature e questo gli consente di "manipolarlo" con grande disinvoltura. L'attenzione costante all'universo di individui che ruotano intorno alla sua esistenza, il preciso riferimento a luoghi e ambienti della città in cui si muovono queste figure, non scivola mai nel bozzettismo oleografico perché la trasposizione scenica di fatti e personaggi acquista un valore autonomo nella resa scenica, articolata essenzialmente sugli effetti e sulle esigenze dell'interpretazione attorica. Roberto Minervini è uno dei primi a rilevare la "spietata" capacità di osservazione che Viviani dimostra nel cogliere i tratti più incisivi dell'umanità cui si ispirano i suoi personaggi, ma allo stesso tempo individua, in questa iniziale rassegna di "tipi", una chiave interpretativa già concepita in funzione di quella "realtà funzionale" che sarà il suo teatro futuro:

Il Varietà diventa, così, la sua vera, concreta esperienza: nel trasferimento dalla vita alla ribalta di personaggi conosciuti, esaminati con un senso sempre più attento e potrei dire *spietato*, egli va già esaurendo la realtà e già vede l'uomo, il personaggio-uomo, con il suo carattere e la sua umanità viva e vivente, in quella realtà funzionale che svilupperà più tardi, prima negli atti unici, poi nelle commedie in due e tre atti, fino alla impostazione di problemi sociali nostri o addirittura in fosche tragedie sulle quali incombe, forse, l'antico fato della nostra terra ansiosa ed inappagata.<sup>11</sup>

La produzione drammaturgica resta comunque la principale risorsa per studiare il teatro di Viviani. Tranne le edizioni di alcuni testi teatrali pubblicati in vita dallo stesso autore e alcune raccolte parziali postume, solo tra il 1987 e il 1994 appare una pubblicazione in sei volumi a cura di Antonia Lezza, Guido Davico Bonino e Pasquale Scialò che offre un'ampia panoramica delle opere del drammaturgo napoletano, dagli atti unici del primo dopoguerra fino all'ultima composizione del 1947, *I Dieci Comandamenti*, scritta in collaborazione con il figlio Vittorio.<sup>12</sup> La scrittura di Viviani non nasce da suggestioni letterarie.

<sup>11</sup> R. Minervini, *Viviani. Un uomo e una città*, Napoli, Casa editrice Bideri, 1950, 16, il corsivo è mio.

<sup>12</sup> La prima raccolta postuma compare con il titolo *Teatro. Trentaquattro commedie scelte da tutto il teatro di Raffaele Viviani*, a cura di Lucio Ridenti, Torino, ILTE, 1957, 2 voll. Un'edizione completa della produzione drammaturgica viviana è quella apparsa successivamente in

È una necessità che si manifesta a un certo punto all'interno della sua pratica di attore. Le prime prove d'autore risalgono agli anni del varietà, quando inizia a crearsi un repertorio personale nel quale, accanto a pezzi elaborati sullo schema classico della macchietta, figurano brani in versi con inserimenti di parti in prosa, monologhi e brevi scene dialogate, a più personaggi, che già annunciano un'embrionale propensione a trasformare la formula del numero di varietà in una più articolata costruzione drammaturgica. Già dalle prime composizioni emerge la ricerca di uno stile originale e di un modello di scrittura teatrale funzionale soprattutto alla resa scenica. In un arco di tempo, che va dai primi anni del Novecento alla fine degli anni Quaranta, Viviani affina la sua qualità di scrittura, passando da un repertorio di macchiette a bozzetti teatrali, da atti unici a drammi in due o tre atti. La tecnica compositiva cambia a seconda del genere adottato: macchietta, monologo, melologo, tirata, testo drammatico. Alla scelta del genere corrisponde una diversa soluzione linguistica: un dialetto colorito e familiare per le macchiette, intenso e originale nei monologhi, comico e popolare come quello di alcuni atti unici, più ricercato nella contaminazione di comico e tragico nelle opere in tre atti che, nell'ultima fase della sua produzione, rivelano una più diretta fascinazione della lingua nazionale.

All'indomani della disfatta di Caporetto, quando entra in crisi la formula delle programmazioni d'intrattenimento leggero e per ordine governativo saranno banditi gli spettacoli di varietà, Viviani organizza una compagnia di prosa e musica e debutta il 27 dicembre del 1917 al Teatro Umberto di Napoli con il suo primo atto unico, *O' vico*. In poco più di un anno, tra il '18 e il '19 Viviani scrive e mette in scena sedici commedie in un atto nelle quali l'originalità della tecnica compositiva già si caratterizza per la chiave *straniata* della tessitura drammaturgica. Sono drammi in "versi, prosa e musica" nei quali Viviani, senza pietismo, cerca di cogliere i riflessi più vivi e pulsanti dell'universo umano dei "miserabili" partenopei, restituendoli però nelle loro contrastate sfumature. La costruzione dell'azione è concertata in una corale spettacolarità fatta di suoni, voci, canti, sullo sfondo di una realtà al tempo stesso poetica, comica, amara, grottesca e drammatica in un'atmosfera sempre gaia e nostalgica, festosa e malinconica. Le ambientazioni hanno come sfondo luoghi e situazioni tipicamente napoletani. Spesso le didascalie contengono

sei volumi: *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Antonia Lezza, Pasquale Scialò, voll. I-V, Napoli, Guida Editore, 1987-1991; vol. VI, a cura di Antonia Lezza e Pasquale Scialò, introduzione di Goffredo Fofi, Napoli, Guida Editore, 1994. L'edizione è corredata da un apparato critico di note filologiche, da un glossario di termini ed espressioni dialettali e dalla revisione delle relative partiture musicali presenti in alcune opere.

precisi riferimenti a strade e angoli caratteristici della città. I personaggi che animano le vicende rappresentate sono attinti dalla vita reale, appartengono a quell'universo popolare fatto di venditori ambulanti, gente della strada, piccoli artigiani, guitti girovaghi, artisti minori e tutto uno stuolo di emarginati che quotidianamente combattono la loro partita con il destino. Non c'è da parte dell'autore una definizione morale dei personaggi, una catalogazione in buoni e cattivi. L'acuta descrizione di ambienti e situazioni, osservati con appassionato disincanto, il mosaico di figure umane e di linguaggi attinti da fasce sociali di diversa estrazione, la fisicità espressiva del corpo, spinta fino al contorsionismo, che diventa metafora della lotta violenta per la vita, non si traducono mai nella rappresentazione di una banale *tranche de vie*, ma sono lo spaccato di un mondo filtrato dal suo estro creativo e dalla sua sensibilità teatrale.<sup>13</sup>

Viviani parte da un'osservazione spietata della realtà, ma la trasfigura in espressione artistica, esaltando la resa scenica attraverso la gestualità, la mimica, il dialetto, la musica. L'andamento drammaturgico non segue uno sviluppo lineare, ma procede per scarti, deviazioni linguistiche e dissonanze interne. Nei momenti di maggiore tensione drammatica l'irruzione comica innesca una risata che, per quanto efficace a provocare nello spettatore uno spiazzamento emotivo, non è mai liberatoria, non esorcizza e non affievolisce la percezione del dolore. Acute, in proposito, sono le osservazioni di Maurizio Grande quando scrive:

Nel *sentimento comico* di Viviani [...] l'avvertimento comico del reale, l'esasperazione, la caricatura, l'ingrandimento, lo sberleffo, la piroetta visiva e verbale, non sono mai disgiunte dal *sentimento comico* di una riflessione che porta dolore e che inibisce la risata liberatoria. È una comicità del dolore (o un dolore della comicità).<sup>14</sup>

La messa in scena del testo si trasforma nell'esecuzione di una partitura ritmica, per la quale gli attori non possono ricorrere ai cliché del mestiere, ma devono saper impastare, in un'affiatata armonia, le variazioni recitative: il registro comico, la prosa drammatica, l'espressione gergale, la vena melodica e poetica, l'esibizione canora, l'orchestrazione corale.

Dopo una serie di altri atti unici, è negli anni Venti che Viviani compone e mette in scena, con la sua Compagnia d'Arte Nuova Napoletana, le prime

<sup>13</sup> Cfr. L. Caruso, *Raffaele Viviani o del teatro teatrale*, nell'opera collettiva *Incontri di studio sull'opera di Raffaele Viviani*, quaderno n. 1, progetto a cura della Cooperativa Gli Ipocriti, Napoli, Edizioni Lan, 1988, 41.

<sup>14</sup> M. Grande, "Raffaele Viviani il dolore della comicità", in *ivi*, 87.



opere teatrali in tre atti, riuscendo a condensare, in questa svolta della sua produzione drammaturgica dall'intrattenimento all'arte, la tragicommedia della vita in un'avvincente combinazione straniata. Da subito la critica del tempo si era accorta di questa trasformazione, salutando la nascita del "nuovo genere Viviani" come l'apertura verso un teatro di prosa di più ampio respiro. Ma se di prosa si trattava, non ricalcava di certo quelle che erano le convenzioni drammaturgiche solitamente adottate. Era, quello di Viviani, un modello di scrittura che inaugurava una forma compositiva nuova e originale, una *prosa straniata*, rispettosa degli esempi ereditati dalla tradizione, ma reinventata e distante dalle formule consolidate del repertorio dialettale napoletano. Pur conservando la denominazione primaria di "commedia in tre atti", Viviani non rinunciava a specificare, nell'aggiunta di un sottotitolo, che la tessitura drammaturgica era costituita da "versi prosa e musica", sapendo di poter affidare, un testo teatrale così concepito, a una formazione di attori con qualità interpretative in grado di coniugare la forza espressiva della recitazione in prosa, le cadenze ritmiche della partitura in versi e l'affiatamento corale delle parti in musica e canto.

Il primo lavoro di questa nuova fase è *Circo Equestre Sgueglia*, scritto nel 1921 e portato in scena al Teatro Bellini di Napoli quasi un anno dopo, il 29 novembre 1922. La vicenda è ambientata a Napoli, nei primi del Novecento. La scena del primo atto è un angolo di piazza Mercato, sita nell'omonimo quartiere. È una calda giornata di agosto, nelle ore del riposo pomeridiano. Un gruppo di artisti del "Circo Equestre Sgueglia" è accampato in un angolo della piazza. La facciata del circo è sul fondo, dove sul tendone a strisce, innalzato ad ombrello su un palo centrale, campeggia la scritta colorata a caratteri cubitali: "Gran Circo Equestre". Ai lati si scorgono due carrozzoni traballanti e sgangherati. In quello di sinistra vive con la sua famiglia il proprietario del circo, don Ciccio, "un tipo di beone, scamiciato", seduto a sorseggiare, a fine pasto, il suo ultimo bicchiere di vino. Accanto a lui c'è la moglie, Marietta, "una donna matronale ed energica", intenta a leggere un giornale. La giovinetta affacciata a un finestrino della "carovana" è Nicolina, la loro figlia, "magra, cattiva, sensualissima", che lancia occhiate maliziose a Roberto, il cavallerizzo, marito di Donna Zenobia, un tipo "sui quarant'anni, volgare, presuntuoso, fatalone", che sta giocando a carte con Carletto, contorsionista al trapezio, "tipo di giovanotto furbo e svelto". In piedi, a guardare i due che giocano, ci sono Bagonghi "un ometto caratteristico, di mezza età, metodico e pusillanime", ammaestratore di piccoli animali: cani, gatti, topi, pulci e Giannetto "un giovinastro toscano", che veste i panni del "tony", un tipo di pagliaccio. Più a destra il "placido e bonario" Barrella, il clown



musicale, suona un mandolino e, seduta accanto a lui a suonare la chitarra, c'è Giannina, la contorsionista al trapezio, "una donna non priva di un fascino zingaresco" che è la moglie di Samuele, altro clown acrobata. Poco distante, verso il carrozzone del lato destro, dove vivono Zenobia e Roberto, c'è Bettina, la moglie di Bagonghi, intenta a rattoppare dei calzini da uomo, una donna non più giovane, denominata dal resto della compagnia la "donna serpente", per il suo fisico di "vecchia allampanata" e il "viso bislungo" con due occhi sempre pronti a scrutare tutto e tutti per farne materia di velenosi pettegolezzi. Questa è la presentazione dei ruoli e delle caratteristiche umane dei vari personaggi che Viviani introduce nella didascalia di apertura del primo atto dell'opera.<sup>15</sup> Il tempo scorre lento nella quiete di un caldo pomeriggio estivo, dove questi miserandi praticanti dell'arte circense vivono "alla luce del giorno nella strada la loro vita provvisoria e grama".<sup>16</sup> L'apparenza è quella di una sola famiglia, ma sotto covano passioni morbose, e l'invidia semina maldicenze e zizzanie. La cavallerizza Giannina è l'amante del "tony" toscano e disprezza suo marito, il clown Samuele, che invece l'adora. Il poveraccio non trova nemmeno il conforto di un piatto di spaghetti dopo essersi ammazzato di fatica a provare e a riprovare i suoi salti mortali, e deve chiedere a un monello di passaggio di andargli a comprare un tocco di pane e un pezzetto di baccalà. L'altra cavallerizza, Donna Zenobia, è invece trattata con arroganza dal marito Roberto, del quale s'è invaghita Nicolina, la figlia dei proprietari del circo, ma i genitori sono al momento ignari di questa sua morbosa attrazione.

In un susseguirsi di situazioni a doppio taglio, dove i risvolti comici affiorano, per contrasto e paradosso, proprio nei momenti in cui la tensione aumenta, si snodano i drammi umani di questi circensi ambulanti, condannati, da un destino beffardo, a essere al servizio del divertimento popolare mentre le loro vite stanno per essere spezzate nella sensibilità dei loro affetti più cari.

La scena di chiusura del primo atto è carica di nefasti presagi. All'entrata del circo è cominciata la parata, l'anteprima che serve a richiamare il pubblico per l'inizio dello spettacolo serale. Don Ciccio, posizionato all'ingresso, suona la campanella, Carletto, l'acrobata giocoliere, lo accompagna con un rullo di tamburo, Samuele batte i piatti e la grancassa. Nel frastuono ritmico e assordante prodotto dagli strumenti, Samuele, che non è riuscito nemmeno

<sup>15</sup> I virgolettati, ripresi dalla didascalia di apertura della commedia, sono tratti da Viviani, *Circo Equestre Sguiglia*, in *Teatro*, vol. IV, 30.

<sup>16</sup> V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida editori, 1992 (I ed. 1969), 760.

a rifocillarsi dopo l'allenamento pomeridiano, è ripetutamente bersagliato dalle battute di scherno e dai gesti provocatori di Pepesce, un giovinastro sfaccendato del quartiere, seguito da un codazzo di altri balordi. Samuele, che nel frattempo ha litigato con la moglie, non risparmiandole "sanguinose ironie" sulle voci che corrono a proposito della sua infedele condotta, sta trattenendo a denti stretti il suo nervosismo e l'impeto di reagire alle molestie di quel giovinastro importuno. All'improvviso riceve la notizia che la moglie Giannina si è sentita male, ha avuto una convulsione, e d'istinto vorrebbe accorrere da lei. Ma don Ciccio lo frena, e in tono seccato ammonisce chi ha portato la notizia in quel preciso momento, quando sta per iniziare lo spettacolo. Sopraggiunge di corsa Bettina per annunciare che Giannina si è ripresa, ma non evita di sottolineare, con quel suo tono malignamente allusivo, che è stata soccorsa dal "toscano" e si è sentita meglio solo quando l'uomo le ha slacciato il corsetto. Samuele, che ha colto, non senza avvilitimento, il sottinteso, non ne può più dell'ennesimo tormento di Pepesce che ora, nascosto tra la folla, si sta divertendo a spruzzargli addosso zampilli d'acqua con una pompetta. Di slancio si avventa sull'insopportabile molestatore, lo afferra per il bavero della giacca e gli grida in faccia: "Sì ttu! Sì ttu che aumiente 'e turmiente mieie? Ma comme? Io tenngo 'a morte dint' 'o core, e tu me stizze? Ma 'o ssaie che significa fa' 'o pagliaccio e fa' ridere 'a ggente, quanno 'o core chiagne 'a llagreme 'e sango? Io tengo a muglierema cu 'e convulsione... 'o tuscano ca l'allarga 'o cursé... 'o guaglione ca è sparito cu 'o pane e 'o stocco... Mannaggia..."<sup>17</sup> e, non avendo nemmeno la forza di inveire, lo allontana bruscamente.

Se fino a questo punto tutto si è mantenuto sul filo di un umorismo crudele, ma ancora in superficie, nel secondo atto, che si svolge all'interno del circo, mentre è in corso lo spettacolo domenicale, le tragedie annunciate si palesano. Giannina ha preso il volo con il "toscano". Tutti ne sono venuti a conoscenza, tranne Samuele. Bettina, la "donna serpente", nella sua velenosa cattiveria vorrebbe spifferargli la notizia ma don Ciccio prontamente la trattiene, e ordina a tutti di tacere perché lo spettacolo non può fermarsi (*the show must go on*). Samuele, che nel frattempo ha cominciato a prepararsi per il suo numero di clown acrobata, è sempre più preoccupato. La moglie è uscita di mattina presto, dicendogli che sarebbe andata a messa, ma non è ancora rientrata. E gira la voce che anche il "toscano" manchi all'appello. Samuele, pur temendo il tradimento, viene assalito dal pensiero che a Giannina possa essere capitata

<sup>17</sup> Viviani, *Circo Equestre Sguelgia*, atto II, 55-56.

una disgrazia e si affretta per andare a cercarla. Ma don Ciccio, che non può rischiare di perdere un altro artista in programma, subito lo blocca facendogli credere, ingannandolo, che la moglie sia rientrata, e che ora si stia preparando in camerino per la sua esibizione. Il “toscano” poi, aggiunge don Ciccio continuando a mentire, ha fatto la valigia e se n’è andato di buon mattino, perché lui lo avrebbe licenziato la sera prima. Rincuorato dalle parole del proprietario del circo, Samuele ritrova il suo buonumore, ma è solo una pausa di illusoria felicità. Nel finale dell’atto la cruda verità viene a galla. Il povero Samuele, distrutto dal dolore, si toglie di dosso i panni del clown e comincia a struccarsi. Ora è l’uomo che deve fare i conti con la sua vita, di colpo devastata. Tutti, presi dalla commozione, restano a guardare in silenzio Samuele, che ormai senza trucco è bianco come un morto.

Il dramma è giunto al suo capolinea. Resta da immaginare un possibile epilogo, non tanto per dare un lieto fine all’amara vicenda, ma quanto meno un esile appiglio di conforto, per non soccombere del tutto alla crudeltà di un ingrato destino. Viviani trova una soluzione allo stesso tempo straziante e poetica. Tra il secondo e il terzo atto passa un anno di tempo. Con una tecnica brechtiana sarebbe bastata una scritta su un cartello per indicare lo scarto di questa durata. Viviani ricorre a un espediente interno al meccanismo stesso di costruzione dell’impianto drammaturgico. La scena del terzo atto è ambientata in piazza del Carmine, che confina con l’attigua piazza Mercato dei due atti precedenti. Sul fondo, verso sinistra, si scorge l’edificio scuro e massiccio del carcere, con i suoi torrioni e la garitta esterna.<sup>18</sup> Più in primo piano, sullo stesso lato, c’è una baracca di fronte alla quale, all’angolo di un palazzo, si apre una trattoria. È un pomeriggio d’estate. Una sentinella passeggia a guardia del carcere. Davanti alla baracca c’è Peppenella, intenta a cucinare in strada con la sua friggitoria ambulante. Due scaricanti del porto, Fafele e Pascalotto, seduti a un tavolo della trattoria, sorseggiano del vino. Al centro della scena c’è “Nannina ‘a cantante”, una giovane posteggiatrice, accompagnata da due suonatori ambulanti.<sup>19</sup> Poco distante, verso destra, c’è la prostituta Graziella, “a bella Napule”, donna dal fisico imponente, in compagnia

<sup>18</sup> Nel 1905 il carcere sarà abbattuto per fare spazio al piano regolatore della sezione Mercato. Il riferimento a tale edificio in *Circo Equestre Sgueglia* è plausibile data l’ambientazione dell’opera nei primissimi anni del Novecento.

<sup>19</sup> I posteggiatori erano suonatori e cantanti ambulanti che si esibivano agli angoli delle strade per ricevere un’offerta “a piacere” dai passanti. Giravano di solito anche per trattorie e osterie per allietare i clienti con brani canori della tradizione melodica partenopea e raccogliere le loro donazioni spontanee.

di Pepesce, lo sfaccendato che istigava Samuele nel finale del primo atto, con aria sempre più da guappo di quartiere.<sup>20</sup>

L'azione che apre il terzo atto e i personaggi coinvolti non hanno un diretto collegamento con la vicenda della compagnia di artisti circensi. La scena è uno spaccato di vita in un quartiere popolare della Napoli d'inizio Novecento. Graziella, la giunonica prostituta, suggerisce a Nannina le parole che la posteggiatrice deve cantare per Ferdinando, rinchiuso nel carcere di piazza del Carmine. Com'era usanza dell'epoca, per mandare dei messaggi personali ai detenuti, si ricorreva alle cosiddette "canzoni 'e sotto 'o carcere". L'espediente dell'esecuzione canora serviva a camuffare il vero contenuto di notizie e di informazioni, dirette al galeotto, che il brano interpretato celava. Nella situazione che si verrà a creare non mancheranno momenti di comica tensione tra Pepesce, il proprietario della trattoria, i due avventori e la sentinella del carcere. In questo modo Viviani ottiene l'effetto di distrarre momentaneamente il lettore o il potenziale spettatore dagli eventi dei due atti precedenti. Ciò che è accaduto prima, ha già avuto una sua fine, e quello che succede ora appartiene a un altro pezzo di storia. Si avverte comunque una distanza, uno scarto, anche senza conoscere l'indicazione temporale contenuta nella didascalia. Solo esili riferimenti evocano ancora in sottofondo il ricordo dei fatti avvenuti: la comune ambientazione estiva degli accadimenti; la prossimità dei luoghi dell'azione, piazza del Carmine e piazza del Mercato; la presenza di Pepesce, che ci riporta a quel tormento di Samuele nel finale del primo atto. È da queste sottili tracce di contatto con il passato che riemergono i due personaggi che hanno maggiormente patito lo sconvolgimento della loro esistenza. Forse già troppo accanitosi contro di loro, il destino fa ritrovare le due anime malandate di Samuele e Zenobia. Samuele tira a campare portando nelle piazze il suo "numero" da clown, in compagnia di una cagnetta, "Madama Lattughella". Zenobia è sola e vive di stenti. I due, felici di essersi ritrovati, si confidano le loro sventure. Roberto è stato ucciso durante una lite scoppiata per Nicolina, che ora fa la prostituta. Giannina, abbandonata dal "toscano", vive in compagnia di un delinquente che la maltratta. Samuele e Zenobia, anche se bersagliati dalla sorte, non hanno perso la loro dignità e il senso della solidarietà umana. Si spartiranno quel poco che hanno, come buoni amici, per quel lasso di tempo che ancora gli resterà da vivere. Zenobia si offre di accudirlo nelle necessità materiali di tutti i giorni per farlo sentire meno trascurato nell'aspetto. Samuele propone a Zenobia di dargli una mano quando si esibisce nel suo

<sup>20</sup> Cfr. R. Viviani, *Circo Equestre Sgueglia*, atto III, 76.

numero circense: girerà con il piattino, suonerà la grancassa e farà compagnia a “Madama Lattughella”.

ZENOBIA (*asciugandosi gli occhi, come rasserenata*) – Samue’! pe’ ll’esistenza mia tanto travagliata, e per la tua bontà d’animo, meritavamo una fine migliore (*Con un vivo senso di gratitudine, fa per baciargli la mano*).

SAMUELE (*la ritrae di scatto; poi, sommessamente*) – Donna Zeno’, nuie simmo dduie pizzeche ’e povere, ca nu sciuscio ce sperde. [...] Tenimmo, sì, doie bell’aneme, ma ’e tenimmo ’nzerrate ’mpietto, chi ’e ssape? E quanno jesciaranno, nuie nun ce starrammo cchiù. [...] ’A mia, ’a vedite? Se distrae accussì, faticanno, facenno ’e ggioche pe’ copp’ ’a sbarra... Sunate! Sunate!

(*E mentre Zenobia suona la grancassa, il clown spicca un salto, s’afferra alla sbarra e rotea, roteando, facendo il cerchio della morte, con uno slancio ch’è slancio di vita*).<sup>21</sup>

“Slancio di vita” e di aria nuova che si respira in tutto il teatro di Viviani, perché lui aveva intuito che “in ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla”.<sup>22</sup> Viviani non rinnega la tradizione, ne assorbe i valori collaudati, ma li ripropone in una combinazione spettacolare carica di senso della realtà e allo stesso tempo densa di rimandi simbolici. Una costante della sua scrittura drammaturgica è quella che Paolo Puppa chiama “la disarmonia prestabilita [...] ossia l’ossimoro costitutivo di registri che, risalendo al di là della tradizione novecentesca, rimanda al segreto della Commedia dell’arte [...] vale a dire la convivenza insolita del lazzo osceno e del melò manierato”.<sup>23</sup> Nel tratteggiare alla sua maniera luoghi e personaggi, Viviani riesce a toccare il cuore delle cose e i sentimenti profondi dell’animo umano, senza rinunciare a mettere in scena il dolore della vita sotto il travestimento di una crudeltà comica che non lascia spazio a rassicurazioni consolatorie. Il teatro di Viviani, come ci fa notare Maurizio Grande, “vive di un dolore che la comicità non riesce a esorcizzare, ma che potenza come *sentimento di realtà* e come sberleffo o ghigno plebeo sulle falsificazioni della realtà”.<sup>24</sup> È la cifra comica che svela il grumo drammatico dell’esistenza e

<sup>21</sup> Ivi, 88.

<sup>22</sup> W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, 74.

<sup>23</sup> P. Puppa, “La scena di Viviani”, in A. Lezza e P. Scialò (a cura di), *Raffaele Viviani. Teatro, poesia e musica*, Napoli, CUEN, 2003, 14.

<sup>24</sup> M. Grande, “Raffaele Viviani il dolore della comicità”, nell’opera collettiva *Incontri di studio sull’opera di Raffaele Viviani*, 82.

questa relazione osmotica, che inscindibilmente lega il polo della commedia a quello della tragedia, è il segno inequivocabile della fascinazione *porosa* che permea la scrittura teatrale di Viviani, perfettamente in sintonia con la natura di quella città che ha saputo ritrarre nella sua essenza più autentica.

IRMA CARANNANTE

## **“Il teatro era in ritardo” Eugène Ionesco e l’“irrappresentabile” della storia**

### *Abstract*

Il presente saggio intende mettere in luce alcune delle peculiarità teatrali dell'autore di origine romena, Eugène Ionesco. In particolare si vuole far notare come le novità apportate da lui nel teatro degli anni Cinquanta erano già state elaborate dallo stesso drammaturgo diversi anni prima in Romania, come si può osservare nei suoi scritti romeni, segnati dagli eventi storici e politici della Romania del periodo interbellico. Tra questi verranno ricordate soltanto alcune opere: *Nu*, una raccolta di saggi, articoli e pagine di diario, con cui il futuro drammaturgo si attirò le antipatie degli intellettuali della generazione Criterion, per via della derisione e dello scherno con cui contestava sia la consolidata intellettualità dell'epoca sia quella più recente, *Fantomele*, un racconto fantastico, apparso sulla rivista *Familia e Englezește fără profesor*, la versione romena della più nota *Cantatrice calva*. A partire dalle sue prime opere, questo studio si propone pertanto di mostrare come il teatro del francese Eugène Ionesco sia una prosecuzione della scrittura dell'autore romeno Eugen Ionescu, la cui opera in lingua romena viene a ricoprire un ruolo di fondamentale importanza in vista di una più ampia interpretazione della sua drammaturgia francese.

Parole chiave: Eugène Ionesco, letteratura romena, *Nu*, *Fantomele*, *Englezește fără profesor*

Come si legge nella prefazione al *Dictionnaire Eugène Ionesco*, il pubblico francese degli anni Sessanta non era soddisfatto del repertorio teatrale di quei tempi, ancora troppo legato alla tradizione,<sup>1</sup> e si avvertiva sempre più la necessità che si creasse un'altra forma di drammaturgia. Infatti, Ionesco dichiara nella nota intervista con Claude Bonnefoy: “Le théâtre était en retard”.<sup>2</sup> Secondo il drammaturgo di origine romena, il teatro non era al passo coi tempi e quindi bisognava necessariamente cambiare qualcosa. Lui stesso (dopo Jarry

<sup>1</sup> J. Guérin, “Préface”, in *Dictionnaire Eugène Ionesco*, sous la direction de J. Guérin, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012, 10.

<sup>2</sup> C. Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, P. Belfond, 1996, 105.

e i surrealisti) si era impegnato a distruggere il principio di non contraddizione nei suoi testi teatrali, sovvertendo l’azione, le strutture dello spazio e del tempo, mescolando, in maniera insolita, il tragico con il burlesco.<sup>3</sup>

Questo suo nuovo modo di fare teatro è stato “etichettato” con diverse diciture nelle quali lo stesso Ionesco ha dichiarato di non essersi mai totalmente riconosciuto. Ad esempio, il suo nome in qualità di drammaturgo compare insieme a quelli di Samuel Beckett, Arthur Adamov e Jean Genet nel genere del “Teatro dell’Assurdo”. Si sa che questa definizione appare per la prima volta nel libro di Martin Esslin, *The Theatre of Absurd*,<sup>4</sup> pubblicato nel 1961. Tutti i drammaturghi menzionati da Esslin nel suo volume sono degli individui isolati, ciascuno con la propria personale visione del mondo, anche se è possibile cogliere in essi numerosi punti in comune, in quanto le loro opere rimandano alle inquietudini, ai pensieri e alle emozioni del genere umano dopo l’evento disastroso della seconda guerra mondiale.<sup>5</sup>

Il linguaggio impiegato da questo genere teatrale tende, notoriamente, a scardinare i principi della logica aristotelica, e fa emergere il profilo interiore dei personaggi, quello cioè più idoneo a rappresentare l’“irrapresentabile” della condizione umana priva di significato. Questo linguaggio si carica in tal senso di luoghi comuni in quanto i personaggi, traumatizzati da un evento catastrofico, come ad esempio la guerra, non riescono più a parlare in maniera autentica. A tal proposito Jean Pierre Sarrazac scrive:

I lavori teatrali putativi del Teatro dell’Assurdo familiarizzano il pubblico degli anni Cinquanta con il dato che il linguaggio non è un semplice e comodo veicolo dei nostri pensieri, che l’uomo del ventesimo secolo è immerso nel linguaggio, e che siamo inconsciamente attraversati dal linguaggio, più *parlati* che parlanti. Da qui l’infrangersi sulla scena dei luoghi comuni, dei cliché, degli stereotipi. Lavoro mortifero della lingua attraverso gli individui, che vengono trattati dalle drammaturgie di Beckett e di Ionesco in una maniera diversa.<sup>6</sup>

I personaggi di Ionesco sono, invero, individui “parlati” da luoghi comuni, ma la loro apparizione sulla scena si contraddistingue grazie a una fusione innovativa dell’elemento comico con quello tragico che li rende assolutamente

<sup>3</sup> Guérin, *Préface*, 10.

<sup>4</sup> M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, Doubleday & Company, 1961; ed. it. M. Esslin, *Il teatro dell’assurdo*, trad. it. R. de Baggis e M. Trasatti, Roma, Edizioni Abete, 1980.

<sup>5</sup> Esslin, *ivi*, 18.

<sup>6</sup> *Enciclopedia del Teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, 517.



unici nel loro genere. Il suo teatro si interroga sostanzialmente sulle verità fondamentali della condizione umana per consentire il ritorno all'originaria funzione del teatro, in cui i personaggi, come nell'antica tragedia greca e nei *mystery plays* medioevali, si confrontano con il mito e la religione.<sup>7</sup> A differenza però di queste forme primordiali di teatro, le opere di Eugène Ionesco non pretendono di indicare allo spettatore la via che porta a Dio, ma semplicemente esibiscono sulla scena l'esperienza di un essere umano di fronte alla sua precaria condizione nell'universo.

Tale esperienza viene rappresentata attraverso i sogni, le angosce e le fantasie dei personaggi, delle cui avventure e destini nulla si sa. Le opere di Ionesco non hanno dunque un carattere informativo, né espongono controversie ideologiche, ma comunicano attraverso l'impiego di immagini poetiche, come quelle della poesia simbolista, che, come è noto, nasce in Francia, in francese, lingua che Ionesco adopererà per dare uno stile differente alle sue pièce, poiché, come afferma Samuel Beckett, in questa lingua "c'est plus facile d'écrire sans style".<sup>8</sup>

Del resto, come Ionesco, lo stesso Samuel Beckett impiegava la lingua francese per la stesura delle sue pièce teatrali, divenendo uno degli scrittori più influenti del XX secolo, considerato dalla critica letteraria come il pioniere del Teatro dell'Assurdo, cosa che all'epoca aveva "ossessionato" il drammaturgo di origine romena. Dal punto di vista cronologico, il capolavoro *En attendant Godot* venne scritto effettivamente solo alcuni anni dopo l'apparizione della prima pièce teatrale di Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*. Egli, pertanto, nel 1988, volle fare, una volta per tutte, chiarezza su questo punto nel suo libro *La quête intermittente*:

Non posso impedire alle mie ossessioni, alla mia vanità di tormentarmi. Però è innegabilmente irritante sentir dire o leggere su un giornale che Beckett è l'iniziatore del teatro detto *dell'assurdo*. [...] Beckett, per parte sua, non è comparso sulla scena teatrale che alla fine del 1953, con *En attendant Godot*. [...] il nuovo teatro prosperava già sulle scene con me, Adamov, uomini come Jean Tardieu [...] Si dice che Beckett avesse scritto il suo *Godot* già nel 1947. È stato indubbiamente molto riservato. D'altronde i miei primi abbozzi della *Cantatrice calva*, che allora si intitolava *L'anglais sans professeur*, li avevo già scritti nel 1943, in Romania, e posso facilmente fornirne le prove. [...]

<sup>7</sup> Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, 394.

<sup>8</sup> N. Gessener, *Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über den Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Samuel Beckett*, Zürich, Juris, 1957, 32.

Dicendo che Beckett è l’iniziatore del Teatro dell’Assurdo, e nascondendo che lo sono stato io, i giornalisti e gli storici letterari dilettanti commettono un atto di disinformazione di cui sono la vittima e lo commettono ad arte.<sup>9</sup>

Inoltre, tra gli studiosi del suo teatro insieme a quello di Beckett e Adamov, l’unico che, secondo Ionesco, sembra aver trovato una definizione che più si avvicina alla loro forma di espressione è Emmanuel Jacquart. Per il critico francese, nessuna “etichetta” è in grado di definire le peculiarità di una tipologia teatrale, soprattutto se questa comprende tanti autori così diversi tra loro. Il teatro realizzato da questi tre grandi drammaturghi si sarebbe potuto chiamare in diversi modi, come ad esempio: il teatro della condizione umana, il teatro apocalittico, l’antiteatro, il teatro dello shock, il teatro del disadattamento, ma egli preferisce adoperare la definizione di “*théâtre de dérision*”. Tale definizione sembra prestarsi maggiormente a indicare l’opera di Ionesco, Beckett e Adamov, dal momento che essa, diversamente da quella di “teatro dell’assurdo”, risulta essere priva di connotazioni che richiamano la filosofia esistenzialista e, in particolare, Sartre e Camus.<sup>10</sup>

Jacquart sostiene la sua argomentazione a partire dalle dichiarazioni degli stessi drammaturghi: Adamov aveva affermato di non essersi riconosciuto nella definizione di Esslin, esprimendosi in questi termini: “le mot *théâtre absurde* déjà m’irritait. La vie n’est pas absurde, difficile, très difficile seulement”.<sup>11</sup> Come Adamov, anche Ionesco aveva già rifiutato tale definizione, come si legge in *Notes et contre-notes*,<sup>12</sup> avendo rilasciato la seguente dichiarazione in una delle interviste apparse su “Bref”: “Je puis dire que mon théâtre est un théâtre

<sup>9</sup> E. Ionesco, *La ricerca intermittente*, trad. it. G. R. Morteo, Parma, Guanda, 1989, 42-44: “Je ne puis empêcher mes obsessions, ma vanité, de me travailler. C’est tout de même très énervant d’entendre dire ou de lire dans un journal que Beckett est le promoteur du théâtre dit “de l’absurde”. [...] Beckett, lui, n’a fait son apparition au théâtre qu’à la fin de 1953, avec *En attendant Godot*. [...] le théâtre nouveau prospérait déjà sur les planches avec moi, Adamov et aussi des gens comme Jean Tardieu [...] On dit que Beckett avait écrit son *Godot* déjà, en 1947. Mais il était bien discret. D’ailleurs, les premiers essais d’écriture de *La Cantatrice chauve*, qui s’intitulaient alors *L’anglais sans professeur*, je les avais déjà écrits en 1943, en Roumanie, et je peux facilement en fournir des preuves. [...] En disant que Beckett est le promoteur du Théâtre de l’Absurde, en cachant que c’était moi, les journalistes et historiens littéraires amateurs commettent une désinformation dont je suis victime, et qui est calculée” (E. Ionesco, *La quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1988, 44-46).

<sup>10</sup> E. Jacquart, *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1974, 34-38.

<sup>11</sup> A. Adamov, *L’Homme et l’enfant*, Paris, Gallimard, 1968, 111.

<sup>12</sup> E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, 297.

de la dérision”<sup>13</sup> (“Posso dire che il mio teatro è un teatro della derisione”).<sup>14</sup> Di qui il titolo del libro di Jacquart, il quale, a partire proprio dalla dichiarazione di Ionesco, aveva adottato il termine “derisione” per qualificare il teatro dei tre drammaturghi, le cui opere, sebbene siano totalmente diverse le une dalle altre, convergono tutte nella medesima direzione che va contro il teatro tradizionale.<sup>15</sup> Tale direzione si basa su una visione tragicomica del mondo in cui prevale la derisione di fronte alla condizione umana priva di significato.<sup>16</sup>

In *Notes et contre-notes*, Ionesco asserisce di aver definito le sue commedie “anticommedie”, “drammi comici” e i suoi drammi, “pseudodrammi”, o “farse tragiche”, perché, secondo lui, il comico è tragico e la tragedia è ridicola.<sup>17</sup> La sua idea era di scrivere al di là del linguaggio degli automatismi e malgrado il linguaggio stesso. Per questo motivo la critica lo ha consacrato come un artista d’avanguardia, o dell’“Anti-teatro”, che aveva apportato del “nuovo” nella tradizione teatrale. La novità consiste nell’impiego dei mezzi di espressione, in cui la parodia, le distorsioni della significazione, la confusione e la demistificazione hanno rivoluzionato radicalmente il testo teatrale. A ogni modo, nelle sue pièce teatrali non si punta soltanto alla distruzione dei meccanismi linguistici, ma viene prestata molta attenzione anche alla gestualità e al movimento dei corpi sulla scena. Laddove il linguaggio non riesce a esprimersi con le parole, vengono dunque impiegati altri elementi paratestuali che tuttavia non aboliscono la parola, bensì ne modificano il ruolo.

Un aspetto degno di grande rilievo è che le innovazioni introdotte da Ionesco nel teatro degli anni Cinquanta e Sessanta – che consistono nell’impiego di poche parole e semplici movimenti, volti a esprimere, nella loro verità essenziale, il “conflitto puro” della condizione esistenziale e della sua autolacerazione<sup>18</sup> – appaiono tuttavia già nei suoi scritti romeni, segnati dagli eventi

<sup>13</sup> E. Ionesco, *Finalement je suis pour le classicisme*, “Bref”, 15 feb. 1956.

<sup>14</sup> E. Ionesco, *Note e contronote. Scritti sul teatro*, trad. it. G. R. Morteo e G. Moretti, Torino, Einaudi, 1965, 127.

<sup>15</sup> Cfr. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, 2-24.

<sup>16</sup> Come fa notare E. Jacquart, nel dizionario *Petit Robert* la parola *dérision* corrisponde a *se moquer de* (deridere, burlarsi, beffarsi, canzonare, ecc. dal latino *derisio*), che in francese - come in italiano - possiede numerosi sinonimi anche nella sua forma al sostantivo (*dédain, ironie, mépris, sarcasme*, ecc.). Pertanto, questo termine gode di una vasta estensione semantica, la quale fa assumere a questa parola differenti sfumature di significato a seconda del contesto e dell’autore che si intenda prendere in esame. (*Ibid.*, 38-39).

<sup>17</sup> Ionesco, *Note e contronote*, 30.

<sup>18</sup> Ionesco, *Notes et contre-notes*, 298.

storici e politici della Romania del periodo interbellico. Ragguardevole da questo punto di vista è stata la sua esperienza con l’associazione culturale Criterion, di cui egli entrò ufficialmente a far parte alcuni anni prima del 1934, data della pubblicazione del suo volume, che raccoglieva saggi, articoli e pagine di diario, intitolato *Nu*, a causa del quale si attirò le antipatie di quasi tutta la compagine associativa, tra cui vi erano Eliade, Cioran e altri esponenti di spicco della “Giovane generazione”, per via della derisione e dello scherno con cui contestava sia la consolidata intellettualità dell’epoca sia quella più recente.

Con questo volume, Eugen Ionescu aveva preso a modello il Dadaismo che si era imposto con Tristan Tzara, un altro scrittore di origine romena. Gli esponenti del movimento dadaista intendevano distruggere tutti i valori consacrati dalla tradizione attraverso l’azione polemica e dissacrante della negazione. In *Nu*, volume premiato dalla Fondazione Reale, l’irrisione dadaista rivela, da questo punto di vista, un autore “lucidamente” critico, polemico, il cui atteggiamento irriverente e provocatorio sarà duramente sanzionato dalla cerchia di intellettuali presi di mira nel volume ioneschiano. Dopo la premiazione di *Nu*, si verrà a creare una sorta di rottura all’interno della comunità di Criterion. Il libro di Ionescu sarà considerato da quasi tutti i “criterionisti” come un’opera poco seria, e la maggior parte di loro prenderà immediatamente le distanze dall’autore.

Non sarà qui inutile ricordare che l’obiettivo principale di Criterion – che riuniva da una parte la giovane élite intellettuale dell’Università di Bucarest, e in particolare gli studenti iscritti alla Facoltà di Lettere e Filosofia che avevano frequentato i corsi del professore di Logica e Metafisica, Nae Ionescu, e dall’altra i collaboratori del professore nella redazione del giornale “Cu-vântul” – era quello di diffondere la cultura europea in Romania e di farla penetrare nella vita sociale della capitale. Inizialmente anche Nae Ionescu, sostenitore dell’associazione, riteneva che gli studenti avrebbero dovuto evitare di impegnarsi politicamente e soprattutto di farsi tentare dalla politica antisemita di A.C. Cuza (fondatore del movimento politico di estrema destra, *La lega della Difesa Nazional-Cristiana*). Proprio il suo più fedele discepolo, Mircea Eliade, opponeva alla politica la cultura e la spiritualità, allo scopo di spingere la cultura romena a uscire dal “provincialismo”. Nel programma iniziale della generazione<sup>19</sup> erano presenti dunque progetti culturali e non obiettivi di natura politica, anche se, tra l’autunno del 1932 e l’inverno del 1933,

<sup>19</sup> Per il programma della generazione si veda il cap. IX in M. Petreu, *Il passato scabroso di Cioran*, trad. it. di M. Arhip e A. N. Bulboacă a cura di G. Rotiroti, postfazione di M.L. Pozzi Orthotes, Napoli-Salerno, 2015 e il cap. *Ionescu și ideologia generației '27*, in Ead., *Ionescu în țara tatălui*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.

avviene la rottura: Criterion entrerà di fatto nella politica attiva dal momento che moltissimi “criterionisti” erano ormai decisi a fare una “rivoluzione reazionaria”, adottando il modello fascista, antisemita e xenofobo di Corneliu Zelea Codreanu, leader indiscusso della Guardia di Ferro.<sup>20</sup>

Separando il piano della cultura da quello della politica, il filosofo Mircea Vulcănescu, uno dei maggiori teorici della “Giovane generazione”, che faceva parte della giuria che aveva premiato *Nu*, aveva riconosciuto il valore del libro di Eugen Ionescu, e affermava che il volume ioneschiano faceva parte a pieno titolo del programma originario dell’associazione Criterion:

In che misura si può impedire la premiazione a questo libro per certe *boutades* del tipo: Tudor Vianu è grasso, Mircea Eliade si è innamorato in India invece di studiare per il dottorato, Ion Cantacuzino parla molto e scrive senza capo né coda, Petru Comarnescu si agita oltre misura fuori dai binari, il razionalista Cioculescu ha un debole mistico per Arghezi, Dianu ha rifiutato un manoscritto a Ionescu per considerazioni tattiche e non di valore, oppure Mircea Vulcănescu è stupido, furbo e mangia sette paste una dietro l’altra? La serietà del libro sta in tutt’altro piano rispetto a questo. E credo che sarebbe doloroso per la giuria non rendersi conto di ciò. E ora un’ultima parola. Eugen Ionescu è, senza dubbio, un ragazzino terribile. Ma è uno dei figli spirituali di Mircea Eliade. Di quel Mircea Eliade che dal 1927 non smette di predicare alla gioventù l’autenticità, cioè il situarsi nell’evento puro e il rifiuto di ogni pregiudizio dell’io: valori, significati, ecc. Eugen Ionescu fa parte di quelli che hanno seguito fino alla fine l’esortazione di Mircea Eliade e che hanno fatto *tabula rasa* di tutti gli idoli dei loro sentimenti e dei loro pensieri, preparandosi a cogliere il reale immediato e ineffabile. Ed eccolo che, divenuto puro, si è risvegliato all’improvviso vuoto, svuotato di ogni senso e di ogni realtà.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> La Guardia di Ferro fu istituita da Codreanu (1899-1938) come ala militante della Legione dell’Arcangelo Michele. Quest’organizzazione estremista, mistico-nazionalista e antisemita, fondata nel 1927, si macchiò in Romania di atti terroristici sanguinari e fu duramente repressa dalle autorità nel periodo tra le due guerre.

<sup>21</sup> “În ce măsură mai pot atunci să împiedice premiera “*boutade*”-le că Tudor Vianu e gras, că Mircea Eliade s-a îndrăgostit în Indii, în loc să-și vadă de doctorat, că Ion Cantacuzino vorbește prea mult și scrie cam dezlinat, că Petru Comarnescu se agită din cale-afară, că raționalistul Cioculescu are o slabiciune mistică pentru Arghezi, că Dianu i-a refuzat cândva un manuscris pe considerente de tactică, nu de valoare, sau că Mircea Vulcănescu e prost, șmecher sau că mănâncă șapte prăjituri? Seriozitatea cărții stă pe cu totul alt plan decât acestea. Și, cred, ar fi dureros pentru juriu să nu o bage de seamă. Și acum încă un cuvânt. Eugen Ionescu este, fără îndoială, un copil teribil. Dar e un fiu spiritual al lui Mircea Eliade. Al lui Mircea Eliade, care nu încetează din 1927 să predice tineretului autenticitatea, adică situarea în evenimentul pur și lepădarea de orice prejudecăți a eului: valori, semnificații etc. Eugen Ionescu e din cei care au urmat îndemnul

Conoscendo le dinamiche interne dell’associazione, Vulcănescu si dimostra dunque consapevole del fatto che Eugen Ionescu, convinto assertore all’interno di Criterion dei valori inviolabili della democrazia, non potrà mai ideologicamente far parte della “comunità politica di destino” preconizzata da Nae Ionescu, il quale giustificava apertamente sulla stampa le azioni criminose di Codreanu.<sup>22</sup> Pertanto Criterion, che inizialmente per Ionescu aveva rappresentato uno spazio ideale democratico non ancora corrotto dalla politica estremistica, diveniva per lui un luogo sempre più “spettrale”, minaccioso e allarmante, in cui, dietro i volti rassicuranti dei suoi amici “criterionisti”, appariranno le tipiche figure inquietanti nate dalla sua creazione letteraria. Il testo romeno, intitolato *Fantomele (I fantasmi)*,<sup>23</sup> apparso alla fine del 1936 su *Familia*, quindi molti anni prima dei suoi testi francesi, è emblematico da questo punto di vista:

Mi sentivo inutile, senza talento, indesiderato. Questa inutilità, questa insignificanza spirituale l’avevo avvertita in modo poco chiaro da molto tempo. Da quando mi resi conto di non essere un genio. Ora però vedevo tutto in modo chiaro, desolatamente chiaro. Ero abbandonato alle mie deboli capacità, con il peso di alcune sofferenze accresciute in me non so da dove. E poiché ero così solo, la mia capacità d’amare non faceva altro che ritornare su me stesso, un fardello tra i più pesanti.<sup>24</sup>

In questo *incipit* è possibile cogliere quel sentimento di solitudine provato da Ionescu dopo la premiazione di *Nu*, quando venne isolato dai membri della comunità di Criterion. La reazione del protagonista dei *Fantasmi* a questo profondo stato di prostrazione e di solitudine esistenziale lo portava a essere vittima dell’alcol: “Quante bevute feci allora e quante mi hanno fatto male. [...] il mio bisogno di vivere, le mie tristezze incoerenti e agitate sono annegate in

lui Mircea Eliade pînă la capăt și care au făcut tabula rasa de toți idoli simțirii și ai gândului lor, pregătindu-se unei primiri imediate și inefabile a realității. Și iată-l cum, devenit pur, se trezește deodată gol de orice sens și de orice realitate, pîndit de cariera oarecărui monsieur Teste” (M. Vulcănescu, *Pentru Eugen Ionescu*, in E. Ionescu, *Nu*, București, Humanitas, 1991, 220).

<sup>22</sup> Cfr. in particolare su questo aspetto G. Rotiroti, *La comunità senza destino, Ionesco, Eliade Cioran all’ombra di Criterion*, Firenze, Alefabet, 2007.

<sup>23</sup> E. Ionescu, “Fantomele”, in *Familia*, an. III, n. 9-10, nov.-dic. 1936, pp. 17-22, ora in Id., *Eu*, 45-52.

<sup>24</sup> “Mă simțeam inutil, fără har, nechemat. Această inutilitate, această neînsemnătate spirituală mi-o presimțisem, neclar, de mai multă vreme, de când îmi dădusem seama că nu sunt geniu. Acum însă vedeam totul, clar, dezolant de clar. Eram lăsat, părăsit propriilor, slăbelor mele puteri, cu povara unor chinuri nu știu de unde crescute. Și pentru că eram așa de părăsit, puterile mele de dragoste nu se întorceau decât asupra mea, povară peste poveri” (vi, 45-46).

centinaia di bicchieri, trovando chiuse le porte di tutte le realizzazioni, di tutte le sublimazioni”.<sup>25</sup> Queste “bevute” comportavano il verificarsi di uno strano fenomeno a causa del quale le cose assumevano una dimensione “assurda”:

Quando tutto intorno a me iniziava ad agitarsi, la mia assurda allegria mi avvolgeva. Essa prendeva il posto della felicità, delle desiderate vittorie spirituali, essa suppliva il mio bisogno di estasi, essa mi legava alle cose, all’universo – non attraverso lo spirito, ma attraverso un disgustoso e appiccicoso scioppo sentimentale. L’ebbrezza copriva, con un fumo denso, anche il mio immenso terrore per la morte. Allora avevo la menzognera impressione di essere pacificato e solidale con l’universo, allora il peso della solitudine scompariva.

Lo stupore di essere al mondo mi fissava nel presente, e lo spettro della morte si faceva più lieve, scompariva dalla mia vista, la morte perdeva di senso, diveniva inverosimile. Le cose uscivano dalla loro scorza, i nomi diventavano a loro stranieri, come dei vestiti avuti in prestito. Conquistavo una lucidità diabolica e un modo attento e semplice di vedere le cose, un modo tagliente, persistente, penetrante, che poteva abbattere le mura dei nomi che non erano stati dati in maniera adeguata. Le parole volavano da sole, leggere, libere, non significando nulla, e le cose, indipendenti, senza nome, senza ordine, individualizzate, non si rapportavano più le une alle altre.<sup>26</sup>

La comparsa della dimensione dell’assurdo ha dunque una lunga storia nella scrittura di Ionesco in Francia e sembra formarsi proprio a partire dagli inspiegabili eventi che appaiono in questo testo romeno del 1936, in cui l’io narrante reagisce alla sua lacerante solitudine e alle sue fallite “vittorie spirituali” con un insolito stupore che lo pone di fronte al mondo in una prospettiva totalmente nuova e allo stesso tempo allucinata. Le cose, infatti, “assumevano forme nuo-

<sup>25</sup> “Câte beții nu am făcut atunci, care m-au degradat. [...] nevoia mea de a trăi, tristețile mele incoerente și agitate s-au înecat în sute de pahare, găsimd închise porțile tuturor realizărilor, tuturor sublimărilor”. Ivi, 46.

<sup>26</sup> “Când totul în jurul meu începea să se clatine, absurda veselei mă cuprindea. Ea ținea locul fericirii, al năzuitelor victorii spirituale, ea suplinea nevoia mea de extaz, ea mă lega de lucruri, de univers – nu prin spirit, ci printr-un dezgustător, cleios sirop sentimental. Beția acoperea, cu un fum dens, și nețărmitura mea groază de a muri. Atunci aveam impresia mincinoasă că sunt împăcat și solidar cu universul, atunci greul singurătății dispărea. Mirarea de a fi mă țintuia în prezent, și spectrul morții se micșora, se micșora, dispărea de sub priviri, moartea își pierdea sensul, devenea neverosimilă. Lucrurile ieșeau din coji, numele le redeveneau străine ca niște haine de împrumut. Căpătam o luciditate diabolică și o simplă privire atentă, tăioasă, persistentă, putea să despică, să despartă peretele de numele care nu-i venea bine, care nu-i era bine aplicat. Cuvintele zburau singure, ușoare, eliberate, nemaînsemnând nimic, iar lucrurile, independente, fără nume, fără ordine, individualizate, nu se mai raportau unele la altele” (ivi, 46-47).



ve”, e i loro nomi si distaccavano da esse e tutto diveniva straordinariamente “arbitrario”.<sup>27</sup> Tuttavia, l’effetto dell’alcol era destinato a svanire il giorno dopo, quando ripiombava in una profonda afflizione:

Mi svegliao il giorno dopo, nella mia orribile stanza, arrivato lì non so come. Sparito ogni miraggio. Non vi era altro che un risveglio amaro, un sapore sgradevole, una profonda nausea nel corpo e nell’anima. Tutto era al suo posto: il lucernario, il tetto inclinato, la stufa di ferro, le mura e le lenzuola sporche. La punizione era implacabile. Più profondo il disgusto per la vita, più grande, più acuta, più dolorosa, la pietà senza rimedio per me stesso. Di ciò che era stato, non vi era più niente. Tutte le verità del vino, volatilizzate. Tutte le cose di cui ero sicuro, che credevo definitivamente conquistate, tutta l’effervescenza, tutta la nuova visione del mondo, tutto era precipitato da qualche parte, si era distrutto, si era perso [...] <sup>28</sup>.

Il ritorno alla realtà faceva sì che egli rivivesse un immenso terrore (forse lo stesso terrore che sorprende Béranger – *alter ego* di Ionesco in *Rhinocéros* – alla vista della pachidermica trasformazione collettiva dei “criterionisti”): “Mi sentivo disprezzato da Dio come del resto mi sentivo disprezzato da me stesso. Nella mia anima non c’era spazio per nessun altro sentimento se non per la paura. Una paura profonda dell’umano, di me, della morte. [...] Vivevo sopraffatto da un panico indescrivibile”.<sup>29</sup> Certamente la radicalizzazione politica dell’estrema destra nazionalista romena che avrebbe determinato il sorgere di una società “rinocerontizzata”, senza scrupoli morali e pronta a qualsiasi compromesso, avrà senz’altro influito sulla scrittura di queste righe, che più avanti rivelano il materializzarsi di alcune figure spaventose, che sembrano ricalcare i contorni degli spiriti indomiti e rivoluzionari dei “criterio-

<sup>27</sup> Ivi, 47.

<sup>28</sup> “Mă trezeam, a doua zi, în odaia mea urâtă, ajuns acolo fără să știu cum. Dispărut, orice miragiu. Nu mai era decât o trezire amară, un gust rău, o greață adâncă fizică și sufletească. Toate erau la locul lor: lucarna, tavanul înclinat, soba de fier, zidurile și cearșafurile murdare. Pedepsa era implacabilă. Mai adâncă sila de viață, mai mare, mai ascuțită, mai dureroasă, mila fără leac pentru mine însumi. Din ceea ce fusese în ajun, nu mai era nimic. Toate adevărurile vinului, volatilizate. Toate lucrurile de care fusesem sigur, pe care le credeam definitiv câștigate, toată efervescența, toată viziunea nouă a lumii, totul căzuse undeva, se destrămasse, se pierduse...” (ivi, 48).

<sup>29</sup> “Mă simțeam disprețuit de Dumnezeu cum eram disprețuit de mine însumi. Pentru nici un alt sentiment nu era loc în sufletul meu decât pentru frică. O frică adâncă de oameni, de mine, de moarte. [...] Trăiam cuprins de o panică indescriptibilă” (ivi, 49).



nisti”, seguaci delle idee e delle dottrine del professore Nae Ionescu ormai completamente “legionarizzato”:

Mi sentivo perseguitato dagli spiriti maligni. Non osavo spegnere la luce la sera quando andavo a letto. Mi giravo all’improvviso per sorprendere il fantasma prima che la sua fredda mano mi toccasse la spalla. Stavo con gli occhi spalancati dal terrore, guardavo in direzione della porta, da dove aspettavo da un momento all’altro che apparisse un volto orribile. Mettevo dei giornali alla finestra, al lucernario per non vedere più le terribili figure sardoniche della notte. Tuttavia sentivo le loro risate affogate e un dito, con un fruscio, spostava spesso un angolino del giornale per guardarmi e indicarmi agli altri.<sup>30</sup>

La presenza “fumosa” degli spiriti maligni che appaiono in questo testo quasi autobiografico, debitore di un trascorso storico in cui si faranno sempre più incisive le misure antiebraiche e i decreti antisemiti in Romania, dimostra che ciò che al tempo di *Nu* veniva affrontato da Eugen Ionescu con ironia e derisione, ora assume toni più gravi, che rimandano all’impossibilità di riconciliazione con la sciagurata generazione Criterion che aveva aderito alla causa legionaria e fascista del totalitarismo ideologico. Inoltre, la stessa *Cantatrice calva* – messa in scena per la prima volta a Parigi, al Théâtre des Noctambules, nel 1950, che ebbe un tale successo da essere rappresentata ancora oggi, senza interruzioni, al Théâtre de la Huchette nel quartiere latino di Parigi – era stata scritta, come già anticipato, molti anni prima, in lingua romena con il titolo *Englezește fără profesor*,<sup>31</sup> precisamente nel 1943,<sup>32</sup> ossia nel periodo in cui Ionescu si trovava a Vichy.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> “Mă simțeam urmărit de duhuri rele. Nu îndrăzneam să sting lumina, seara, când mă culcam. Mă întorceam brusc să surprind fantoma înainte ca mâna ei rece să m-atingă pe umăr. Stăteam, cu ochii holbați de spaimă, ațintiți asupra ușii, de unde, din clipă în clipă, așteptam să apară chipul hâd. Puneam ziare la fereastră, la lucarnă, ca să nu mai văd figurile hidoase și sardonice ale nopții. Dar le auzeam râsetele înfundate, și un deget, cu un foșnet, dădea, adeseori, un colț de ziar la o parte ca să mă privească și să m-arate” (ivi, 49-50).

<sup>31</sup> Ionescu, *Englezește fără profesor*.

<sup>32</sup> Matei Călinescu sostiene che al momento della composizione della pièce Ionescu si trovava in Francia, dove era stato inviato in qualità di addetto culturale presso la Legazione romena di Vichy e non in Romania, come scrive lo stesso drammaturgo ne *La quête intermittente*. Secondo il critico romeno si è trattato di un *lapsus memoriae*. Cfr. M. Călinescu, *Eugène Ionescu, Eugène Ionescu. Teme identitare și existențiale*, Iași, Junimea, 2006, 119.

<sup>33</sup> Cfr. I. Carannante, *Eugène Ionescu tra storia e memoria. Le radici storiche e ideologiche del suo teatro*, Milano, Criterion, 2020.

A partire dalle opere romene e dagli elementi sia di ordine storico che biografico, è possibile dunque affermare che il teatro del francese Eugène Ionesco rappresenta una sorta di prosecuzione della scrittura del romeno Eugen Ionescu. Secondo il *Dictionnaire Ionesco*, gli studi critici, pubblicati in Romania, sono attualmente i più innovativi in merito alla dimensione meno conosciuta del drammaturgo,<sup>34</sup> in particolare per quanto riguarda la questione storico-politica. Come è emerso del resto anche dalle ricerche pubblicate in occasione del centenario di Ionesco, gli eventi che hanno caratterizzato la storia della Romania degli anni Trenta hanno profondamente segnato il drammaturgo e la sua opera scritta in Francia. Oggi risulta pertanto necessario restituire a Ionesco la sua dimensione romena, che ha dato origine alle fantasie e all’immaginario del singolare teatro ioneschiano. Le numerose forme della sua scrittura (spesso autobiografica) sono, accanto ai fatti riportati dalla cosiddetta “realtà” storica, produttrici della stessa storia, poiché raccontano anch’esse un passato, quello vissuto in prima persona dall’autore. Per questo motivo la sua scrittura in lingua romena – la lingua del passato, dal momento che quando impiegherà il francese non scriverà mai più in romeno – viene a ricoprire un ruolo di fondamentale importanza in vista di una più ampia ricostruzione della sua drammaturgia francese. Questo diverso modo di intendere la storia, ben si inserisce nel “dispositivo” teatrale adoperato dal drammaturgo, con cui espone pubblicamente una nuova versione dei fatti storici che tiene in considerazione l’azione documentaria della sua scrittura romena.

Come sostiene Paul Ricoeur, la storia è scrittura da cima a fondo, essa nasce con la scrittura e dalla stessa scrittura, producendo però sempre nuove scritture.<sup>35</sup> L’azione dello scrivere, essendo costituita da testi pubblicati, articoli, immagini, foto o altre attestazioni – che lo storico analizza entro determinati limiti rappresentati dal rigore documentario degli archivi e dalla spiegazione delle casualità relative al mondo economico, sociale, politico e culturale –, può rientrare nello stesso genere di un racconto letterario, in cui la narrazione di una “memoria del passato” testimonia ciò che ancora non si conosce, proprio come accade attualmente anche nell’ambito degli studi storici.

Se si prende in considerazione la possibilità di intendere la storia anche sotto questa *dimensione altra*, sarà possibile dare vita a una nuova storia culturale riguardante le radici storiche e ideologiche del teatro di Ionesco che hanno segnato indelebilmente la traiettoria da Ionescu a Ionesco, assumendo così la parabola unica di un destino spettacolare.

<sup>34</sup> *Dictionnaire Eugène Ionesco*, 21-22.

<sup>35</sup> P. Ricoeur, *La memoria, la storia e l’oblio*, a cura di D. Iannotta, Milano, Cortina, 2003, 127.

ANNAMARIA SAPIENZA

## **“Drammaticità comica” nell’opera di Dario Fo**

### *Abstract*

La lunga carriera di Dario Fo, articolatasi in differenti forme di spettacolo, definisce una tipologia di artista totale del teatro nella quale si fondono le figure di autore, attore e regista. Tale corto circuito creativo attraversa i meccanismi del tragico e del comico senza soluzione di continuità, sia nella pagina scritta che sulla scena, tanto nella forma monologante quanto in quella dialogica. Lo stesso Fo, in una profonda riflessione sull’arte rappresentativa, definisce “drammaticità comica” il tratto distintivo del suo teatro, difendendo con forza la presenza dialettica delle due categorie nella sua opera, necessarie per una visione dell’arte mai scissa dalla Storia. A partire da tale assunto e attraverso casi esemplari, il tentativo è quello rintracciare nella produzione di Fo gli elementi che mantengono in alchemico equilibrio forme comiche e schemi tragici in una irrinunciabile lettura critica del presente.

Parole chiave: Dario Fo, Teatro, Attore, Performance, Tragicomico.

Durante un intenso dialogo con lo studioso Giovanni Allegri alla fine degli anni Ottanta, Dario Fo ha utilizzato l’espressione “drammaticità comica” per spiegare il carattere immediato e dirompente del suo teatro. La conversazione è stata poi pubblicata con il titolo *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*<sup>1</sup> e ha costituito una interessante base di partenza per le numerose riflessioni dedicate a Dario Fo fino a oggi, tanto nell’adesione quanto nel dissenso rispetto alle posizioni sostenute dall’artista durante un appassionato dialogo sull’arte del teatro.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> G. Allegri, D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Roma-Bari, Laterza, 1990, 120.

<sup>2</sup> Della vastissima bibliografia dedicata a Dario Fo ci si limiterà a considerare in questa nota i titoli fondamentali per un approccio generale, riservandoci di individuare via via ulteriori contributi su aspetti specifici. Per un inquadramento generale si segnalano C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978; P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978; A. Bisicchia, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia, 2003. Restano inoltre imprescindibili gli approfondimenti di A. Barsotti ed E. Marinai tra i quali: A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni,

La lunga carriera articolatasi in differenti forme di spettacolo, definisce nel tempo una tipologia di artista totale del teatro, una presenza eclettica nella quale il principio creativo incide sui meccanismi del tragico e del comico senza soluzione di continuità, sulla pagina scritta quanto sulla scena. È possibile dunque analizzare l’intera produzione di Fo a partire da tale dichiarata connivenza, rintracciando sia nella struttura monologante che in quella dialogica elementi che mantengono in alchemico equilibrio forme comiche e schemi tragici.

Insieme a Eduardo De Filippo, Dario Fo rappresenta un caso particolare nel teatro italiano ed europeo del secondo Novecento.<sup>3</sup> Si tratta infatti di attori/autori affermatosi in campo sia letterario che teatrale, differenti nel profilo ma con una densa poliedricità di forme artistiche al proprio attivo, indiscussi protagonisti della cultura del proprio tempo che hanno elaborato una scrittura decisamente molteplice. Entrambi sono artefici di un sistema intrecciato, sintesi di drammaturgia, recitazione e regia, nel quale il genio letterario è strutturalmente alimentato dalla sapienza attorica e l’idea è concepita nella proiezione immediata della sua realizzazione scenica in simbiosi tra creazione e rappresentazione. Nello specifico, Fo incarna una personalità artistica contraddittoria, immersa nei trucchi del teatro e costantemente impegnata in un’opera di contro-informazione; artista visivo e mattatore carismatico; cercatore di fonti apocrife e dissacratore di dogmi; inventore di una formula di spettacolo-evento e talvolta ingegnoso falsario.

Proveniente da un piccolo paese contadino della provincia di Varese, Fo apprende da bambino la tecnica affabulatoria e istintiva dei narratori popolari (né attori, né autori di professione) il cui ruolo sociale consiste nell’intrattenere i presenti mediante il racconto figurato di fatti veri o inventati che evocano immagini, mondi, situazioni. Tale esperienza si completa con la formazione all’Accademia di Belle Arti di Brera dove affina l’arte della pittura che, anche dopo l’approdo definitivo al teatro, costituisce il punto di partenza dei suoi lavori.<sup>4</sup> Fo attraversa lo spettacolo in tutte le sue manifestazioni animato da una forma di

2007; E. Marinai, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena 1951-1967*, Edizioni ETS, Pisa, 2007; A. Barsotti, E. Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l’arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2011.

<sup>3</sup> Cfr. Barsotti, *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, 125-177.

<sup>4</sup> Il rapporto con l’Accademia di Brera, in diverse forme, resta costante per tutta la vita e dal 2011 si ufficializza con un accordo di collaborazione tra l’Archivio Rame-Fo e l’istituzione accademica grazie a un progetto editoriale multimediale ([www.archivio.francarama.it](http://www.archivio.francarama.it), ultima consultazione 7/11/2020).

impegno politico che, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, condiziona non poco la sua attività artistica nella natura dei testi e nell'attivismo che conduce con Franca Rame, compagna di vita e di scena con la quale sperimenta anche i territori mediali della radio e della televisione. Dopo l'allontanamento dalla RAI, avvenuto nel 1962 per continue censure sui testi, Fo si dedica esclusivamente al teatro. Dagli esordi nella "rivista da camera" (o "rivista di cervello"),<sup>5</sup> la professione di attore/autore diventa feconda nella stesura di monologhi e di opere corali, sviluppando un giudizio critico verso il teatro a lui contemporaneo inteso come prodotto borghese condizionato da un preciso sistema produttivo. Ai meccanismi tipici delle sale ufficiali, negli anni Sessanta e Settanta in cui matura tale posizione, Fo risponde con la ricerca di luoghi, spettatori e materiali non ortodossi provando a definire una dimensione moderna di teatro popolare caratterizzata da una massiva carica satirica. Tale caratteristica rappresenta una costante di tutta la produzione teatrale di Dario Fo nella quale le invettive verso l'istituzione ecclesiastica, la morale borghese e la gestione del potere politico si intessono con la fiducia nei valori sociali in un complesso lavoro di composizione che spesso determina sensibili modifiche negli spettacoli.<sup>6</sup>

Nel 1968 Fo costituisce il gruppo Nuova Scena,<sup>7</sup> privilegiando ancora come aree di intervento piazze, fabbriche, case del popolo e altri contesti non canonici nei quali il teatro possa realizzarsi come evento ludico-comunitario e come provocazione. L'idea che progressivamente prende fisionomia rivela un impianto dinamico nel quale l'atto generativo appare distante da un mero esercizio letterario. La componente testuale infatti, benché costituisca una parte sostanziale degli spettacoli di Dario Fo e si raccolga in un corpus di opere di autonomo valore, è la risultante di un intenso lavoro di ricerca (tra fonti ufficia-

<sup>5</sup> Con tale definizione si intende un genere (inaugurato nel 1951 da *Carnet de notes* del Teatro dei Gobbi di Vittorio Caprioli, Franca Valeri e Alberto Bonucci) che unisce la frammentarietà del varietà con la profondità dell'ironia, in controtendenza alla natura commerciale della rivista più diffusa. In questa fase Dario Fo mette in scena al Piccolo di Milano *Il dito nell'occhio* (1953) e *Sani da legare* (1954), con Franco Parenti e Giustino Durano.

<sup>6</sup> Sui procedimenti drammaturgici del teatro di Fo, un notevole contributo si deve a Marisa Piza, direttrice scientifica del MusALab (Museo Archivio Laboratorio) Franca Rame e Dario Fo, nonché autrice di volumi quali *Il gesto, la parola, l'azione: poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996; *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame: generi e composizione dello spettacolo teatrale 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006; *Ritorno a Ruzzante: analisi di uno spettacolo di Dario Fo e Franca Rame*, Perugia, Morlacchi, 2012.

<sup>7</sup> Compagni di avventura nel progetto di Nuova Scena sono, oltre a Franca Rame, Massimo de Vita, Vittorio Franceschi e Nanni Ricordi.

li e apocrife, così come tra forme espressive polimorfe) che confluisce in una realizzazione che può considerarsi complessivamente fisica. In essa la parola, al di là dell’innegabile contenuto, trova la sua compiutezza nella pratica di scena, in quell’alfabeto di gestualità, suoni e tempi di assoluto dominio dell’attore.

L’impostazione preliminare della messinscena è di tipo architettonico, nell’articolazione di una commedia come nell’essenzialità di un monologo. Entrambe le soluzioni sono precedute da una iniziale fase pittorica durante la quale l’autore raffigura personaggi, sequenze, oggetti di scena in uno *story-board* che costituisce un copione parallelo a quello testuale, una raccolta che visualizza i pensieri e i contenuti concepiti prima di diventare azione.<sup>8</sup> In alcuni esempi relativi alla fase matura della carriera, inoltre, è frequente l’impiego in scena di un album fatto solo dei disegni e dei dipinti eseguiti da Fo nell’elaborazione iniziale (come accade ad esempio in *Joan Padan a la scoperta delle Americhe* del 1991). La prassi compositiva abituale diventa qui elemento teatrale: posto su un leggio al centro dello spazio di azione, il libro funge da suggeritore muto per l’attore autore che vi ritorna per non perdere il filo, ne sfoglia le pagine dipinte come ancora di ormeggio sicuro che alimenta e gestisce i tempi della recitazione. Osservando questi documenti, la sequenza dei disegni (bozzetti, acquerelli, schemi) non riguarda solo i costumi e le scenografie, ma si estende alle situazioni e al carattere dei personaggi, con l’effetto di riprodurre graficamente le atmosfere delle vicende. Così che anche la comunicazione intima tra il Fo autore e il Fo attore porta con sé la natura bifronte del tragico e del comico, dell’orrore abbinato alla burla in un incessante mutare che si realizza sul palcoscenico. In tale progettualità la parola non è organizzata in una tessitura compatta, ma si offre alle continue trasformazioni in presenza operate da un artista totale del teatro in possesso di molteplici strumenti linguistici.

Risulta qui evidente l’eredità della tecnica affabulatoria appresa negli anni giovanili, lo stretto legame con un’oralità ancorata a una testualità flessibile, aleatoria, che si compie teatralmente nella dimensione epica. Fo sviluppa in maniera originale tale lascito perfezionando una tecnica narrativo-spettacolare di grande impatto, costruendo un sistema di comunicazione capace di trasmettere istanze collettive, provocare reazioni emotive, senza mai coincidere con l’interiorità dei personaggi o introdurre profondità psicologica:

A ben vedere, le due tecniche cui si fa riferimento, distanziamento epico e affabulazione fascinatória, non sono in contraddizione e il punto di intersezione

<sup>8</sup> Cfr. A. Balzola, M. Pizza, *Il teatro a disegni di Dario Fo con Franca Rame*, Milano, Scalpendi, 2016.

risiede proprio nell'uso che l'attore-autore fa del "comico", inteso in senso popolare e rabelaisiano, ancorato alle immagini del Mito e dell'Utopia.<sup>9</sup>

E così il racconto interviene come strumento di relazione amministrato dal corpo dell'attore/autore il quale, attraverso il carico immaginifico di una gestualità che disegna lo spazio e di una vocalità significativa, è canale principale di mediazione tra le fonti raccolte, l'espressività impiegata e le tematiche affrontate. L'interpretazione diventa così vettore di senso, segno eloquente e poliespressivo, non già complemento verbale.<sup>10</sup> In questo processo Fo attraversa l'elemento tragico con ironia e analisi, applicando alle grandi questioni universali un nutrito ventaglio di soluzioni comiche che diventano strumenti polemici ed eversivi. Nel ribaltamento dei luoghi comuni, riferiti al teatro come alla società, egli stabilisce un nuovo rapporto con lo spettatore, un patto di complicità collettiva che riduce la distanza fra le parti pur nella gestione dei reciproci ruoli, "paradigma di una poetica dello sguardo volta a instaurare un costante e ironico dialogo".<sup>11</sup>

Tale forza definisce il profilo di *comico militante*, di un artista capace di "vivere non solo il mestiere, ma anche l'idea di teatro"<sup>12</sup> in una libertà programmata del linguaggio urticante, beffardo, che contrasta con la risata amara l'omologazione sociale, la generale mancanza di riflessione critica nei confronti della storia e dell'attualità.

La comicità si presenta dunque come energia funzionale nella rappresentazione di un pensiero divergente che, sebbene scaturito dal talento inafferrabile dell'artista, è frutto di un processo razionale, premeditato, che traccia sullo spazio scenico il suo sentiero. La militanza, interviene come responsabilità, dovere, volontà di percorrere una scelta metodologica, laddove l'elemento bifronte

<sup>9</sup> E. Marinai, *Jesters, Tricksters, Images agentes. Mitologemi e "personaggi mediatori" nella retorica di Dario Fo*, in L. D'Onghia, E. Marinai (a cura di), *Ripensare Dario Fo*, Milano, Mimesis 2020, 101.

<sup>10</sup> In tempi più recenti sono stati pubblicati gli esiti di ulteriori orizzonti di riflessione su tali aspetti del teatro di Dario Fo raccolti in pubblicazioni miscellanee o monografie: P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini, M. Quinto (a cura di), *A venti anni dal Nobel*, Pavia, Pavia University Press, 2018; G. Di Palma (a cura di), "Dario Fo. Il teatro sociale come teatro della parola viva", *Biblioteca Teatrale*, 131-132 (2019); S. Soriani, *Petrolini e Dario Fo: drammaturgia d'attore*, Roma, Fermenti, 2020.

<sup>11</sup> Marinai, *Jesters, Tricksters, Images agentes. Mitologemi e "personaggi mediatori" nella retorica di Dario Fo*, 101.

<sup>12</sup> Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, 85. Riprendendo il giudizio di Roberto Tessari, presente in "Il calderone di Fo", *L'indice dei libri*, n.8, 1987, 9, l'autrice elabora e chiarisce il concetto di *comico militante*.

della drammaticità comica si impone come sfida culturale consapevole: “La drammaticità comica si serve di progressioni, di spinte all’esasperazione dello spettatore, prima di far scattare la grande catarsi [...]. C’è prima l’accumulo di tensione, come nella struttura della tragedia, poi il rovesciamento comico”.<sup>13</sup>

A tale proposito, nel *Dialogo provocatorio* Fo chiarisce la differenza sostanziale tra la satira di superficie (innocua, disimpegnata e spesso volgare) e la comicità drammatica (ideologica, impegnata e ragionata), chiamando in causa precedenti illustri capaci di denunciare grandi tematiche mediante le armi del paradosso, della parodia, dell’assurdo, ironizzando anche con le forme tradizionali del tragico. Giganti assoluti del teatro quali Aristofane, Ruzzante, Molière, e soprattutto Shakespeare, sono individuati come modelli di una comicità che ha costruito con vigore intellettuale la sua fortuna, lontano dalla mera caricatura. Alla base delle storie di celebri personaggi teatrali di indubbia forza comica permangono questioni forti quali la sopraffazione, la violenza, la fame, la truffa ai danni dei più deboli, la superstizione e tutti quegli elementi che trovano naturale compimento negli schemi del tragico. La chiave della trasformazione consiste nell’affrontare i temi mediante il ribaltamento grottesco dei conflitti, non nell’elisione di essi che provocherebbe una dannosa semplificazione della comicità: “laddove la tragedia scompare, scompare anche la satira”.<sup>14</sup>

La dialettica imperitura fra comico e tragico è rintracciata da Fo in una moltitudine di esempi del passato, riconosciuti o non ufficiali, che confermano la persistenza di un contrasto antico ed estremamente vitale sul versante della rappresentazione. Oltre al già citato bagaglio dei fabulatori popolari di area padana, Fo attinge a piene mani dalla storia teatrale di tutti i tempi e di tutte le aree, in una ricerca spericolata tesa a prediligere le forme nelle quali l’estro autoriale coincide con la pratica attorica, oltre le trame strette del testo drammatico. Non è un caso infatti che egli dichiari di aver maturato la sua formazione grazie alle esperienze compiute nell’avanspettacolo e nella composizione della sceneggiatura cinematografica, tecniche nelle quali l’elemento del ritmo e della costruzione immediata dell’immagine rappresentano l’ossatura di base.<sup>15</sup> L’attenzione si concentra però su fenomeni teatrali del passato come le esibizioni dei giullari e dei comici dell’arte, espressioni trasversali nelle quali l’artificio è mezzo e fine, esito di un’invenzione gestita da molteplici codici che stabiliscono un immediato coinvolgimento del pubblico sul piano

<sup>13</sup> Allegri, Fo, 120.

<sup>14</sup> Ivi, 10.

<sup>15</sup> Ivi, 92.



fisico ed empatico, pur nell'assoluta distanza da qualsiasi cifra naturalistica. Il giullare, in maniera particolare, nella lettura di Fo si arricchisce di personali connotazioni e viene assunto come soggetto rivoluzionario capace di irrompere nella contemporaneità, assunta come dimensione assoluta e atemporale, attraverso la sovversione della forma e del significato, sintomo di libertà rivoluzionaria, sberleffo di follia tollerata e disobbedienza consentita.

Culmine di questo percorso è senz'altro *Mistero buffo* (1969), definito dall'autore stesso "giullarata popolare", spettacolo arcinoto con il quale si identifica *in toto* la figura e il teatro di Fo. Con le sue numerose edizioni nel corso degli anni, l'opera mostra con chiarezza il meccanismo dialettico tra comico e tragico segnando un momento importante sulla scena europea destinato a diventare modello per lo sviluppo di un particolare filone del teatro italiano.<sup>16</sup>

Lo spettacolo recupera e manipola tanto la tradizione popolare quanto la cultura ufficiale, intervenendo nell'immaginario collettivo mediante un'inedita rilettura di un patrimonio composito ed eterogeneo. Sul piano strettamente teatrale, i riferimenti al mondo dei giullari e della commedia dell'arte sono assunti in un'accezione mitica e non certo filologica, avvicinati e attraversati come esempi di teatralità assoluta.<sup>17</sup> Se il Medioevo evocato da Fo enfatizza soprattutto il gioco del paradosso, dell'illogico nei termini di una deformazione fantastica della realtà (presente tra l'altro già nel titolo dello spettacolo), il mondo dei tipi fissi e dell'"Improvvisa" ritorna come rivendicazione di un'arte che si fa mestiere nell'assoluta coincidenza attore-autore e nell'abilità

<sup>16</sup> Il riferimento è al fenomeno del "Teatro di narrazione" sviluppatosi in Italia agli inizi degli anni Novanta e vivo fino a oggi. Tra i numerosi contributi sull'argomento, che tra l'altro risalgono all'eredità stabilita da Fo, è opportuno segnalare C. Meldolesi, G. Guccini, "L'arcipelago della nuova 'performance epica'", *Prove di drammaturgia*, a. X, n. 1, luglio 2004; G. Guccini, "Il teatro di narrazione: tra 'scrittura oralizzante' e oralità-che-si-fa-testo", *Prove di drammaturgia*, a. X, n. 1, luglio 2004; G. Guccini, *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino Editore, 2005; M. De Marinis, "L'attore solista vent'anni dopo", in N. Pasqualicchio (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006, 26-46; S. Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2009; G. Guccini, "Recitare la nuova performance epica", in *Acting Archives Review*, a. 1, n. 2, novembre 2011, 65-90.

<sup>17</sup> Sulla discussa questione dei rapporti di Fo con la filologia delle fonti utilizzate, tra i contributi si segnala il più recente di Luca D'Onghia che utilizza l'espressione "bibliografia creativa" per indicare le complesse relazioni stabilite da Fo con la cultura ufficiale e gli studi scientifici sul teatro. Cfr. *Sulle redazioni de Lo santo jullare Francesco (ovvero le difficili nozze di Fo e filologia)*, in D'Onghia, Marinai (a cura di), 51-64.

controllata di improvvisare sulla base di una serie di ancore fisse. In entrambi i casi il teatro è inteso ben oltre la visione esclusivamente letteraria del “copione”, nella complementarità di una sostanza verbale che si fa carne viva per mezzo dell’attore.

In una scena totalmente vuota, che il più delle volte non sceglie un vero teatro ma spazi alternativi che consentono un rapporto più ravvicinato con il pubblico, *Mistero buffo* è costruito in un sistema ritmico che alterna narrazioni di tipo storico-informativo ad azioni sceniche che rimandano alle antiche tecniche affabulatorie integrate con i segni appartenenti all’espressività dei buffoni e delle maschere. Non si tratta di una parte unica per attore solo, ma di un’opera monologica costituita da una serie di brani preceduti da un prologo che ha la funzione di introdurre in chiave didattica il momento recitativo e, contestualmente, di provare a demolire radicate convinzioni (artistiche, culturali, sociali) riconducendo la finzione a temi di attualità. Racconti della vita di Cristo, protagonisti ed eventi della storia, sequenze poetiche, soggetti popolari, prendono vita in uno schema a episodi che recupera la cultura degli oppressi in una prospettiva alla quale Fo applica il filtro dell’elaborazione intellettuale finalizzata alla rappresentazione.<sup>18</sup> Nel campionario delle storie e dei personaggi che abitano la scena, il comico e il grottesco risultano antidoti efficaci al potere di tutti i tempi.

Il teatro diventa dunque pretesto per operare una contro-storia, uno sguardo “altro” capace di smascherare la mistificazione realizzata dalle classi dominanti (sulla politica, sul sentimento religioso, sulla giustizia, sulla povertà, sulla violenza e tanto altro) invitando al pensiero critico. I personaggi, accuratamente caratterizzati sia che si tratti di figure inventate sia che si chiamino in causa protagonisti reali della storia, sono il prodotto di una elaborazione artistica operata con dichiarata finalità polemica, dove la “parabola” diventa strategia comunicativa. Cardine drammaturgico di tale processo è l’elemento del comico inteso come esercizio razionale del ribaltamento, gioco di opposi-

<sup>18</sup> L’ambiguo rapporto di Fo con il concetto di popolare è un tema molto dibattuto tra gli studiosi, non sintetizzabile in questa sede, che trova una interessante analisi in Antonio Attisani sulla dimensione attoriale che è opportuno riportare: “In questo contesto l’attore Dario Fo è diventato il simbolo di qualcosa che non esiste, ma di cui si avverte la necessità. La fama di *Mistero buffo* interpretato da Fo ha fatto il giro del mondo come simbolo del teatro alternativo italiano, mentre noi sappiamo che questo spettacolo rappresenta un caso unico [...] ma non è certo un esempio della produzione del giovane teatro. [...] Il successo di *Mistero buffo* è il successo dell’ipotesi meno populista dell’attore e testimonia la necessità di un teatro diverso da quello che si è fatto. *Mistero buffo* è il trionfo dell’attore, ma di quale tipo di attore?”. A. Attisani, *Teatro come differenza*, Ravenna, Essegi, 1988, 95

zioni che ribadisce la superiorità della ragione nella gestione controllata di una sottesa dimensione tragica:

Lo scrittore comico o grottesco ha bisogno sempre di avere di fronte un momento tragico altissimo. Quali sono i temi che funzionano realmente nel comico? Quando a motore della scena abbiamo una situazione disperata, definitiva, un pericolo mortale, il rischio di restarci secco, umiliato, distrutto, una sofferenza insopportabile e tu devi inventarti salti mortali, trucchi, espedienti per evitare la galera o di crepare di fame, l'infamia di subire violenza o di lasciare la pelle.<sup>19</sup>

In questo discorso *La fame dello Zanni*, forse il brano più celebre di *Mistero buffo*, aderisce pienamente come sopraelevazione comica di un basamento carico di tragicità. L'esilarante e allucinogena visione nello spazio vuoto di tre pentoloni nei quali finisce ogni sorta di materiale commestibile e non, è il risvolto della disperazione di un contadino affamato al punto da immaginare di mangiare sé stesso, minacciare Dio, rifugiarsi nel sogno di un pasto pantagruelico fino alla constatazione della sua inconsistenza e sconfinare nella bizzarra preparazione di un malcapitato insetto che inverosimilmente placa la sua fame. L'elemento grottesco, esasperato dall'energia del corpo narrante che disegna lo spazio e accende l'immaginazione dello spettatore, emerge dunque dalla sostanza tragica della circostanza che si ribalta in paradosso. Nulla è come sembra a livello globale, tragico e comico sono le facce di una stessa medaglia che si manifesta sulla scena nell'esercizio vitale della dialettica degli opposti, alla quale non sfugge nessun episodio della "giullarata".

I momenti introduttivi, pur nella veste di conversazioni a braccio, fanno parte di un'abile scrittura preventiva e ben calibrata che utilizza un italiano colloquiale, funzionale all'informazione che stabilisce una immediata sintonia mediante il rapporto ravvicinato con lo spettatore in sala. All'occorrenza lo schema compositivo è pronto a variare il suo corso, cogliendo ad arte piccoli imprevisti: spettatore in ritardo, risata ritardata, brusio per la ricerca del posto, riferimento alla cronaca del giorno ecc. Le parti propriamente teatrali, nello scarto improvviso tra il dentro e il fuori della narrazione, utilizzano invece un alfabeto totalmente inventato definito *grammelot*, espressione con la quale si intende un insieme di suoni onomatopeici capaci di illustrare con precisione l'azione e suscitare determinate emozioni.<sup>20</sup> In particolare si tratta di compo-

<sup>19</sup> Allegri, Fo, 111.

<sup>20</sup> Sull'etimologia del termine cfr. P. Trifone, *L'etimologia di grammelot*, in D'Onghia, Marinai (a cura di), 115-120.

nenti linguistiche desunte dal complesso dei dialetti padani che, filtrate ad arte nei tratti più eloquenti, costituiscono un idioma composto da ritmi e sonorità che rimandano a quell’area geografica. La gestualità amplificata dell’attore interviene come lessico complementare, rafforzando la valenza evocativa della parola in una grammatica scenica che risulta immediatamente fisica e socializzabile. La scelta del *grammelot* va nella direzione di un sistema di comunicazione popolare e universale, immediato e figurato, capace di introdurre lo spettatore nel racconto attivo. In altre parole, il corpo non è lo strumento del parlare, ma coincide completamente con la lingua.

La drammaticità comica esplorata con abile varietà in *Mistero buffo*, si insinua come metodo anche nell’articolazione delle commedie che, in diversi casi, sono la risultante diacronica tra l’evoluzione della macchina autoriale e la posizione assunta nei confronti degli avvenimenti storico-politici del suo tempo. Molti sono i titoli che si potrebbero citare appartenenti a fasi differenti della carriera di Fo, ma *Morte accidentale di un anarchico* (1970) è certamente l’esempio più emblematico di tale atteggiamento e si colloca, anche cronologicamente, in un percorso parallelo al successo di *Mistero buffo*.<sup>21</sup>

Lo spettacolo è allestito nell’anno in cui Dario Fo e Franca Rame inaugurano il collettivo teatrale “La Comune”, officina artistica della compagnia e luogo simbolico di momenti topici che hanno caratterizzato gli anni della contestazione. Il testo prende vita dalla scottante vicenda di Giuseppe Pinelli, tra gli anarchici accusati della strage di piazza Fontana del 12 dicembre 1969, precipitato dalla finestra durante un interrogatorio avvenuto, com’è noto, nella questura di Milano in circostanze dubbie quattro giorni dopo l’attentato. L’evento viene archiviato come “accidentale”, come si legge nei documenti della sentenza finale, conseguenza di un non ben identificato “malore attivo”. Sulla base di questi riferimenti contemporanei, l’azione rappresentata è prudentemente spostata in America circa trent’anni prima (dove New York allude a Milano e Washington a Roma), scenario di un avvenimento analogo con le stesse ombre irrisolte.<sup>22</sup>

In un ufficio di polizia un mitomane, o meglio istriomane affetto dalla necessità patologica di cambiare identità, viene fermato per essersi spacciato per

<sup>21</sup> “Morte accidentale di un anarchico [...] costituisce piuttosto un approdo, un punto d’arrivo mai superato – a mio avviso – della sperimentazione ‘comica’, in senso strutturale, compiuta dal ‘giullare della borghesia’; che le si rivolta contro sbattendole in faccia lo specchio dell’istriomane”. Barsotti, *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, 107-108.

<sup>22</sup> Il 3 maggio 1920 l’anarchico Andrea Salsedo (amico del più noto Bartolomeo Vanzetti) morì precipitando dal quattordicesimo piano del Park Row Building nel corso di un interrogatorio riguardante alcuni opuscoli sovversivi. Il fatto fu dichiarato dall’FBI come suicidio.

uno psichiatra. In assenza del commissario, il “matto” si appropria dei documenti riguardanti un anarchico che è precipitato da una finestra della questura. In rocamboleschi cambi di personalità, dei quali riesce abilmente a convincere i presenti, egli svolge una sua indagine che evidenzia le incongruenze e le falsificazioni delle testimonianze ufficiali. Mentre i suoi discorsi provocano una ipnotica confusione in un vorticoso muoversi nella stanza della questura, improvvisamente va via la luce e un suo urlo lascia intendere che sia cascato dalla finestra. Le luci si riaccendono e l’opera si conclude con l’arrivo del vero ispettore del ministero che, risolto l’equivoco della falsa identità, fa cominciare tutto da capo. In una variante sviluppatasi nel corso delle rappresentazioni, esito di un confronto continuo con la cronaca, il matto non precipita dalla finestra: prima dell’arrivo dell’ispettore del ministero che riesce a fermarlo, si scopre che il matto ha registrato tutte le conversazioni e minaccia di renderle pubbliche provocando uno scandalo, unico atto necessario per una società civile avanzata.

Lo spettacolo è stato replicato per altri tre anni (e ripreso nell’86 a Milano) che hanno visto la morte di Feltrinelli, altre bombe, altri massacri. Evidentemente il testo è via via aggiornato, il discorso si è fatto più esplicito. Lo scopo immediato è quello di far comprendere come la strage di Stato continui imperterrita, e i mandanti siano sempre gli stessi.<sup>23</sup>

Il testo, che affronta quasi in tempo reale una pagina oscura della politica italiana e si modifica nel finale in seguito alle trasformazioni sociali degli anni successivi, sceglie i toni del grottesco e colloca sulla scena un protagonista lucidamente folle, che si destreggia nel gioco del travestimento e del paradosso, un attore a tutti gli effetti che provoca equivoci tali da dissaldare il procedimento della comprensione logica. Gli atti processuali (talvolta citati testualmente dai documenti originali), le rassegne stampa, le testimonianze e tanto altro che riguarda le vicende parallele dell’asse Milano-New York, sono incanalati in una scrittura che esaspera la tragicità del fatto in una comicità necessaria, solenne sberla all’informazione ufficiale e terreno di riflessione obbligata.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> D. Fo, Prologo a *Morte accidentale di un anarchico*, copione conservato nell’Archivio Digitale Dario Fo e Franca Rame, 6 ( <http://www.archivio.francarame.it/file/MOAN/2004/TEST/030234/030234-002.pdf>, ultima consultazione 15/11/2020).

<sup>24</sup> Più volte, nel corso della carriera, Fo sceglierà l’America come bersaglio della sua satira politico-sociale come mostrano *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963) che fornisce una caustica lettura dell’avventura di Cristoforo Colombo e si concentra sui rapporti tra intellettualità e potere; *La signora è da buttare* (1967) che sferra un’aspra critica all’immaginario

Nonostante la diversità strutturale e il riferimento diretto alla cronaca, lo spettacolo si pone in perfetta continuità con i risultati ottenuti dall’astrazione narrativa di *Mistero buffo* nel quale, invece, personaggi e situazioni travalicano i limiti della coerenza logica e temporale:

La grande utopia giullarista di *Mistero buffo* [...] alimenta segretamente la creazione di un’opera *strana* come *Morte accidentale di un anarchico*, dove il matto “illecito” (in quanto tale) diventa “lecito” (in quanto attore e teatrante), inscenando una contro-inchiesta spinosa e scottante, che fa, non disperatamente, ridere. Riesce nella quasi impossibile impresa di produrre tante momentanee “anestesi del cuore” (Bergson), mentre denuncia col suo occhio straniato ma spalancato (specialmente quando l’altro è bendato ad arte) la più assurda follia di un mondo di prepotenti sciocchi che non gli appartiene, proprio perché conserva l’audacia dei mitici giullari del popolo.<sup>25</sup>

Lo spettacolo, che provoca non pochi problemi sia alla produzione che a Fo, affrontando oltre quaranta processi per vilipendio alle istituzioni, nella versione del 1987 è preceduto da un prologo proprio sul modello di *Mistero buffo*, un momento di studiato contatto in stile “improvvisato” frequentemente adottato dall’artista anche al di fuori della “giullarata”. Al pubblico di ogni replica Fo racconta il tortuoso destino dello spettacolo, le difficoltà, le denunce, i processi, narrando con amara ironia la complicata storia di una commedia e di una intera compagnia teatrale dilatatasi per lunghi anni, esorcizzando la drammaticità delle situazioni vissute mediante la comicità straniata di un artista che ha ormai decantato l’accaduto e lo ha strategicamente integrato nel meccanismo della finzione.<sup>26</sup>

In ogni caso, giullare o matto, Fo si fa portavoce del rovesciamento dell’ordinario, del declassamento di eroi, del ribaltamento di principi e di convenzioni che trovano nel teatro lo spazio di un possibile che diventa realizzabile. Persiste, negli esempi apparentemente diversi di *Mistero buffo* e *Morte accidentale di un anarchico*, un tratto peculiare destinato a caratterizzare l’intero repertorio teatrale di Fo: la capacità di concepire opere aperte a continue riscritture, strutture disponibili ad assorbire il divenire della storia. Le numerose

prodotto dalla cultura americana, ai falsi miti e alla politica militare, in una ricostruzione dal carattere circense.

<sup>25</sup> Barsotti, *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, 109.

<sup>26</sup> Ai fini di un riscontro diretto di quanto sostenuto, è possibile reperire la versione del 1987 su <https://www.youtube.com/watch?v=NK4CCtXvcW0> (ultima consultazione 31/10/2020).

edizioni di *Mistero buffo* e il doppio finale di *Morte accidentale di un anarchico* sono l'effetto di un susseguirsi di eventi politici impossibili da ignorare e, soprattutto nel secondo caso, commento necessario alla storia recente.

È questa una linea programmatica che attraversa la produzione di Fo fino agli ultimi esempi nei quali, superata da tempo la militanza degli esordi, permane uno sguardo caustico verso la storia e la ricerca di una dimensione immediatamente socializzabile al di là delle differenze culturali, un alfabeto globale costituito da linguaggi canonici ed elementi arcaici. La lunga carriera dell'artista lombardo, considerando l'evoluzione e la diversità degli spettacoli, testimonia la presenza di un particolare fenomeno teatrale che attraversa e supera il secondo Novecento, una singolare attività che ha mantenuto inalterati la fiducia nella controinformazione e il gusto dell'azzardo nell'invenzione teatrale. Ma più di ogni altra cosa, la parabola artistica di Fo testimonia il presidio di uno spazio creativo che non perde il contatto con il mestiere, di un'immersione nel presente che non dimentica la storia e non rinuncia alla superficie deformante della scena sulla quale, da sempre, si rispecchiano il riso e il pianto.





CLAUDIA CORTI

## **Funamboli nel caos. Le tragicommedie di Tom Stoppard tra *science drama* e *crime drama***

### *Abstract*

Metaforici “re” (figure di potere sociale, o politico, oppure culturale o accademico, con la pretesa della scienza di sapere tutto, in una visione lineare della realtà), e in confronto i “giullari” (caratteri di irriverenza culturale e tracotanza istrionica che traggono di scorcio il reale concreto, e ne percepiscono le inerenti disconnessioni) affollano la complessa drammaturgia seriocomica di Tom Stoppard. Ma il re/buffone principale dei propri testi è per l'appunto Stoppard stesso, il quale ci vuole fare ridere a teatro, ma ci costringe contemporaneamente a riflettere, e addirittura a studiare, per tentare di comprendere le continue interferenze sul suo pensiero e nella dinamica teatrale di importanti teorie della matematica e della fisica contemporanee: la fisica quantistica, la teoria del caos, il principio di indeterminazione di Heisenberg, l'entropia e la morte per calore. Questo saggio intende proporsi quale riflessione su tre testi teatrali esemplari delle ambiguità e anfibolie del teatro di Stoppard. *Hapgood* (1988), *Arcadia* (1993), *Indian Ink* (1995), coi doppi o triplici sensi linguistici, le interpretazioni multiple, le prospettive anamorfiche dimostrano come dal teatro sia possibile dedurre il fondamento stesso della meccanica quantistica, e cioè come passare dall'essere al non essere equivalga al collasso, poiché ogni essere umano è al contempo un eroe o un fallito, prim'attore o pagliaccio, ovvero, sul piano scientifico, un “quanto” energetico o entropico, simultaneamente vivo e morto.

Parole chiave: Stoppard, *science drama*, *crime drama*, indeterminazione, entropia.

1. *Hapgood* del 1988, *Arcadia* del 1993 e *Indian Ink* del 1995 sono tre commedie (in realtà, sarebbe più corretto definirle tragicommedie) che costituiscono un ciclo molto significativo del percorso drammaturgico di Tom Stoppard. I tre testi sono collegati da comuni elementi tematici caratterizzanti: il senso della perdita e della morte, in un universo che appare in superficie comico nella propria irriverente sregolatezza; l'impossibilità di determinare il significato, un significato unico, dell'esperienza umana, ma anche dell'esperimento teatrale; la pretesa della scienza di sapere tutto; lo sforzo dell'ermeneutica (filosofica e letteraria) di conoscere e interpretare gli accadimenti, che comporta come corollario formale il parallelo tra la ricerca della verità nella Storia e la ricerca della verità in una *detective story*.

Ulteriore elemento condiviso è che tutti e tre i drammi furono ideati pensando all'attrice Felicity Kendall (allora anche compagna di vita dell'autore) quale protagonista femminile; da qui nasce un accentuato interesse per le figure di donna; interesse che tenderà a diminuire dopo la fine della loro relazione, quando Stoppard riprenderà a occuparsi di più di ruoli pensati per protagonisti maschili.

*Hapgood*, *Arcadia* e *Indian Ink* costituiscono nel loro insieme un buffo ma pericoloso meccanismo a orologeria, un condizionatore assurdo di caldo e freddo che tende endemicamente a incepparsi. Quella di Stoppard è stata definita, in modo icastico e secondo me perspicuo, una comicità "of serious fun". Certo, ci fa ridere a teatro, ma ci fa anche molto riflettere. E ci costringe addirittura a studiare, per raccapezzarci negli scombussolamenti delle trame, dovuti a continue interferenze di teorie scientifiche riguardo alla dimensione spaziotemporale. Tuttavia, mentre carica e sovraccarica i suoi testi di difficili, complesse problematiche intellettuali, l'autore non si dimentica che il pubblico va a teatro a vedere una sua commedia soprattutto per divertirsi, e che lui stesso ha sempre considerato la commedia una fondamentale fonte di svago. Perciò stabilisce una tonalità comica subito nelle prime scene, disseminando il dialogo di scherzi e lazzi e doppi sensi, invitando gli spettatori alla risata; per poi poterli più agevolmente aggredire con un fitto bombardamento di concetti filosofici o scientifici, comunque sempre intervallati da momenti di schietta comicità. Nelle pause tecnicamente comiche, privilegia le figure retoriche della metafora e del paradosso, quelle più funzionali a una struttura drammaturgica di tipo tragicomico, nel processo di costruzione e decostruzione linguistica di un musicologo della parola quale è Stoppard. In quanto musicista, si è formato sulle leggi armoniche del classicismo, ma si è anche divertito con le melodie della musica pop e rock. Basti ricordare il suo eponimo testo *Rock and Roll*, del 2006, un'impegnativa lezione di politica, dalla Primavera di Praga al marxismo inglese degli anni Novanta, accompagnata da scansioni in audio e videoclip di Bob Dylan, Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd, U2.

Stoppard è uno strambo saltimbanco che si cimenta con teorie scientifiche serissime, e, si badi bene, non per cercare di smontarle con l'ironia, bensì per arricchirle, nel suo utilizzarle nella struttura eroicomica dei suoi drammi. Grande prestigiatore della parola, Stoppard non ci invita solo a ridere, ma ci forza a considerare i risvolti del comico nel tragico; ci costringe in ultima analisi non solo a meditarli, ma anche a condividerli, i contenuti della sua tanto ardita e provocatoria, quanto intensa e penetrante, capacità immaginativa.

2. *Hapgood* è ambientato negli ultimi anni Ottanta del secolo scorso, e l'azione si svolge nell'ambito della guerra fredda, e delle battaglie della scienza, al servizio

della politica, per la scoperta di segreti militari. Hapgood, la protagonista, è una donna solitaria, che lavora nell'*intelligence* britannica, passando false informazioni ai servizi segreti russi. Si parla molto, nei dialoghi, di ricerca sugli armamenti, di strumenti di distruzione di massa; e tuttavia il vero centro di attenzione, la *vera cosa* à la Stoppard – mi riferisco ovviamente a *The Real Thing*, per l'appunto uno dei suoi drammi più conosciuti – è la base scientifica della ricerca, che il drammaturgo identifica nella fisica quantistica. Stoppard è infatti affascinato dalla fisica quantistica, e in particolare dal dualismo tra onda e particella della luce che, come in seguito spiegherà in molte interviste,<sup>1</sup> gli sembrava una splendida metafora della personalità umana, scissa tra un io pubblico e un ego sommerso. Per Stoppard, l'individuo è un sistema complesso, divergente e contraddittorio, di personalità distinte che si accumulano in una medesima persona. Se la metafora risulta abbastanza semplice da capire, ben diversa è la struttura davvero difficoltosa della pièce, che all'inizio lasciò il pubblico un po' sconcertato, lasciato solo e disorientato nella ricerca della "vera cosa" che non riusciva a trovare.

*Hapgood*<sup>2</sup> è una commedia, piena di paradossi, anfibologie, distorsioni e inversioni nominalistiche, tematicamente incentrata sullo spionaggio, dove il dialogo mescola con disinvoltura discussioni sulla teoria dei quanti, il principio di indeterminazione di Heisenberg e gli esperimenti comprovanti il dualismo della luce. I fondamenti teorico-scientifici del testo, che è comunque una commedia (anche se la mia rozza sintesi può non farla apparire tale) sono i seguenti. Primo: il principio di indeterminazione, il quale pone limiti alla possibilità di una conoscenza esatta, sottraendo certezze al concetto di un universo *causale*, ovvero controllabile nei rapporti di causa-effetto, aprendo invece prospettive verso un universo *casuale*, cioè determinato unicamente dal caso e, in ultima analisi, dal *caos*. Tale è il tormento dei personaggi di Stoppard, sempre indecisi, sospesi tra un bisogno razionale di certezza e il richiamo emotivo, talvolta il sollievo, della indefinità. Secondo: l'impossibilità di controllare simultaneamente la posizione e il movimento di un quanto (cioè la quantità elementare di un certo fenomeno della natura, detta altrimenti particella di un sistema complesso di forze), che diviene nel testo teatrale impossibilità di determinare sia lo spazio, ovvero il posizionamento, sia il tempo, ovvero il movimento, della situazione rappresentata. Terzo: come nella meccanica quantistica, anche nella dinamica teatrale un fenomeno

<sup>1</sup> Cfr. per esempio M. Gussow, *Conversations with Stoppard*, London, Hern, 1995, 79.

<sup>2</sup> T. Stoppard, *Hapgood. A Play*, London, French, 1988.

può essere simultaneamente continuo e discontinuo, onda *e* particella, e ogni quanto, ogni corpuscolo, soggetto oppure oggetto del fenomeno, può essere al contempo sia vivo sia morto.

Quel che mi sembra aver centrato il pensiero, e nutrito l'immaginazione di Stoppard, è il fondamento di una teoria scientifica che non si avvale dell'opzione questo o quello, *either/or*, bensì dell'idea di questo *e* quello, *both/and*. Consapevole – o magari costretto ad esserlo da critica e pubblico – di avere richiesto troppa competenza scientifica al pubblico londinese, per la *prémière* statunitense del '94 Stoppard mette le mani avanti, puntualizzando che: “It’s not the physics that’s the problem, it’s the story, the plot, the narrative, the mechanism, the twins, all that”.<sup>3</sup> E perciò, per la messinscena di Broadway, attua sostanziali modifiche, accorciando i tempi, rendendo più comprensibile la trama spionistica, e soprattutto eliminando qualche digressione di troppo sulla meccanica quantistica. E spiega ulteriormente di avere inteso scrivere “a new-fashioned melodrama that is not satiric about the spy business, but which operates on a heightened, slightly implausible level of life”.<sup>4</sup>

In seguito a qualche perplessità suscitata dal complicatissimo intreccio di *Hapgood*, Stoppard inizia a pensare – e lo dichiara in varie occasioni – che la funzione primaria di un testo drammaturgico debba configurare la narrazione di un evento, insomma, una storia; anzi, tiene a precisare, il racconto di una storia deve essere “the *sine qua non* of playwriting”.<sup>5</sup> aggiustando dunque il tiro, prima di presentare al pubblico *Arcadia*, forse prevedendo che la ricezione del nuovo dramma sarebbe stata, come di fatto fu, entusiastica. Dichiara: “*Arcadia* is as full of theses as anything I’ve ever done, but if I hadn’t found my way into a kind of detective story, none of it would have been worth a damn dramatically”. Poiché, spiega accattivante, “It’s not about the play, it’s about the audience. Theatre is an empirical form. It’s a very pragmatic business, theatre. You’ve got all these people, and you’re trying to tell this story, and they either go with it or they don’t. And with *Arcadia* they do”.<sup>6</sup> Si può ben dire che aveva ragione!

<sup>3</sup> “Non è la fisica che conta, ma la storia, la trama, la narrazione, il meccanismo, gli sdoppiamenti, queste cose qui”. Cfr. John Fleming, “A Talk with Tom Stoppard”, *Theatre Insight*, X (1993), 25.

<sup>4</sup> “una nuova forma di melodramma, che non sia una satira sul business dello spionaggio, ma che operi a un livello di vita più alto e appena meno plausibile” (Gussow, 106).

<sup>5</sup> “il *sine qua non* della scrittura teatrale”. Cfr. David Nathan, “In a Country Garden, if it is a Garden”, *Sunday Telegraph*, 28 Marzo 1993, 12.

<sup>6</sup> “*Arcadia* è più piena di tesi di tutto quanto io abbia finora scritto; ma se non avessi trovato la strada giusta verso una sorta di racconto poliziesco, niente avrebbe funzionato sul piano

3. Eppure *Arcadia*, questa strana, spesso divertente ma a volte inquietante commedia,<sup>7</sup> ha una trama complessa e assai intricata, spaziando tra vari generi, come lo stesso autore si compiace, e autocompiace, di indicare al pubblico: “*Arcadia* is partly a detective story, partly a sex comedy, partly a classical farce, partly an intellectual thriller, partly a history drama, partly a sombre tragedy”.<sup>8</sup>

Tanto per cominciare, sarà opportuno rilevare come la storia, e la sua relativa narrazione, si articolino su due diversi livelli temporali (come poi accadrà anche in *Indian Ink*).<sup>9</sup> Il genere poliziesco, che secondo lo Stoppard prima citato sarebbe la strada maestra della propria capacità di narrare una storia nel teatro comico di sua spettanza, consiste in due ricerche parallele: una scientifica, collocata sia nel primo Ottocento sia nel tardo Novecento, e una storico-critica in ambito letterario, anch’essa congegnata secondo una duplice dimensione cronologica. La ricerca scientifica inserisce di nuovo il testo nella fascinazione di Stoppard per la fisica e la matematica contemporanee, che tuttavia gli impongono riflessioni profonde, incertezze, accostamenti e distanziamenti. Quella critico-letteraria gli serve sostanzialmente da stimolo satirico, per una rappresentazione ironicamente orientata, e spesso aperta derisione, del sapere accademico.

La paradossale ricerca scientifica sulle armi di massa per una indignantabile e imprevedibile continuazione della specie umana, il tema di *Hapgood*, scivola in *Arcadia* verso la testarda consapevolezza manifestata da una ragazzina di tredici anni, piccolo genio della matematica, di avere individuato, agli inizi dell’Ottocento, durante lo studio dell’ultimo teorema di Fermat, la formula del secondo principio della termodinamica. E di avere addirittura intuito quella che sarebbe divenuta la teoria scientifica più sconvolgente e rivoluzionaria del Novecento, cioè la teoria del caos, prevedendone, a distanza di quasi due secoli, l’applicazione attraverso gli algoritmi di un ipotetico computer.<sup>10</sup> Tutto

drammaturgico. [...] Non si tratta del dramma in sé, ma del pubblico; il teatro è una forma empirica; una faccenda molto pragmatica. C’è tutta questa gente, e tu cerchi di raccontare una storia, e il pubblico o l’accetta o non l’accetta. E *Arcadia* l’accetta” (Fleming, 24).

<sup>7</sup> Tom Stoppard, *Arcadia*, London, Faber, 1993.

<sup>8</sup> “*Arcadia* è in parte una detective story, in parte una *sex comedy*, in parte una farsa classica, in parte un *thriller* intellettuale, in parte un dramma storico, in parte un’intensa tragedia” (Fleming, 23).

<sup>9</sup> Sebbene prodotta nel 1995, *Indian Ink* è comunque la versione teatrale di un dramma radiofonico del 1991, *In the Native State*, dunque concettualmente precedente ad *Arcadia*.

<sup>10</sup> L’algoritmo è, grosso modo, la formazione logica di un sistema di operazioni che, a partire da un insieme di dati di ingresso, produce, secondo una certa previsione orientata, un sistema finale di risultati attesi o attendibili.

quello che la giovanissima Thomasina intuisce, e quel che si sforzerà di capire il suo giovane tutore Septimus, fino al punto di letteralmente impazzire, ciò che Stoppard invece sa, è che l'analogo letterario di un algoritmo è l'intreccio di un giallo, ordinato in modo predittivo, ma ignoto al lettore o spettatore, il quale deve indovinarlo nel corso del suo svolgimento. Solo che le intuizioni della ragazzina sul comportamento dei corpi nel passaggio dal freddo al caldo, con inevitabile spreco di energia e inarrestabile indirizzo verso l'estinzione del corpo nel calore (le poi famose entropia e morte termica), non risultano che una triste metafora della sua stessa vita. Alla vigilia del diciassettesimo compleanno, Thomasina muore in un incendio inconsapevolmente provocato dal suo appassionato ma maldestro tutore, anche lui ossessionato dalla matematica e la fisica.

Ecco allora il senso profondo del titolo della pièce. Il nome *Arcadia* allude in prima istanza alla dimora residenziale dei genitori di Thomasina, i quali stanno trasformando i giardini neoclassici geometrici, regolari della loro avita dimora, Sidley Park, che configura una moderna Arcadia per l'appunto, ispirata all'egloga virgiliana, in un giardino di paesaggio romantico, irregolare, di disegno discontinuo e capriccioso, improntato a criteri gotici e fantastici. In verità, il giardino romantico in fieri del testo stoppardiano parrebbe essere, dai dialoghi (poiché al pubblico non viene mai mostrato) soprattutto sregolato, arruffato, comicamente caotico. Ma il titolo della pièce non può non evocare il tema della morte, proprio quello rappresentato da Poussin nel celebre dipinto *I pastori dell'Arcadia* (Fig 1). Sarà comunque utile ricordare che Poussin si dimostra, da par suo, debitore del dipinto del Guercino (collocabile tra 1618 e





1622), *Et in Arcadia ego* (Fig 2), dove il motivo del *memento mori* viene reso esplicito dal teschio con il verme e il moscone.



L'enigmatica, ambigua iscrizione sulla tomba che i pastori, siano quelli del Guercino o di Poussin, leggono perplessi, *Et in Arcadia ego*, è stata in effetti sottoposta, a partire dalla miliare decifrazione di Panofsky,<sup>11</sup> a varie, diverse letture. Tutte le molteplici interpretazioni convergono tuttavia sulla sostanziale, asciutta ambivalenza tra due significati: 1. "Anche io, la Morte, vissi nell'Arcadia", distanziando dunque nel tempo e nello spazio il fenomeno indeterminabile, non predittivo, ma ineludibile, della disparizione fisica; oppure 2) "anche io, Morte, ci sono ancora e sempre ci sarò, nell'Arcadia, in qualunque Arcadia". Insomma, siamo attorno al tema eterno dell'interpolazione tra Vita e Morte, Bellezza e Orrore, Conoscenza e Ignoranza, Speranza e Paura. Stoppard ha ammesso che pensava di intitolare la commedia proprio *Et in Arcadia Ego*, anziché semplicemente *Arcadia*, perché voleva la presenza immanente della morte fin dal titolo letterariamente allusivo e artisticamente connotato; ma poi fu dissuaso dalla produzione, per esigenze di incisività e creazione di suspense, con l'occhio puntato al box office.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Cfr. A. Reiber, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan, 2012, 122-135.

<sup>12</sup> Cfr. I. Nadel, *Double Act. A Life of Tom Stoppard*, London, Methuen, 2004, 431.

Thomasina e il suo tutor Septimus, pur nella comune fiducia nella scienza e l'avanzamento delle teorie scientifiche, condividono tuttavia la consapevolezza tragica di una profonda, ineluttabile entropia, ovvero della degradazione e perdita di energia, fino al collasso di qualunque funzione, in qualsiasi sistema dinamico e vitale. Avvertono perciò come il progressivo disordine dell'universo non possa che condurre all'*esplosione*, la deflagrazione, l'estinzione nel fuoco; in breve, alla morte. Tragico è che proprio le loro giovani e intellettualmente promettenti vite vengano tagliate via dall'imprevedibilità della morte, dalla inarrestabile perdita di energia, dalla irreversibilità del calore. Thomasina muore bruciata, e Septimus, responsabile di avere acceso le candele nella camera da letto dell'allieva, impazzisce, diviene un eremita in una grotta del giardino romantico, e muore, non giovanissimo ma comunque giovane, quarantenne, circondato dagli appunti accumulati cercando di spiegarsi le intuizioni di Thomasina sulle reiterazioni del calcolo algebrico, per provare o confutare la teoria del caos e della fine del mondo in una detonazione cosmica. E dunque della seconda legge della termodinamica, l'entropia, proprio quella che ci mette in guardia sulla fine del regolare e armonico universo previsto da Newton.

Viene letta una lettera che il pubblico ascolta: "It was Frenchified mathematick that brought him [Septimus] to the melancholy certitude of a world without light or life, as a wooden stove that must consume itself until ash and stove are as one, and heat is gone from the earth".<sup>13</sup> Perché Thomasina sapeva che non c'è alcuna tendenza in natura a passare dal disordine all'ordine o dal semplice al complesso, o dal freddo al caldo, e viceversa. Ciò che la geniale adolescente aveva intuito, stimolata dal suo giovane precettore matematico a studiare l'ultimo teorema di Fermat,<sup>14</sup> è che la natura si presenta sempre di più come una realtà difficilmente definibile e determinabile, essendo partecipe al contempo di ordine e disordine, condizioni di equilibrio e squilibrio. Già a partire dalla fine dell'Ottocento, il pensiero scientifico e filosofico appare segnato dalla progressiva presa di coscienza di un lento ma inesauribile dileguarsi delle certezze, dei fondamenti teorici e pratici del sapere. Una alla volta, tutte le categorie del pensare e dell'agire scientifico e filosofico, tutti i

<sup>13</sup> "È stata la matematica francesizzata a condurre [Septimus] alla malinconica certezza di un mondo senza luce e vita, come una stufa a legna che deve consumarsi finché cenere e stufa divengono un tutt'uno, e il calore scompare dalla terra". *Arcadia*, 58.

<sup>14</sup> Non per caso proprio nei primi anni Novanta, Andrew Wiles, dell'Università di Princeton, era arrivato a fornire una prima dimostrazione dell'ultimo teorema, rimasto irrisolto, di Pierre de Fermat, fondatore seicentesco della teoria dei numeri e del calcolo delle probabilità.



concetti ritenuti immutabili del tempo e dello spazio, dei rapporti tra cause ed effetti, sono stati messi alla prova. Stoppard aveva studiato a fondo la teoria del caos, dopo aver letto il libro di James Gleick *Chaos. Making a New Science*,<sup>15</sup> uscito nell'87, discutendone con suo figlio Oliver, dottorando in fisica, e con Robert May, esponente di spicco a Oxford della teoria del caos per l'appunto. Il fascino per lui nodale della "nuova matematica" – come lui la chiama – consiste nel tentativo di rendere sistema quel che apparentemente sta al di fuori di qualsiasi sistema, descrivendo un mondo che è al contempo caos nell'ordine e ordine nel caos, dove i fenomeni sono per un verso non accidentali e per un altro verso imprevedibili. Una "stupenda metafora della vita" esclama stupefatto!<sup>16</sup> E altrove argomenta più puntualmente:

Chaos mathematics suggested itself as a quite interesting and powerful metaphor for human behaviour, not just behaviour, but about the way it suggested a determined life, a life ruled by determinism, and a life which is subject simply to random causes and effects. Those two ideas about life were not irreconcilable. Chaos mathematics is precisely to do with the unpredictability of determinism.<sup>17</sup>

Deve comunque riconoscere che tutte le letture sulla teoria del caos non potettero configurarsi in testi teatrali finché non riuscì a connetterle con altri pensieri, conoscenze e prospettive.<sup>18</sup>

Il personaggio che trova i taccuini di Thomasina sulla scoperta – come annota lei stessa – di "a New Geometry of Irregular Forms"<sup>19</sup> è, nel tempo contemporaneo, Hannah Jarvis (sulla scena, Felicity Kendall) scrittrice e critica letteraria, approdata a Sidley Park per scoprire il mistero di un eremita nascosto e poi scomparso in una grotta del parco, contribuendo così all'auspicabile rivelazione di un nesso tra l'eremita nella grotta e la presenza di Byron a Sidley Park, forse culminata in un duello di amore e onore, che causò la scomparsa per qualche anno dalle scene letterarie e mondane del

<sup>15</sup> James Gleick, *Chaos. Making a New Science*, New York, Penguin, 1987.

<sup>16</sup> Fleming, 19.

<sup>17</sup> "La matematica del caos si proponeva come un'interessante e possente metafora del comportamento umano, non proprio il comportamento, ma la suggestione di una vita determinata, regolata dal determinismo, e al tempo stesso sottoposta semplicemente a processi casuali di causa-effetto. Queste due idee di vita non erano irconciliabili. La matematica del caos è proprio avere a che fare con l'imprevedibilità del determinismo" (Gussow, 84).

<sup>18</sup> Gussow, 99.

<sup>19</sup> "una nuova Geometria di Forme Irregolari" (43).

poeta romantico e seduttore *par excellence*. L'ironia tipicamente stoppardiana vuole che il duellante sfidato da Byron, un mediocre poeta rivale, in amore e in letteratura, sia davvero morto, benché non ucciso nel presunto duello, bensì morso da una scimmia in una remota regione dell'India dove era fuggito. Anche Hannah, nella compostezza di pensiero e nel rigoroso metodo della sua ricerca accademica, ha una mentalità scientifica: ma in senso classico, illuministico. Hannah, Anna, anche in italiano, è un polindromo, si può leggere da sinistra a destra o da destra a sinistra; dunque è una specie di metafora delle equazioni di Newton, delle leggi newtoniane sul movimento, che notoriamente possono andare in avanti o all'indietro: proprio quel che non ammette la teoria del caos. Le indagini di Hannah sull'eremita, e soprattutto sul ruolo del poeta Byron, nella trasformazione del giardino di Sedley Park dai tempietti di Arcadia alle rovine e gli eremi, intendono documentarsi sul declino epocale dal pensiero al sentimento, nel transito da Classicismo a Romanticismo. Perché la nascita di qualsiasi emozione o passione è per lei una imperdonabile irregolarità, e un potenziale passo verso il collasso dell'ordine nel disordine.

Il personaggio di Hanna Jarvis collega strutturalmente e tematicamente *Arcadia* a *Indian Ink*, per il ruolo della protagonista, Flora Crew, non per caso anche lei impersonata dalla quanto mai brava, efficace e convincente Felicity Kendall. Sulla genesi delle due commedie dichiara Stoppard:

I was thinking about Romanticism and Classicism as opposites in style, taste, temperament, art. [...] Saying there's a play, isn't there, about the way that retrospectively one looks at poetry, painting, gardening, and speaks of classical periods and the Romantic revolution. [...] And then one starts dividing people up into Classical temperaments and Romantic temperaments. Although the romantic temperament has a classical person wildly signalling, and vice versa.<sup>20</sup>

Per Stoppard, tuttavia, i segnali di interferenze tra classico e romantico corrispondono al principio fondamentale della teoria del caos, per il quale sotto l'ordine apparente si nasconde il disordine, e viceversa, l'appariscente disordine è comunque sotteso da un ordine, ovviamente comprensibile solo a chi conosca le leggi della matematica e della fisica.

<sup>20</sup> "Stavo riflettendo su Romanticismo e Classicismo come opposizioni per stile, gusto, carattere, arte. [...] Mi dicevo, voglio un dramma che guardi retrospettivamente alla poesia, la pittura, il giardinaggio, e che parli di periodi classici e rivoluzione romantica. E così ho iniziato a suddividere i caratteri tra temperamenti classici e temperamenti romantici; anche se il temperamento romantico emette dall'interno indomabili segnali di una personalità classica, e viceversa" (Gussow, 90).

Sia *Hapgood* che *Arcadia* configurano, anzi, anticipano, a buon diritto, l'ondata di *science plays* dei nostri ultimi decenni; drammi incentrati su protagonisti e soprattutto su temi della scienza: dalla fisica e la matematica alla neurologia, la biologia, la genetica, la biochimica, l'astronomia...<sup>21</sup> Mentre nella tradizione (almeno occidentale) arti e scienze erano viste come appartenenti a dimensioni opposte, il genere dello *science drama* nasce per dimostrare come arte e scienza siano entrambe manifestazioni del fondamentale, aprioristico desiderio umano di conoscere il mondo e la vita. Che si tratti del dramma personale di uno scienziato – *hero* o *villain*, *king* o *clown* – che lotta disperatamente per raggiungere un fine (come Hapgood o Thomasina), o che siano le implicazioni morali generali e le responsabilità etiche individuali del ricercatore, come Septimus o Hannah, a indirizzare e forzare la ricerca, è comunque la spinta emotiva e intellettuale di fondo a creare e alimentare la tensione teatrale e lo spessore drammaturgico della pièce. Inoltre, va messa in conto la connessione di tematiche scientifiche con questioni più ampie di portata filosofica ed epistemologica: perché e come sappiamo ciò che sappiamo; come si costruisce in base al sapere l'identità soggettiva; che senso ha la pretesa di conoscere e sperimentare... e molto di più.

5. Con *Indian Ink*<sup>22</sup> siamo più sul versante del *crime drama* che su quello dello *science drama*, sebbene si mantengano le analogie formali tipicamente stoppardiane inaugurate a suo tempo da *The Real Thing*. Come in *The Real Thing*, il titolo della pièce si riferisce a una storia d'amore e, come *The Real Thing*, *Indian Ink* è fondamentalmente una vivacissima commedia romantica costruita su dialoghi arguti e spassosi. Se non ci fosse a complicare il tutto il tema della morte, come in *Hapgood* e *Arcadia*; e se non ci fosse il comune sottofondo del principio di indeterminazione.

Il testo si costruisce sul gioco di specchi deformanti tra apparenza e realtà, ma è molto di più di un divertimento illusionistico, o di un indovinello orchestrato attorno a prospettive multiple su uno stesso avvenimento. Appunto la costruzione prospettica è un elemento fondamentale della meccanica quantistica, quale capacità e modalità di restituire la percezione dell'occhio, e la relativa qualità di un'immagine, tramite una serie ordinata di operazioni. In *Indian Ink* la "vera cosa", come vedremo, è un ritratto: dipinto, acquerello, guazzo, schizzo, inchiostro a china, chissà? Il titolo, tradotto un po' banalmente

<sup>21</sup> Rinvio all'importante e scrupolosamente documentata rassegna di Kirsten Shepherd-Barr, *Science on Stage. From 'Doctor Faustus' to 'Copenhagen'*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

<sup>22</sup> T. Stoppard, *Indian Ink*, London, Faber, 1995.

in italiano come *Inchiostro di china*, può risultare fuorviante, o almeno specioso. Perché i cervelli dei personaggi si impegnano, nel disvelamento di un mistero, in una gara forsennata, forse concettualmente peregrina ma intrigante negli esiti tragicomici; una sfida a stabilire ordine nel caos, somiglianze nelle differenze, semplificazioni nelle complessità.

La protagonista è una donna, di nuovo personificata dall'attrice Felicity Kendall. Ma il vero protagonista non è tanto lei quanto *un suo ritratto*, uno tra molti, diversi ritratti, non meglio determinati. Questa donna è una poetessa, Flora Crew, che per aspetto e temperamento assomiglia sia alla Hapgood del dramma eponimo, sia alla Hannah di *Arcadia*: intelligente e colta, solitaria e un po' cinica, ma nell'intimo passionale e sensuale. Si convince di disprezzare il sentimentalismo, cercando di relegare le emozioni a formule di guadagni o perdite dell'intelletto. Si fida tuttavia dell'istinto e dell'intuizione, significando perciò l'idea di Stoppard che temperamento classico e temperamento romantico non si escludono a vicenda, ma convivono nella medesima individualità soggettiva.

Per costruire l'indovinello del testo, l'autore ricorre, sia in *Arcadia* sia in *Indian Ink*, a una sovrapposizione degli spazi e a un trattamento non lineare del tempo. In *Arcadia* il tempo è, più che suddiviso, *suddivisibile* tra il primo decennio dell'Ottocento e gli anni Ottanta del secolo scorso; in *Indian Ink*, tra il 1930 e i primi anni Novanta. A tale proposito, Stoppard ha precisato:

The plays mimic the way an algorithm goes through bifurcations into chaos; as a matter of fact, in a very compressed way. [...] The play bifurcates two or three times and then goes into the last section which is all mixed up. So, it's very chaos structured. [...] Just at the point when the audience think it can guess what's coming next, you have to fool them.<sup>23</sup>

Flora, morta di malattia polmonare molto giovane, è divenuta famosa per l'edizione postuma delle sue poesie, nonché per il corposo epistolario, curato da un giovane e combattivo studioso americano, che viaggia tra Inghilterra e India alla ricerca di notizie per scriverne la biografia. Sia nelle ricerche, sia nelle conversazioni con la sorella minore di Flora, ora l'anziana vedova Mrs Swann, il ricercatore si ossessiona all'idea di un ritratto, un nudo ad

<sup>23</sup> "I drammi imitano il modo in cui un algoritmo procede attraverso biforcazioni verso il caos; in effetti, in maniera molto compressa. [...] Il dramma si biforca due o tre volte, e poi confluisce, mescolandosi nell'ultima parte. Dunque è strutturato in maniera caotica. [...] Proprio quando il pubblico crede di sapere che cosa sta per succedere, bisogna imbrogliarlo". Intervista citata in W. Demastes, *Staging Consciousness. Theater and the Materialization of Mind*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, 35-37.

acquerello, di cui crede di aver trovato allusioni nelle lettere, ma di cui non c'è traccia, mentre ci sono tracce, eccome!, di altri ritratti, esistenti o perduti. L'acquerello in realtà esiste, è in possesso del figlio dell'artista indiano che lo eseguì, ed è un ritratto alla maniera dei pittori indiani del Settecento: preziosa testimonianza dell'amore del pittore per la modella. Non si capisce, perché non *si deve* capire, se è stato dipinto, a sua insaputa, poco prima della morte di Flora; non si deve capire se il ritratto è stato testimone di un amplesso, forse l'ultimo, tra l'artista e la poetessa, o addirittura del suo ultimo rapporto sessuale in assoluto. La costruzione dell'intreccio drammaturgico è come un giallo alla conquista dell'acquerello, con continue alternanze e sovrapposizioni di spazi e di tempi, e con continue, estenuanti reduplicazioni dei personaggi. La tragicommedia è basata sul medesimo principio di indeterminazione che presiede sia a *Hapgood* che ad *Arcadia*. Si avvale di analoghi raddoppiamenti dei caratteri e rimandi o ritorni di situazioni. Come impone la didascalia nel frontespizio delle *dramatis personae*, "It is not intended that the stage be demarcated between India and England, or past and present";<sup>24</sup> mentre la trama si articola secondo i colpi di scena e le inversioni tipici della detective story.

Annunciavo prima che l'autentico protagonista della *detection* è un dipinto: esistente o perduto. Ma quale? Il dipinto a china del titolo viene collocato in un interseco di altri dipinti, che configurano la statuto tragicomico della pièce. Man mano che l'azione procede, dobbiamo, spettatori o lettori, confrontarci, nella ricerca anche noi del quadro o quadretto, con almeno *sei* ritratti, tanti quanti sono, casualmente oppure causalmente, i personaggi del dramma.

Il Primo Ritratto è andato perduto: era uno schizzo a matita di Flora, mentre tiene una conferenza sulla vita letteraria londinese, opera dell'artista indiano Nirad Das. Il Secondo Ritratto parrebbe l'unico esistente: un olio su tela, pervenuto alla sorella dopo la morte della poetessa, che ritrae Flora mentre scrive una poesia "sul calore e sull'amore", riprodotto nella copertina delle *Collected Letters*. C'è però un misterioso Terzo Ritratto, l'olio su tela di un nudo di Modigliani, dipinto a Parigi poco prima della morte dell'artista, deceduto di tubercolosi a trentacinque anni, esattamente come Flora, alla stessa età, per congestione polmonare. Di questo ritratto, par di capire che forse sia stato bruciato, per gelosia, da un amante respinto, in una vasca da bagno dell'Hotel Ritz a Parigi.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> "Non è previsto che lo spazio del palcoscenico sia demarcato tra India e Inghilterra, né il tempo segnalato tra passato e presente".

<sup>25</sup> Vorrei sottolineare una curiosa coincidenza. Questo anno 2020 è il centenario della scomparsa di Modigliani. Eventi importanti, con il presidente Mattarella a Livorno, e molto *gossip*.

Il Quarto Ritratto riguarda uno schizzo a matita di Mrs Swan, eseguito dal figlio del pittore amante di Flora, ed è solo il presupposto per un interludio comico. Fondamentale è invece, senza dubbio, il Quinto Ritratto, il misterioso acquerello del nudo di Flora, sempre alluso ma mai apparentemente visto da nessuno. Men che mai, osteso sul palcoscenico. Tuttavia, formalmente e culturalmente collegato al Quinto Ritratto, esiste un Sesto Ritratto, e cioè il vero “Indian ink” del titolo, un pregevole inchiostro a china di un pittore indiano del tardo Settecento, regalato a Flora dal Rajah, di soggetto inequivocabilmente, deterministicamente, erotico.

E dunque, che cosa avrebbe spinto Stoppard a mettere in scena una tragicommedia localizzata tra due mondi e due culture, tra Inghilterra e India nel Novecento? Vuole forse farci riflettere che l’inizio della fine del colonialismo inglese, il confronto tra due grandi civiltà, sono problematiche che non si possono, non si devono, risolvere nella cornice istituzionalmente comica della commedia? Oppure che solo nella contaminazione tra tragico e comico si può rappresentare il reale concreto, la Storia?

Per darci il senso di questa indeterminazione ideologica, Stoppard ci crea un ulteriore metaforico ‘ritratto’, quello, sempre a lui caro, della indeterminazione *linguistica*. Il problema delle relazioni anglo-indiane è anche un problema di comunicazione e discorso. Questi indiani colonizzati parlano tutti inglese, un ottimo inglese. Eppure qualcosa sfugge, qualcosa si inceppa nel meccanismo di quella che doveva essere la lingua tout-court. Meccanismo che Stoppard, nato in Cecoslovacchia, emigrato a Singapore, fuggito in India e infine approdato, a dieci anni, in Inghilterra, ben conosce. L’emancipazione dell’India dal colonialismo inglese si può risolvere in una cornice eroicomico? Perciò il drammaturgo si diverte, e ci diverte, a schizzare veloci rappresentazioni delle falle di comunicazione tra esponenti delle due culture integrate, ma pur sempre dissimili, nella duplice interpretazione e ambiguo uso di parole dell’uso quotidiano. Mi limito a citare due esempi. Uno dal Primo Atto, nel colloquio tra la sorella di Flora e il figlio indiano del pittore di Flora, anch’egli pittore. Mrs Swan offre a Anish una fetta di torta, mentre parlano della sua arte e quella

L’anniversario ha rinnovato l’interesse per il famoso giallo delle teste ritrovate, o fatte ritrovare, autentiche o false, nei fossi di Livorno, alla metà degli scorsi anni Ottanta. E della morte improvvisa, presunto assassinio, della figlia di Modigliani, proprio alla vigilia del suo viaggio in Italia per dare la propria versione del giallo delle sculture perdute. Mi chiedo se Stoppard, sempre appassionato dell’arte italiana, e sicuramente amante della detection story, abbia inteso stabilire una connessione, o se sia una pura coincidenza dei tempi, l’inserimento nel dramma di una misteriosa opera dell’artista livornese.

di suo padre, e si viene a creare un fraintendimento sul verbo *like*, giocato tra l'apprezzamento del dolce (*like* come "piacere"), la somiglianza del dolce, un dolce definito "artistico", alla pittura decostruzionista (*like* come "sembrare"), e la differenza/non somiglianza (ancora *like* come "sembrare") dei dipinti di Anish Das rispetto a quelli di Nirad Das:

Mrs Swan – I got it specially, an artistic sort of cake, I always think. What kind of paintings are they, these paintings that are not like your father's? Describe your latest. Like the cake?

Anish (eating) – Delicious. Thank you.

Mrs Swan – No, are they like the cake?

Anish – Oh. No. They are all... like each other, really. I can't *describe* them.

Mrs Swan – Indescribable, then.<sup>26</sup>

"Indescrivibile": sembra una delle parole chiave del teatro di Stoppard! Vediamo un altro esempio, nel colloquio del Secondo Atto tra Eldon Pike, critico americano, curatore delle *Lettere* di Flora Crew, e il giovane ricercatore indiano di letteratura inglese Dilip. Discutendo dell'ancora perdurante assoggettamento culturale dell'India all'Inghilterra, e in particolare dell'arte di Nirad Das, mai emancipatosi dalla tradizione pittorica britannica, si ingarbugliano sul significato del termine *relationship*:

Dilip – What a pity, though, that all his revolutionary spirit went into his life and none into his art.

Pike – Do you think he had a relationship with Flora Crew?

Dilip – But of course; a portrait is a relationship.

Pike – No, a *relationship*.

Dilip – I don't understand you.

Pike – He painted her nude.<sup>27</sup>

Doppi, triplici e quadruplici sensi, interpretazioni multiple e prospettive angolari o distorte pertengono al teatro paradossale e illusionistico di Stoppard.

<sup>26</sup> "Ne ho uno speciale, un tipo di dolce artistico, penso sempre. Che genere di dipinti sono, questi dipinti che non assomigliano a quelli di suo padre? Mi descriva l'ultimo. Le piace il dolce? / Delizioso. Grazie. / No, assomigliano al dolce? / Oh, no. In realtà si assomigliano tutti. Non saprei *descriverli*. / Indecrivibili dunque" (25, corsivo nel testo).

<sup>27</sup> "Peccato però che tutto il suo spirito rivoluzionario abbia penetrato la sua vita, ma mai la sua arte. / Pensa che abbia avuto una relazione con Flora Crew? / Ma certo, un ritratto stabilisce una relazione. / No, una *relazione*. / Non la capisco. / L'ha dipinta nuda" (59, Corsivo nel testo).

Perciò, prendendo spunto dagli strani ritratti di *Indian Ink*, come pure dai giardini sottosopra di *Arcadia*, o dalle false informazioni strategico-politiche di *Hapgood*, si può dedurre il fondamento della meccanica quantistica: e cioè come passare dall'essere al non essere equivalga al collasso; perché ogni essere umano è al contempo un potente o un fallito, prim'attore o pagliaccio; oppure, scientificamente, come un quanto, energetico o entropico, sia al contempo vivo e morto.

*Didascalie delle immagini*

Fig. 1 – Nicolas Poussin, *I pastori dell'Arcadia* (1637 – 1638), Parigi, Museo del Louvre.

Fig. 2 – Francesco Barbieri detto il Guercino, *Et in Arcadia ego* (1618-1622), Roma, Galleria nazionale dell'arte antica di Palazzo Corsini.



Sezione 3  
Percorsi intertestuali



PAOLA DI GENNARO

## **Eredità del *fool* nel *Jesus-novel* contemporaneo: *The Second Coming***

### *Abstract*

Nel suo capitolo dedicato alla tragicommedia incluso nella *Letteratura europea* curata da Piero Boitani e Massimo Fusillo (2014), il primo nome citato da Nadia Fusini non è né Plauto né Corneille, ma Beckett, che proprio tragicommedia definì il suo *Waiting for Godot*: “Come Mercurio nel prologo all’*Anfitrione* di Plauto (metà sec. III a.C.) il drammaturgo irlandese pensa alla propria creatura teatrale come a un ermafrodito. Ma se per il latino Plauto l’*Anfitrione* vanta diritti su entrambe le forme, per l’autore novecentesco il termine vale piuttosto in negativo: né tragedia né commedia, *Aspettando Godot* mette in scena una disperata, anomica vitalità, dove la mescolanza di forme non aspira a nessuna fusione, quanto piuttosto ad aggiogare alla maniera metafisica l’alto e il basso, il comico e il tragico, il fisico e lo spirituale in una miscela in cui su altri prevale in modo netto il gusto della stranezza e del grottesco”. La commistione di alto e basso, che nel teatro classico era giustificata dalla volontà del pubblico di assistere a una commedia laddove la presenza tra i personaggi di re e dèi rendeva necessario il genere tragico, era inizialmente una questione non tanto estetica quanto sociale; ma la definizione di questa “fuga dai generi”, che vedrà il suo apice in Shakespeare, si complica quando questo sottogenere ermafroditico diventa un “modo” letterario in generi non propriamente drammatici, quali il romanzo ma anche il film e la serie tv. È nella contemporaneità, dunque, che la definizione di tragicomico pone questioni più sottili e complesse, in dinamiche di rappresentazioni del reale che, forse proprio dall’inizio del secolo scorso, hanno preso le distanze da univocità e monostilismo. Ancor più nella rappresentazione di “altezze” ormai in parte ipostatizzate, a volte nel tentativo di ridare loro un nuovo valore, un valore “umano ma grandioso” o “divino ma naturale”. Quasi un bilanciamento, una *mediazione*, anche in senso teologico, di ogni struttura etica o estetica.

Mia intenzione è quella di prendere in esame alcuni esiti della fiction contemporanea in cui trame o personaggi tragici, o addirittura sacri, sono trattati in maniera tragicomica, quali il romanzo di John Niven *The Second Coming* (2011), modello efficace di riscrittura cristica, in chiave tragicomica, che ha fatto dell’ironia o dell’esplicito riso gli strumenti per riscrivere in maniera eterodossa, ma solo apparentemente blasfema, la vita di Gesù, rendendola materia nuova, ipostasi euforica e vitale. In particolare, è qui illuminante il fatto che la figura di Cristo accoglie una tradizione comica che mantiene nella struttura narrativa soggetti nobili e dispositivi tragici: quella del *fool*.

Parole chiave: tragicommedia, riscrittura, *fool*, John Niven, *The Second Coming*

The fool hath planted in his memory / An army of good words  
(*The Merchant of Venice*, vv. 60-61)

Nel capitolo sulla tragicommedia della *Letteratura europea* curata da Piero Boitani e Massimo Fusillo (2014), il primo nome citato da Nadia Fusini non è né Plauto né Corneille, ma Beckett, che proprio tragicommedia definì il suo *Waiting for Godot*:

Come Mercurio nel prologo all'*Anfitrione* di Plauto (metà sec. III a.C.) il drammaturgo irlandese pensa alla propria creatura teatrale come a un ermafrodito. Ma se per il latino Plauto l'*Anfitrione* vanta diritti su entrambe le forme, per l'autore novecentesco il termine vale piuttosto in negativo: né tragedia né commedia, *Aspettando Godot* mette in scena una disperata, anomica vitalità, dove la mescolanza di forme non aspira a nessuna fusione, quanto piuttosto ad aggiogare alla maniera metafisica l'alto e il basso, il comico e il tragico, il fisico e lo spirituale in una miscela in cui su altri prevale in modo netto il gusto della stranezza e del grottesco.<sup>1</sup>

La commistione di alto e basso, che nel teatro classico era giustificata dal desiderio del pubblico di assistere a una commedia laddove la presenza tra i personaggi di re e dèi rendeva necessario il genere tragico, era inizialmente una questione non tanto estetica quanto sociale; la definizione di questa "fuga dai generi", che vedrà il suo apice in Shakespeare, si complica tuttavia quando tale sottogenere ermafroditico diventa un "modo" letterario in generi non-drammatici quali il romanzo, ma anche il film e la serie tv. È nella contemporaneità, dunque, che la definizione di tragicomico pone questioni più sottili e complesse, in dinamiche di rappresentazioni del reale che, forse proprio dall'inizio del secolo scorso, hanno preso le distanze da univocità e monostilismo. Ancor più è così nella caratterizzazione romanzesca di personaggi che incarnano divinità ormai in parte ipostatizzate, a volte nel tentativo di ridare loro un nuovo valore: una *mediazione* finzionale, oltre che teologica, di ogni struttura etica o estetica.

La fiction contemporanea ha intessuto istanze antiche con libertà narrative nuove. Sempre più spesso trame o personaggi tragici sono trattati in maniera tragicomica; la sacralità, soprattutto, ha assunto sfumature diverse, sino a incamerare persino quelle esplicitamente comiche e umoristiche, come accade in opere anche molto popolari quali *The Second Coming* dello scozzese John Niven

<sup>1</sup> N. Fusini, "La tragicommedia", in *Letteratura europea*, a cura di Piero Boitani e Massimo Fusillo, vol. II, I generi letterari, Torino, UTET, 2014, 243.

(2011), modello efficace di riscrittura cristica, in chiave tragicomica, che ha fatto dell'ironia o dell'esplicito riso gli strumenti per riscrivere in maniera eterodossa, apparentemente blasfema, la vita di Gesù.<sup>2</sup> In questo romanzo, e parzialmente anche in altre opere contemporanee, Gesù personaggio assume su di sé non solo le colpe dell'umanità, ma anche funzioni narrative articolate, nelle quali confluiscono molteplici tipologie di personaggi e strutture drammatiche: in lui troviamo non solo il capro espiatorio e il re pescatore, ma anche il *fool*, l'idiota, il divo.

### 1. *The Jesus-novel*: genesi e apocalisse di una ri-Scrittura

The Jesus-novel is a neglected literature, stranded somewhere between a literary history that sees it as an eccentric curiosity, and a theology that often treats it as irrelevant.<sup>3</sup>

È del 1973 il film *Jesus Christ Superstar*, adattamento cinematografico un po' attenuato nei toni del musical di Tim Rice; forse si tratta del predecessore più vicino di *The Second Coming* di Niven. Nel film Gesù è vittima del suo stesso successo, in una cornice narrativa ambientata nel mondo dello spettacolo contemporaneo (i personaggi sono attori che si recano in pullman sul set dove ha poi luogo la crocefissione di Gesù). I piani narrativi si fondono, e il prodotto artistico diventa, nell'atto stesso della performance, creativo, purificatorio e perpetuante di un messaggio cristiano. Molti di questi elementi li ritroveremo nel nostro romanzo; ma per arrivare a questo livello di meta-linguaggio e libertà di rappresentazione nelle riscritture della vita di Cristo, è occorso più di un secolo dai primi esperimenti. Gli spostamenti di senso e aspettative nel discorso intorno al Cristo "personaggio" codificato dai Vangeli hanno cominciato a svilupparsi a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento (Renan, Lynn-Linton, Papini, Mauriac, Artaud, D.H. Lawrence),<sup>4</sup> in romanzi che hanno reinterpretato i dati storici e religiosi dando voce a istanze sociali

<sup>2</sup> J. Niven, *The Second Coming*, London: Windmill Books, 2014 (2011), trad.it. di Marco Rosari, *A volte ritorno*, Torino, Einaudi, 2015.

<sup>3</sup> G. Holderness, *Re-Writing Jesus. Christ in 20<sup>th</sup>-Century Fiction and Film*, London, Bloomsbury, 2015, 22.

<sup>4</sup> Cfr. E. Renan, *Vie de Jésus*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863; E. Lynn Linton, *True History of Joshua Davidson, Christian and Communist* (1874), s.l., General Books, 2010; F. Mauriac, *Vita di Gesù* (*Vie de Jésus*, 1936), Milano, BUR, 2009; A. Artaud, *Io sono Gesù Cristo. Scritti eretici e blasfemi* (1947), Roma, Nuovi equilibri, 2003; D.H. Lawrence, *The Man Who Died*, Paris, Black Sun Press, 1929.

di natura diversa, fino ad arrivare alle vere e proprie riscritture nel Novecento, tra cui quelle di Wallace, Moore, Graves, Kazantzakis, Moorcock, Bulgakov, Saramago.<sup>5</sup> Questa riformulazione del genere è potuta accadere grazie a quello che Graham Holderness chiama “endorsement of secularization”.<sup>6</sup> Il Cristo *umano* ne è il soggetto prediletto: nato appunto come genere secolare, il *novel*, quando comincia a parlare di Gesù, può farlo solo all’interno del suo progetto anticlericale e umanizzante: “He may be prophet, poet, teacher, Carlylean hero, Nietzschean superman, moral exemplar and martyr, but he is not the crucified and risen Christ”.<sup>7</sup> Holderness chiama questo tipo di romanzo “Jesus-novel”: “a prose narrative constructing a biographical portrait of the person of Jesus, set in a distinct historical context; the story of Christ written as a human life”.<sup>8</sup> Alla fine del diciannovesimo secolo, quindi, un nuovo nodo viene a formarsi nella mappa dei generi romanzeschi: il *Jesus-novel* apre la strada percorsa da molteplici raffigurazioni di Cristo in letteratura, fino ad arrivare ai *Christ-figure films*, che drammatizzano gli effetti del Vangelo su personaggi moderni,<sup>9</sup> o che lo parodiano, come per esempio in *Monty Python’s Life of Brian* del 1979.

Vi sono infatti almeno due modalità principali, nelle riscritture della figura di Gesù, che potrebbero essere semplicemente definite esplicite e implicite. Le ultime lasciano intravedere la figura di Cristo tra i loro personaggi, il suo pattern nella trama, mentre le prime offrono spiegazioni alternative agli episodi dei Vangeli, autorizzati o apocrifi; è il caso, ad esempio, del Vangelo secondo Maria,<sup>10</sup> secondo Gesù,<sup>11</sup> secondo Giuda,<sup>12</sup> sino al meno canonico Vangelo secondo Biff, amico di infanzia di Gesù.<sup>13</sup>

<sup>5</sup> Una ricostruzione delle dinamiche che riguardano le riscritture dei Vangeli è già apparsa nel mio “*Exultemus et laetemur*. Riscritture inglesi e angloamericane della storia di Cristo”, *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, a cura di E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>.

<sup>6</sup> Holderness, 1.

<sup>7</sup> Ivi, 18.

<sup>8</sup> Ivi, 3.

<sup>9</sup> Ivi, 35.

<sup>10</sup> Cfr. C. Toibin, *The Testament of Mary*, London, Penguin, 2013.

<sup>11</sup> Cfr. J. Saramago, *Il Vangelo secondo Gesù Cristo* (1997), Milano, Feltrinelli, 2011.

<sup>12</sup> Cfr. J. Archer, *The Gospel According to Judas, by Benjamin Iscariot*, London, Macmillan, 2007.

<sup>13</sup> Cfr. C. Moore, *Lamb: The Gospel According to Biff, Christ’s Childhood Pal* (2002), New York, Harper, 2004.

*The Second Coming* attinge, come vedremo, a un immaginario afferente a entrambi questi filoni: il simbolismo della figura di Cristo dei Vangeli, ma anche di *Christ-like figures*, per l'appunto, una lunga progenie che include l'*Idiota* di Dostoevskij e Kurt Cobain dei Nirvana. La natura duale di Cristo è mantenuta, anzi, esasperata. Non può esistere *historiographic metafiction* più avvincente di questa: immaginare di entrare nella mente di Dio. Curiosamente, infatti, i *Jesus-novels* si instaurano in un andamento ancora soprattutto post-moderno, per ovvie ragioni rimanendo lontani dalle tendenze iperrealistiche dell'ipermodernità. Un articolo del 2017 di Romano Luperini ripercorre limpidamente la traiettoria del postmodernismo che, seguendo quanto sostenuto da Raffaele Donnarumma,<sup>14</sup> avrebbe infatti lasciato il posto alla letteratura dell'ipermoderno e a nuove forme di realismo:

All'inizio, nella fase del postmodernismo, la nuova centralità del linguaggio, dei segni e delle rappresentazioni e la ideologia dell'intertestualità del mondo producono l'illusione della fine della materialità e della stessa realtà e, in letteratura, l'affermazione delle metanarrazioni, della riscrittura, del citazionismo (tutto è stato già scritto e detto e dunque può essere solo citato) e del *pastiche* (nel senso, spiegato da Jameson, della *blank parody* o parodia bianca o, direi piuttosto io, della parodia non parodica). [...] Poi, negli anni più recenti dell'ipermoderno, quando la crisi economica e l'esplosione delle contraddizioni materiali diventano pressanti e non più eludibili, tendono ad affermarsi nuove forme di realismo (testimonianze dirette, autobiografie, cronache di fatti storici, reportage...).<sup>15</sup>

Queste riscritture del secondo Novecento e inizio Duemila di certo non rientrano tra quelle nuove forme di realismo che starebbero invece affermandosi nel romanzo degli ultimi anni, e sembrerebbero pienamente inserite nel *modus* postmodernista; tuttavia, il realismo ha in esse una costruzione particolare, perché pertiene allo stile e al modo di rappresentare gli eventi, e certamente non ai personaggi; un realismo formale, ma *antiborghese*, che serve proprio a delineare come umani Cristo e la sua famiglia.

<sup>14</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrazione contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

<sup>15</sup> R. Luperini, "Insegnare la letteratura contemporanea", *Allegoria*, 3 agosto 2017 ([https://www.laletteraturaenoi.it/new/index.php/scuola\\_e\\_noi/466-insegnare-la-letteratura-contemporanea.html](https://www.laletteraturaenoi.it/new/index.php/scuola_e_noi/466-insegnare-la-letteratura-contemporanea.html), ultima consultazione 28/11/2020).

## 2. *Jesus the fool*: il personaggio di Cristo e il *comic-relief*

Il personaggio di Cristo comincia quindi, proprio col postmodernismo, ad essere concepito non solo come uomo, ma anche come uomo irriverente, a volte propriamente tragicomico. Uno dei primi romanzi a dare una dimensione non tragica dell'esistenza di Cristo è infatti del 1977, ed è *The Man of Nazareth* di Anthony Burgess.<sup>16</sup> Le riscritture più contemporanee spesso si occupano di colmare, in maniera più o meno seria, lacune di vario tipo (temporali, spaziali, di personaggi) presenti nei Vangeli canonici, o all'inverso di proiettare nel futuro una nuova apparizione di Cristo. È il caso, ad esempio, di *Behold the Man* di Michael Moorcock (1969),<sup>17</sup> un viaggio nel tempo wellsiano con finale surreale; e del nostro *The Second Coming*, il cui titolo esplicita già il suo contenuto: Gesù torna sulla Terra obbligato dal Padre, che, di ritorno da una breve e meritata vacanza presa con serenità durante il Rinascimento, trova un mondo ormai perso nel suo libero arbitrio. In poche ore Dio non solo apprende di letteratura e tecnica, ma anche dell'Olocausto, della bomba atomica, del Vietnam. Nel tentativo estremo di sanare il mondo prima di ricrearlo daccapo, decide di rimandare sulla terra il bellissimo figlio, amante del rock e della marijuana, per cercare di salvare il salvabile; l'unica cosa che dovrà fare sarà quella di diffondere *il* messaggio, puro e senza distorsioni: "Be nice". Gesù avrà stavolta bisogno di utilizzare nuovi mezzi di comunicazione di massa, e nella fattispecie un talent show per aspiranti musicisti. Qui JC, come lo chiamano i suoi discepoli-groupies, sciorina un'esibizione mozzafiato dietro l'altra, diventando una vera e propria star; ma l'errore di parlare di religione in TV, o meglio, di quanto l'umanità sia perduta, oltre che del suo essere *davvero* figlio di Dio, non rientrerà nelle azioni tollerate dal programma e dal suo mefistofelico direttore, Steven Stelfox (personaggio già apparso in *Kill Your Friends* del 2008 e nel suo sequel del 2018, *Kill 'Em All*), e ne verrà escluso.<sup>18</sup> A questo punto, a JC non rimane altro da fare che perdersi nel paradiso texano e provare a fare buona musica, fondando una comune. Il finale prevede un'altra morte da martire: la comune viene presa d'assalto dalla polizia, e delle persone perdono la vita; JC viene incastrato da un filmato falsificato e condannato a morte per iniezione letale. Come la prima volta, risorge (dopo aver rischiato di dimenticarsene). Il mondo scopre l'inganno che ha portato alla sua condanna, e il nuovo simbolo della sua passione apparirà alle catenine intorno al collo della gente: non più una croce, ma una siringa.

<sup>16</sup> A. Burgess, *Man of Nazareth*, New York, McGraw-Hill, 1979.

<sup>17</sup> M. Moorcock, *Behold the Man*, London, Allison & Busby, 1969.

<sup>18</sup> J. Niven, *Kill Your Friends*, London, Heinemann, 2008; *Kill 'Em All*, London, Windmill Books, 2018.



Si tratta di un *plot* con una marcata struttura da *entertainment*, e come altri testi di Niven (*Kill your Friends, Straight White Male*)<sup>19</sup> è un esempio di quella “letteratura normale”<sup>20</sup> che è specchio di un fenomeno ‘tipico’ del nostro tempo, la cui analisi, poste le domande giuste, può rivelare questioni letterarie e sociali interessanti. Innanzitutto, il romanzo fa ridere, e molto. Spesso emergono battute metatestuali, allusive ai testi sacri, che ammiccano continuamente alle conoscenze teologiche del lettore. JC, suo Padre e i santi tutti sono dissacranti, ironici, sarcastici; Dio con suo figlio è, come ogni padre, esigente, ipercritico, e minimizza sempre ogni sua osservazione o tentennamento riguardo a ciò che gli viene chiesto di *rifare*. JC è un personaggio pienamente romanzesco nel suo essere, almeno nella vita terrena, uomo medio, che diventa poi straordinario, figura epifanica e intrattenitore al tempo stesso. Il lettore sa che dietro al personaggio c’è di più: un Cristo a propria immagine, ma pur sempre il figlio di Dio; colui che sa cosa c’è dopo, colui che accetta sempre il suo destino di capro espiatorio, di idiota buono, di pazzo-finto per noi lettori, vero per gli altri personaggi. Per quasi tutta la vita, un fallito in caduta continua: una vita da lavapiatti, appartamento di due stanze condiviso, e niente soldi per nuovi progetti musicali. Viene picchiato, arrestato, stuprato. Pensava sarebbe stato facile, come per Bono Vox, ma in maniera più *cool*. Invece, per adempiere al suo scopo, gli serve una piattaforma commerciale, il male che persino Satana ammette essere un suo grande vantaggio sulla Terra di questi tempi: un talent show. JC si trasformerà pian piano da idiota – penso chiaramente alla tradizione dostoevskiana – a folle – quello di tradizione elisabettiana, e oltre.

JC è infatti “*riddled with goodness*”.<sup>21</sup> Non ha remore ad andare in giro a raccontare di essere il figlio di Dio, non predicando, ma facendo sempre solo la cosa giusta. Ovviamente nessuno gli crede; ha però una voce ipnotica, chiara e dolce, con quel dolore e quella disperazione che hanno reso grandi molti cantanti morti giovani, e ha occhi che testimoniano la sua divinità. Ciononostante, JC è un ultimo della società, e incarna ciò che per certi aspetti essa ha desiderio di espellere – come a volte accade con i clown: una verità teologica e una bontà ormai lontane dai valori del mondo postindustriale.

In Shakespeare, sotto il nome di *fool* rientrava, come ha illustrato Roberta Mullini, una vasta gamma di personaggi: il “*fool naturall*”, ovvero il *fool* vero, matto e basta, confuso e profeta; oppure il “*fool artificiall*”, colui che finge la

<sup>19</sup> J. Niven, *Straight White Male*, London, Random, 2014 (2013).

<sup>20</sup> F. Moretti, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, 18.

<sup>21</sup> J. Niven, *The Second Coming*, 207 (“pervaso di bontà”. Traduzioni mie).

pazzia per avere un posto a corte; o ancora, il “fortune’s fool”, lo zimbello del destino, come Romeo<sup>22</sup> – e come in parte il nostro Gesù. *Fool*, *Jester*, *Knave*, *Clown* identificano di solito il giullare di corte; *clown* è il bifolco, il contadinotto, per traslato l’oggetto di derisione, e infine l’attore specializzato in ruoli comici.<sup>23</sup> La sua figura deriva da una lunga tradizione sviluppatasi in seno alle corti europee, in particolare dal personaggio del *Vice* del teatro medievale, per gli aspetti legati al suo linguaggio. Di solito il *fool* è un personaggio del popolo, che sfrutta le sue doti da intrattenitore e la prontezza della lingua per prendere a sua volta in giro o instillare dubbi e riflessioni nella mente degli altri personaggi, spesso quelli di più alta estrazione sociale. In Shakespeare a volte il *fool* assolve quasi alla funzione di coro, esprime una funzione metateatrale e offre chiavi di lettura; altre volte, invece, ha un ruolo centrale nella storia, e la sua funzione viene svolta da un protagonista, come nel caso di Amleto, e come nel caso di JC, che in *The Second Coming* ha la *star clown part*.

Parte della definizione di *fool* dell’*Encyclopaedia Britannica* servirà a chiarirci ancor più le idee:

Fool, also called Jester, a comic entertainer whose madness or imbecility, real or pretended, made him a source of amusement and gave him license to abuse and poke fun at even the most exalted of his patrons. [...] in some societies, such as that of Ireland in the 7th century bc, they were regarded as being inspired with poetic and prophetic powers. The raillery of the fool and his frequent ritual association with a mock king suggest that he may have originated as a sacrificial scapegoat substituted for a royal victim.<sup>24</sup>

È evidente quindi che rintracciare elementi del *fool* nel personaggio di Cristo non è né azzardato né blasfemo. Non credo sia un caso che uno degli autori più noti che si sono cimentati con una riscrittura evangelica, Christopher Moore, abbia anche pubblicato nel 2009 una goliardica riscrittura di *King Lear*, intitolata proprio *Fool*. Nella sua seconda venuta, Gesù accoglie una tradizione comica che mantiene insieme nella struttura narrativa soggetti nobili e dispositivi tragici. Innanzitutto, il *fool* della tradizione è l’unico che può scherzare direttamente con il re – prenderlo in giro, interromperlo, imi-

<sup>22</sup> R. Mullini, *Il fool in Shakespeare. “A fellow of infinite jest”*, Bulzoni, Roma, 1997, 17-18.

<sup>23</sup> Ivi, 28.

<sup>24</sup> *Fool*, voce in *Encyclopaedia Britannica* (ultima consultazione 15/10/2020).

tarlo:<sup>25</sup> qui il re è Dio. Il linguaggio da Vizio che il *fool* aveva ereditato dal teatro Tudor è qui più ieratico e meno giocoso: la seduzione di JC non è *witty* ma *grunge*. Del *fool* shakespeariano incarna la funzione, le possibilità risolutive, l'onnipotenza narrativa, la lingua fuori misura. In lui si ritrovano anche, come nel clown, "molti degli aspetti del giullare di strada, dell'attore che sulla piazza del mercato fa ostensione di sé, della propria libera parola e del proprio corpo";<sup>26</sup> JC si immola come trofeo, come icona televisiva, osannato ma anche sbeffeggiato, sia dal pubblico che dal diabolico direttore del programma, come anche dallo stesso Padre; JC viene appellato dai vari personaggi, nel corso del romanzo, con oscenità verbali di ogni tipo. È vituperato, oltraggiato costantemente, negli Stati Uniti d'oggi come nell'antichità mediorientale.

La prima volta che leggiamo la sua voce, in un inglese colloquiale, Gesù è impegnato in una disquisizione sulla bontà di un piatto mediorientale; subito dopo prende una grande boccata da un enorme spinello, "chillaxing" con Jimi Hendrix. La prima volta invece che viene menzionato dal Padre, JC è "the little bastard",<sup>27</sup> o semplicemente, "the kid" – tipizzazione di un carattere *sui generis*. Arrabbiato con lui per non aver badato alla bottega – il mondo – mentre Lui era via, lo definisce "feckless, lazy and unfocused. You seem to think you can bowl through life with kind words and a goofy smile",<sup>28</sup> per poi consolarlo ammettendo che anche lui dopo *l'ultima volta* aveva meritato una vacanza. Ma le benevolenze non durano molto: Dio lo tratta come un bambino, lo rimbrotta, lo obbliga a fare tutto ciò che gli dice, dal vestirsi di tutto punto per scendere all'inferno con lui per discutere con Satana (l'inferno di questo romanzo è di gran lunga più atroce rispetto a quello beckettiano in *Vathek*), al... ritornare.

JC non è certamente stolto, al massimo solo buontempone. Inizialmente il suo ruolo è proprio quello comico, come per i primi *fools* shakespeariani, quelli interpretati da Will Kemp, di origine povera, semplici: "keen on laziness or loitering, eating, drinking, and physical buffooning, so that they become the butts of others' laughter".<sup>29</sup> È il quadro che abbiamo delineato di JC

<sup>25</sup> Cfr. J. Duvignaud, *Sociologia dell'attore*, Milano, Ghisoni, 1977, 30.

<sup>26</sup> Ivi, 24.

<sup>27</sup> Niven, *The Second Coming*, 14.

<sup>28</sup> Ivi, 19 ("inconcludente, pigro e svogliato. Pensi di potertela cavare nella vita con qualche parolina gentile e un sorriso a trentadue denti").

<sup>29</sup> A. Equestri, "Armine... thou art a foole and knaue". *The Fools of Shakespeare's Romances*, Roma, Carocci, 2015, 14.

in Paradiso, quando fa a gara con gli altri martiri per chi ha avuto la crocefissione peggiore.<sup>30</sup> Questo ruolo essenzialmente comico, tuttavia, diventerà gradualmente più serio, fino al primo climax del romanzo, quando, ormai dopo diverse performance al talent show che lo ha reso il personaggio più famoso del momento – la gente già indossa t-shirt con sopra il suo motto –, decide finalmente di fare proselitismi in diretta tv; fino ad allora, JC viene visto dalla gente come un *freak*. Le parole più crude per descriverlo arrivano proprio da uno dei suoi amici più stretti: “the mental case who thinks he’s the son of God. [...] You were the one who said he didn’t want to go on this because it was just a freak show. You just became the biggest fucking freak on it. You’re comedy relief”.<sup>31</sup>

Citare il *comedy relief* è evidentemente significativo, a questo punto. Il rilascio della tensione drammatica nel bel mezzo di una tragedia grazie a un elemento comico è qui doppiamente allusivo, perché rimanda a una tradizione drammatica popolare applicata sia alle dinamiche del talent show, il cui copione è redatto con precisione e astuzia machiavelliche, ma ancor più al vero dramma che si sta leggendo, ovvero una nuova Passione. Il perfido Stelfox, che con JC combatte una vera e propria *psychomachia*, ci illumina sulla questione in indiretto libero:

Stelfox already knows who he wants to win this season. However, the show needed certain narrative strands, arcs, in order to work properly: triumph over adversity, comic relief, crap like that. It was constructed as carefully, plotted as finely, as a Hollywood blockbuster. The public, the *cunts* to use the technical term, sat out there and wondered how they pulled the rabbits out of the hat. [...]

He bets on sure things.

Freeze-frame on Jesus’ face, looking right at the camera for a moment. Those eyes. Stelfox finds he cannot hold that gaze too long, even in two-dimensional form. Something about it bothers him.

Goodness. That was it.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Niven, *The Second Coming*, 35.

<sup>31</sup> Ivi, 203 (“il caso umano che crede di essere il figlio di Dio. [...] Eri tu quello che non voleva partecipare perché era solo un branco di fenomeni da baraccone. Sei appena diventato il fottuto fenomeno da baraccone più grande di tutti. Sei il pagliaccio della situazione”).

<sup>32</sup> Ivi, 207 (“Stelfox sa già chi vuole far vincere questa stagione. Tuttavia, lo show aveva bisogno di alcuni fili e archi narrativi per funzionare come si deve: trionfo sulle avversità, intermezzi comici, stroncate del genere. Era un programma ideato e costruito con la stessa cura e attenzione di un blockbuster hollywoodiano. Il pubblico – i coglioni, per usare il termine tecnico – se ne stava lì seduto e si chiedeva come facessero a tirare fuori i conigli dal cilindro. [...]

Nelle parole di Stelfox, Jesus non potrà mai vincere lo show, ma di sicuro potrà assolvere un ruolo. JC concentra in sé diverse funzioni tragicomiche, su più livelli: perché, ancora una volta, il *comic relief* cui fanno riferimento i personaggi non è lo stesso percepito dal lettore. La maggior parte delle volte il senso comico è dato proprio dal suo essere *tragicomico*, *capocomico* e attore allo stesso tempo, *king and clown*.

Il teatro elisabettiano fu il primo ad allontanarsi dalla tradizione classica e a utilizzare il *comic relief* in drammi per lo più tragici, come ad esempio *Hamlet* e *The Merchant of Venice*. Torniamo quindi al saggio di Nadia Fusini, e alla riflessione sulla tragicommedia:

La riflessione sulla tragicommedia torna ripetutamente, come abbiamo visto, a ruotare intorno agli stessi fondamentali elementi, quali la commistione di personaggi nobili e servi, la miscela di toni linguistici che pertiene ai differenti caratteri, la catastrofe o il lieto fine, il riso o il pianto.

Nel teatro del Seicento inglese è attorno all'esito, più che attorno alla commistione di caratteri e toni, che si gioca la questione.<sup>33</sup>

*The Second Coming* si situa in piena continuità con una tradizione abbastanza copiosa e di lunga data; continua Fusini, “[i]l doppio finale si ritrova in molte tragedie domestiche del periodo elisabettiano, come *A Woman Killed with Kindness* (Una donna uccisa con garbo, di T. Heywood), *The English Traveller* (Il viaggiatore inglese, sempre di Heywood), *The Witch of Edmonton* (La strega di Edmonton, di W. Rowley, T. Dekker e J. Ford)”.<sup>34</sup> Nel nostro romanzo, ancora una volta, la commistione è più complessa, perché il doppio finale, che renderebbe il genere tragicomico tale, è destinato allo stesso personaggio: il quale muore tra atroci sofferenze causate dall'iniezione letale, ma subito dopo si scompone in miliardi di particelle e ritorna dal Padre a fare festa.

In un circuito inverso a quello di Yorick in *Hamlet*, che è lontano dal suo posto accanto al re – “di cui è controfigura comica”<sup>35</sup> – perché è morto, qui

Lui scommette sul sicuro.

Fermo immagine sul viso di Gesù, che guarda dritto verso la telecamera per un attimo. Quegli occhi. Stelfox si rende conto che non riesce a sostenere quello sguardo troppo a lungo, perfino in forma bidimensionale. Qualcosa in lui lo disturba.

Bontà. Ecco cos'era”).

<sup>33</sup> Fusini, 253.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Mullini, 14.

JC è lontano dal suo posto accanto a Dio perché deve tornare ad essere vivo: si allontana dalla destra del Padre, il suo luogo legittimo, e carnascialesco, perché strappato da lì e costretto a un secondo, tragico martirio. Il *fool* poteva muoversi nella sfera del linguaggio, Gesù anche dell'azione; in realtà, azione che si fa parola essa stessa – o meglio, canto.

### 3. *JC the Talent*: lo show business come ministero e passione

Feste, il *fool* di *Twelfth Night*, è il *fool* shakespeariano che canta di più. È anche il *fool* più *fool* di tutti, forse: “Better a witty fool than a foolish wit” (I.v). È il jolly che scende tra il pubblico e lo appella direttamente per farlo riflettere, alla maniera di JC, che è mandato da Dio, come fa un capocomico col suo clown, in uno spettacolo postmoderno che da un lato sfrutta l'arrivismo più spinto dei suoi concorrenti, dall'altro l'appetito incontrollato e onnivoro della *massa suddivisa* (non più *ammassata* come invece era nei teatri)<sup>36</sup> del pubblico della televisione *on demand*; il talent show è un'arena di tipo nuovo dove i buffoni, come in un circo, vengono dati in pasto al loro pubblico, ai credenti dopo che le loro chiese sono state assassinate.

JC ha un messaggio da consegnare che ricorda uno spot pubblicitario: “Lead. Inspire. Help people”.<sup>37</sup> Le sue azioni, le sue parabole sono quasi tutte riscritte in chiave contemporanea di quelle dei Vangeli, ed è accompagnato da una nuova comunità che accoglie anche i nuovi lebbrosi, i malati di AIDS; una *menagerie* che è “[a] deranged, fucked-up one composed of winos, misfits and junkies to be sure, but a little community was what it was”.<sup>38</sup> Del resto, è una figura di estrema sinistra, per le forza dell'ordine; un *indie kid* col *Messiah complex*, per chi lo ama.

La ieraticità di Cristo qui ha una forma radicalmente nuova: JC ha una parola discreta, nei dialoghi con i suoi compagni, nei monologhi in tv, nelle interviste – molte delle quali sono lasciate in ellissi, o intraviste solo in un secondo momento in differita ma sempre su uno schermo televisivo. Al primo provino, il suo viso e la sua voce pietrificano chi lo guarda; gli viene poi chiesto di parlare di lui, e lui

<sup>36</sup> Si veda l'interessante articolo del 2017 pubblicato sul sito web di *Globus* da Matteo Sarlo, “X-Factor e le ‘chiese assassinate’. Per una nuova teologia del Talent Show”, in <https://globusmag.it/analisi/x-factor-le-chiese-assassinate-nuova-teologia-del-talent-show/#> (ultima consultazione 24/01/2021)

<sup>37</sup> Niven, *The Second Coming*, 58.

<sup>38</sup> Ivi, 121 (“una comunità sfasciata e strampalata, composta da vagabondi alcolizzati, disadattati e tossici, certo, ma pur sempre una piccola comunità”).

comincia a raccontare la sua storia, che il lettore non legge. Sappiamo però, dal capitolo successivo, che il suo nome, il suo credere in *quel* nome, lo rendono interessante per il programma: “‘Why do I want to be on the show? Uh, well, when I say I’m the son of God –’ laughter dubbed over this from the studio audience – ‘I, um, I know how that sounds... [...] ... but, unfortunately, it’s true’”.<sup>39</sup>

È nella diretta TV che la sua divinità esplode, prima nell’aura mistica che emana nella sua ultima performance, poi nella collera divina che segue. Stelfox è paralizzato: “He is staring into those blue eyes and discovers that words will not come. [...] He just stares, entranced, as Jesus turns back to camera”.<sup>40</sup> Il climax è appena iniziato: è a quel punto che Jesus trascende, come se la rabbia di una vita fosse stata conservata per quel momento. Tutti sono ipnotizzati, la sua corona di luce inonda le persone in studio e quelle a casa. Finalmente *teaching, leading, inspiring*.

“One of the biggest anticlimaxes in television history. Literally Hamlet without the Prince”,<sup>41</sup> titolano i giornali il giorno dopo. Come il *fool* elisabettiano, Gesù rompe il diaframma tra attore e pubblico, improvvisa andando contro ogni copione, ogni clausola contrattuale. E proclama una verità difficile da accettare: Dio è come i Rolling Stones, non gliene importa un accidente se gli uomini lo adorano oppure no.

Il nuovo ministero di Gesù, che si conclude alla stessa età della prima volta, è compiuto con un diverso strumento di fascinazione, che non è né il mistero divino né la rivolta sociale, ma la musica (che include entrambi). JC è il *fool* intrattenitore, ma anche il *witty fool* o *wise fool*, come quelli creati da Robert Armin nei Lord Chamberlain’s Men, che in virtù della sua “foolosophy”, del suo *wit*, parla meglio degli altri, canta meglio degli altri, e ha la libertà di farlo, sovvertendo le regole dello show. Stelfox lo farà fuori dal programma, ma gli proporrà un contratto da solista; la demo prodotta sarà pubblicata solo postuma, sfruttando la morte di quello che ora viene da lui venduto come un “modern American folk hero”.<sup>42</sup> Le parole di Bob Dylan

<sup>39</sup> Ivi, 202-203 (“Perché voglio partecipare al programma? Mmm, beh, quando dico che sono il figlio di Dio –” risate aggiunte del pubblico in studio – “Io, mmm, so che sembra... [...] ... ma, sfortunatamente, è tutto vero”).

<sup>40</sup> Ivi, 252 (“Ha lo sguardo fisso in quegli occhi azzurri e realizza che non riuscirà a profferire parola. [...] Lo fissa e basta, in trance, mentre Gesù si volta verso la telecamera”).

<sup>41</sup> Ivi, 258 (“Uno dei più grandi anticlimax nella storia della televisione. Letteralmente Amleto senza il principe”).

<sup>42</sup> Ivi, 373.

riecheggiano nel testo, replicando il *totus mundus agit histrionem* con il suo “only a pawn in their game”.

Prima di tutto questo, però, a terminare presto per JC sarà la notorietà, non appena ha inizio la nuova stagione del talent show: “America’s got new idiots to play with”;<sup>43</sup> Jesus diventa un “has-been”. L’unica e inevitabile cosa da fare per lui è fondare un nuovo paradiso in Texas, dove non predica, non recita sermoni, né agisce da guida spirituale. A chi arriva lì per chiedergli qualcosa, questioni filosofiche o mistiche, risponde solo con uno dei suoi “Ah, um, gee, Wow. Who knows?”.<sup>44</sup> È lì nella polvere di un altro deserto, lontano dalla ribalta, che la tragedia, nuovamente, si consumerà. L’iscrizione del Globe riecheggia ancora una volta nella citazione di George Carlin posta in epigrafe al capitolo intitolato *Road Trip*: “When you’re born you get a ticket to the freak show. When you’re born in America you get a front row seat”.<sup>45</sup>

4. “If Jesus came back, would you recognise him?”: polimorfismi di realismo  
A bordo piscina del famigerato Chateau Marmont a Los Angeles, JC deve rispondere ai suoi intervistatori alla domanda fondamentale: “Who is the real Jesus?”.<sup>46</sup> La domanda risuona nell’anticamera del finale tragico di *The Second Coming*, e anche nella mente del critico che tenta di analizzare la stratificazione composita e sedimentata di questa riscrittura postmoderna, una variante anomala della *historiografic metafiction* che usa i testi religiosi come palinsesto (in tutti i sensi).

Jesus è un personaggio famoso che cede i diritti della sua immagine con estrema facilità; un’interessante attitudine anti-iconoclasta che dice molto proprio dell’intento postmodernista e intertestuale che è alla base della costruzione del suo personaggio finzionale. Va ricordato, insieme a Holderness, che secondo la cristologia tradizionale la biografia di Cristo *non può esistere* – la vita di Dio, quella umana, è solo una emanazione della Parola, come dice Giovanni; i Vangeli stessi sono infatti raccolte di “detti di Gesù”.<sup>47</sup> Insomma, il *Jesus-novel* è un bel pasticcio: a dirlo più tecnicamente, un *pastiche*, in cui

<sup>43</sup> Ivi, 285 (“L’America ha altri idioti con cui giocare”).

<sup>44</sup> Ivi, 280 (“Ah, mmm, caspita. Wow. Chi lo sa!”).

<sup>45</sup> Ivi, 117 (“Quando nasci ottieni un biglietto per il freak show. Quando nasci in America ne hai uno in prima fila”).

<sup>46</sup> Ivi, 258 (“Chi è il vero Gesù?”).

<sup>47</sup> Holderness, 17.



le regole estetiche e retoriche si costruiscono attingendo a generi diversi, dai testi sacri ai programmi televisivi. La scena dell'ultima cena ne è un chiaro esempio: JC, pur non essendo un sentimentale, percepisce quel momento come perfetto, *hic et nunc* con il suo entourage, come in un banale film per la TV, dove il ritmo rallenta, le luci diventano più tenui, e si ode un leggero piano in sottofondo.

Erasmus aveva dato ai folli e agli stupidi non solo la liberazione dal peccato, ma anche l'assenza di vergogna, e di paura del male e della morte. È vero che stavolta il personaggio Jesus sa già come andrà a finire la sua storia; ma è a ogni modo sintomatico che nel 2011 la *stultitia* appaia come una ancora più serena e rassegnata accettazione del proprio destino. Per arrivarci, JC ha impersonato sé stesso in più varianti: è stato il reietto, il buono di una bontà innata – una “passive, default position”<sup>48</sup> – tendente alla follia inguaribile, al limite della stupidità – o così almeno per gli altri personaggi, non di certo per il lettore che conosce, letteralmente, la sua buona fede; è stato il giullare, l'intrattenitore, ed è stato il divo. *L'idiota* di Dostoevskij aveva già combinato tradizione comica e biblica, ma raramente un protagonista di una riscrittura biblica ha incorporato in sé tutti questi elementi. JC è corpo e ascesi, riso e spirito, il berretto a sonagli e lo scettro.

“Da dove nascono questi frutti trasgressivi?”, era la domanda che Nadia Fusini si poneva riferendosi alla tragicommedia:

Nel caso inglese, ma lo stesso vale in Francia, e in Spagna, non certo dalla tradizione classica. Piuttosto dal teatro medievale. Ovvero, dal dramma religioso che infarciva nella medesima rappresentazione il serio e il faceto, il gioco ludico e l'emozione tragica, la farsa e la pietà, il pianto e il riso. E faceva così, non necessariamente perché avesse come fine espressivo il realismo. Certo, in parte almeno, si tendeva a rispettare una ricerca di naturalezza. Ed era ovvio che la mescolanza dei sentimenti si presentasse per ognuno come la verità della vita stessa.<sup>49</sup>

In che accezione, dunque, possiamo parlare di realismo in un romanzo del genere? Auerbach si rivela ancora una volta un eccellente punto di partenza per una riflessione sullo stile: è sua la ripartizione della letteratura antica tra la concezione classica della separazione degli stili, ovvero stile alto per dèi ed eroi e stile basso per le persone comuni, e quella di tradizione ebraica e cristia-

<sup>48</sup> Niven, *The Second Coming*, 72.

<sup>49</sup> Fusini, 253-254.

na della loro mescolanza in una rappresentazione seria della realtà. Daniele Giglioli ha perfettamente delineato questo sistema:

Che cosa c'è infatti di più quotidiano e insieme di più sublime della vicenda evangelica di un dio che è anche falegname, che redime il mondo morendo la morte degli schiavi, e che affida per di più la predicazione del suo messaggio a discepoli capaci di parlare solo nel loro *sermo piscatorius*?

Nessuna delle due concezioni dello stile, d'altra parte, si trova mai allo stato puro: quei pescatori non avrebbero fatto nulla senza Paolo di Tarso, che era insieme fariseo e imbevuto di cultura ellenistica. Né si avvicinano l'una all'altra secondo uno schema piattamente cronologico – prima la separazione, poi la mescolanza. È un processo che si presenta piuttosto come una spirale, una dialettica, persino una lotta; anche se il punto di arrivo sembrerebbe promesso, appunto, solo dall'idea di mescolanza, in particolare grazie alla forma romanzo, rappresentazione seria di persone comuni, *everyman*, “genti meccaniche e di picciol affare”, come scriveva l'anonimo manzoniano, in una società moderna dove alla prospettiva verticale della trascendenza divina si è sostituita la trascendenza orizzontale del progresso storico e dell'estendersi della democrazia. Ma Auerbach sapeva fin troppo bene che non c'è stile dove ce n'è solo uno, ovvero dove non esistono possibilità di scelta, alternativa, sfumatura, modalizzazione.<sup>50</sup>

Il libero arbitrio sembra insomma essere alla base, secondo il critico, di ogni teleologia letteraria. Ma come funziona questa teleologia quando le forze in campo sono quelle teologiche? Come si riscrive, come si porta alla fine della spirale una storia che è stata, in Occidente, la prima a mescolare le carte tra stile e materia? *The Second Coming*, in quanto romanzo popolare, rientra perfettamente in questa spirale, in cui l'elemento tragicomico è chiaramente delineato dalla commistione di uno stile comico e di un soggetto nobile. Il finale già lo conosciamo: il personaggio è stato chiamato (da un luogo decisamente lontano) per morire. Morire non per sua colpa, né per *hybris*, né per sua caduta, ma per sacrificio. E in questo di comico non c'è niente. Tuttavia, il romanzo finirà male, ma solo parzialmente; perché il finale vero è la resurrezione, e la felicità edenica, che qui è quasi carnevalesca. C'è poi di comico nella parola, nel rovesciamento costante, una peripezia di stile e materia. La famosa definizione di “mongrel tragi-comedy”, che mescolerebbe “kings and clowns” secondo Philip Sidney, si applica in questo romanzo alla

<sup>50</sup> D. Giglioli, “La rappresentazione della realtà. Ricordo di Erich Auerbach, l'autore di *Mimesis*”, Una magistrale riflessione di Daniele Giglioli - a cura di pfls, in *la Voce di Fiore*, 16 ottobre 2007, [http://www.lavocedifiore.org/SPIP/article.php3?id\\_article=2607](http://www.lavocedifiore.org/SPIP/article.php3?id_article=2607) (ultima consultazione 25/11/2020).

perfezione – un epiteto, poi, che il Padre stesso utilizza, in forma leggermente diversa, per il Figlio.

La postura citazionistica postmoderna conclude in atmosfera quasi bucolica l'intero romanzo, con la beatitudine paradisiaca di un Dio soddisfatto che, tra scotch e cubani, cita John Updike e conclude con l'affermazione che almeno qualcosa di buono l'uomo l'ha fatto: la letteratura. Una chiusa che non sorprende troppo, ma che rende giusto il cerchio del compasso.

Il Deus ex machina è artefice di intertestualità: quando suo figlio si disatomizza tra le sue braccia per reincarnarsi ancora una volta nel grembo di una vergine, gli viene in mente Nabokov e il "tiny madman in his padded cell" di Nabokov. È un'immagine calda e paterna, ed è interessante però notare la scelta di una citazione in cui un embrione è paragonato a un pazzo. Un pazzo che, come tutti i protagonisti dei romanzi borghesi, ha un nome e un cognome, e che nonostante sia in questo caso decisamente pretenzioso, tale deve rimanere anche nella seconda venuta, per scelta del Padre. Un pazzo, come tutti, che è però destinato a cambiare il corso del tempo, pur nella sua funzione di jolly; e anzi, è in questa funzione che il suo destino può compiersi ancora, oggi. JC ha in sé tutte le forme possibili del *fool*, come abbiamo visto, inclusa quella di creatore di dubbi nel pubblico, dentro e fuori dal testo: in lui è racchiusa la chiave di tutta la storia.

Il *fool* è il profeta? Torniamo indietro e invertiamo i termini: il profeta è il *fool* in un mondo ormai laico. Il fatto che negli anni Duemila, dopo i distruttori del Novecento, e dopo il 9/11, ritorni un profeta nuovo nella letteratura, indubbiamente eterodosso ma ancora essenzialmente divino, indica da un lato la necessità di dissacrare non solo la religione ma la società contemporanea tutta, e dall'altro, ancora una volta, di ristabilire il primato dell'arte, nel suo libero arbitrio, nella sua possibilità di comunicare alle masse con un linguaggio rivoluzionario, con un Dio che si traveste da mito del rock. Entrambe istanze assolutamente necessarie e rese nuovamente vitali da queste riscritture. Secondo Westphal, dopo il 1945 il Cristo prometeico non basta più come personaggio letterario: Cristo non è più l'uomo che si rivolta, almeno non più prendendosi sul serio.<sup>51</sup> E nemmeno lo stile misto ha più un unico senso: Jesus è l'altezza massima, talmente alta, però, che anche la sua caduta non potrà mai condurre a un finale tragico, perché sempre ci sarà, per assioma, la risalita.

In questo romanzo l'aporia su cosa sia follia vera e cosa follia falsa prende quindi una nuova forma: il folle non è pazzo, né si finge pazzo; racconta la

<sup>51</sup> Cfr. B. Westphal, *Roman et Évangile*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2002.

verità senza maschere, ma tutti vorrebbero che non la raccontasse, credendola falsa: è insomma pazzo solo per volontà di chi lo guarda, nell'atto stesso della loro parola. Un pazzo falso di secondo grado, che solo in un mondo beckettiano senza ruoli poteva fare la sua apparizione.

AUGUSTO GUARINO

## **Nuove tragicommedie. Riscrivere il “Chisciotte” nella contemporaneità: il caso di Salman Rushdie**

### *Abstract*

Il contributo propone alcune riflessioni sul recente romanzo *Quichotte* (*Quichotte: a novel*, Penguin Random House UK, London, 2019) dello scrittore anglo-indiano Salman Rushdie alla luce della rilettura del *Don Quijote* e – simmetricamente – alcune considerazioni sul classico spagnolo sollecitate dall’attuale riscrittura. La contaminazione dei generi praticata da Rushdie, con un’esibita influenza del romanzo poliziesco e delle narrazioni fantascientifiche, trova un precedente nel capolavoro cervantino, nel quale, a partire dall’intenzione iniziale di parodia dei racconti cavallereschi, si realizza un’assimilazione di temi, figure e procedimenti tipici di alcuni generi dei tempi: il romanzo picaresco, la novellistica di origine italiana, le narrazioni pastorali.

Parole chiave: Rushdie, Cervantes, romanzo, riscrittura, contemporaneità.

### 0. Premessa

In un racconto del 1939, *Pierre Menard autore del Chisciotte*, Jorge Luis Borges narrava la storia di un autore francese così ossessionato dal capolavoro cervantino da arrivare alla conclusione che l’unico modo per tradurre o riscrivere il *Don Quijote* era quello di *trascriverlo* così come è nell’originale. Talvolta questa impressione si estende anche all’enorme mole di letteratura critica che è stata scritta sul *Quijote* e più in genere su Cervantes, tanto da avere la sensazione di essere destinati a ripetere o semplicemente trascrivere cose già dette da altri. Per questo motivo, in questo contributo, contrariamente alla prassi accademica, non inserirò riferimenti bibliografici e mi limiterò ad una sola citazione dal testo che ha dato origine a questa riflessione.

Come ebbe a scrivere lo stesso Borges, in un altro articolo dedicato al *Quijote* (inserito poi in *Altre inquisizioni*), a proposito delle ipotesi lì avanzate, “la discussione sulla loro novità mi interessa meno di quella sulla loro possibile verità”. Personalmente, e salvando le enormi distanze, sarei soddisfatto se quanto segue avrà un minimo di coerenza e di interesse.

Si tratterà di proporre una serie di riflessioni su un recente romanzo dello scrittore anglo-indiano Salman Rushdie alla luce della rilettura del *Don Qui-*

*jote* e – simmetricamente – alcune considerazioni sul classico spagnolo sollecitate dall’attuale riscrittura. Il tutto, come grato omaggio agli stimoli e alle suggestioni che Simonetta de Filippis, in quanto protagonista dell’anglistica nel nostro ateneo, ha saputo dare in tanti anni anche a un modesto cultore di letteratura spagnola.

### 1. Viaggi di andata e di ritorno

Un uomo ormai anziano e malandato lascia il suo paesino di residenza, in una provincia desolata, per intraprendere un viaggio in un territorio inospitale, inseguendo delle avventure impossibili. È l’esordio del *Don Quijote* di Miguel de Cervantes ma anche del romanzo *Quichotte* pubblicato nel 2019 da Salman Rushdie (*Quichotte: a novel*, Penguin Random House UK, London, 2019). Solo che nel frattempo sono passati più di quattrocento anni, e poco più sembra accomunare, tranne lo spunto di partenza, la vicenda dei due protagonisti.

L’ambientazione è negli Stati Uniti dei nostri giorni e il personaggio principale non è un attempato *hidalgo* ma un rappresentante di prodotti farmaceutici, di origine indiana, Mr. Smile (in realtà, una sorta di anagramma del suo vero nome, Ismail). A turbare il suo equilibrio psichico non è la troppo intensa lettura di romanzi di cavalleria ma i decenni di eccessiva esposizione ai programmi televisivi, che consuma incessantemente nelle stanze di motel in cui risiede nei suoi costanti viaggi, probabilmente per riempire il vuoto della sua solitudine.

Il novello Don Chisciotte ha individuato nello schermo televisivo la sua Dulcinea, nella persona dell’attrice e conduttrice televisiva di talk show di successo Salma R., anche lei di origine indiana, di cui si è invaghito. A differenza del gentiluomo spagnolo, Smile non aspira a portare la giustizia su questa terra; anzi è convinto che proprio perché il mondo sta ormai per finire per lui sarà possibile coronare il sogno di conquistare la donna amata. Così comincia a scrivere una serie di lettere d’amore alla star televisiva, nelle quali si firma *Quichotte*, come l’eroe dell’opera di Jules Massenet che i suoi genitori ascoltavano nella sua infanzia.

Le differenze tra *Quichotte* e il modello cervantino sembrano dunque abissali. D’altronde Rushdie ha dichiarato che l’ispirazione a riprendere il capolavoro spagnolo è stata del tutto occasionale, originata dalla coincidenza tra l’anniversario della morte di Cervantes (e di Shakespeare) nel 2016 e la voglia di scrivere un romanzo che, come il *Don Quijote*, fosse un *road novel*.

Ad accompagnare *Quichotte* nelle sue avventure non c’è un contadino ignorante, ma un giovane *figlio* che è diretta proiezione dei desideri del protagonista e della sua assidua fruizione dei programmi televisivi, un Sancho dalla figura instabile scaturita dallo schermo, una sorta di evanescente ectoplasma,

che è il primo a dubitare della propria esistenza. Quichotte – come peraltro lo stesso Sancho – sanno che questa apparizione è solo il frutto della sua volontà di paternità, in un palese omaggio alla storia di *Pinocchio* – significativamente, un altro *road novel* –, con tanto di Grillo parlante (che in alcuni passaggi appare a commentare la vicenda in un pastiche anglo-italiano), e a un certo punto anche una improbabile reincarnazione della Fata turchina.

Nel suo viaggio il protagonista si scontra non tanto con degli immaginari giganti, ma piuttosto con alcuni dei grandi problemi dell’America di oggi, soprattutto con un clima di paranoia e di generale intolleranza verso il diverso. Non è tanto Mr. Smile a essere ingannato dalle proprie visioni, quanto l’intera società americana a vivere in un flusso di comunicazione delirante, che impedisce di distinguere tra la realtà e il *reality show*. In una delle tappe di avvicinamento a New York, dove vive Salma R., i due viaggiatori restano intrappolati in una cittadina dove gli abitanti hanno subito una metamorfosi, trasformandosi in enormi rinoceronti inferociti, che arrecano panico e distruzione (in un trasparente omaggio a Ionesco e con una evidente simbolizzazione del carattere mostruoso che sta assumendo la vita quotidiana nella società statunitense). In questa vocazione alla contaminazione dei generi (ad esempio con una esibita influenza del romanzo poliziesco e delle narrazioni fantascientifiche) c’è un’analogia con il romanzo cervantino, che a partire dall’intenzione iniziale di parodia dei romanzi cavallereschi si muove poi verso un’assimilazione di temi, figure e procedimenti tipici di alcuni generi dei tempi, ad esempio del romanzo picaresco, della novellistica di origine italiana, delle narrazioni pastorali.

È evidente che *Quichotte*, anche al di là dell’ovvia differenza di ambientazione e di stile, prende subito una direzione diversa rispetto al modello cervantino. Nel *Don Quijote* il centro dell’azione non è posto in una dimensione meravigliosa fantastica o simbolico-allegorica, nella quale è semmai intrappolata la psiche del protagonista. A scontrarsi, nel capolavoro cervantino, sono diverse concezioni della realtà, mettendone progressivamente allo scoperto il carattere soggettivo e spesso contraddittorio. Salman Rusdhie sembra piuttosto inserirsi nel solco di altri testi fondativi della letteratura occidentale, quali *l’Asino d’oro* di Apuleio o *La storia vera* di Luciano di Samosata, certamente decisivi anche per lo sviluppo della narrativa spagnola e dello stesso Cervantes, ma da cui da un certo momento in poi in Spagna viene recepito quasi solo l’aspetto di critica sociale. Nella tradizione spagnola, probabilmente a causa dell’occhiuta sorveglianza delle autorità religiose, viene lasciato cadere quell’aspetto fantastico-allegorico che tanta fortuna troverà in altri contesti europei, ad esempio proprio nella tradizione anglosassone, in quell’asse che

parte almeno da Swift e che poi sfocia – in modi tanto diversi tra di loro – nella potenza affabulatoria di Mary Shelley, di Edgar Allan Poe, di Hawthorne, di Melville, tra i tanti. Significativamente, la letteratura di lingua spagnola, dopo timidi e irrisolti tentativi nel Romanticismo, recupererà il racconto pienamente fantastico solo nel Novecento, proprio grazie ad autori che hanno influito in modo diretto sulla scrittura di Salman Rushdie: Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez.

A questo punto si potrebbe concludere che la figura di Don Chisciotte è poco più di un pretesto e che l'eventuale *cervantismo* di Rushdie è solo indiretto, riconducibile sostanzialmente alla diffusa influenza che il grande scrittore spagnolo ha avuto su una parte rilevante della narrativa fino ai nostri giorni (si pensi ancora, oltre agli scrittori già citati, a Carlos Fuentes o a Milan Kundera, che a Cervantes hanno dedicato anche notevoli interventi critici). E tuttavia, mettere a confronto alcuni elementi del *Don Quijote* con la recente riscrittura di Rushdie può aiutare a rileggere meglio alcuni aspetti sia dell'uno che dell'altro.

## 2. Il romanzo “familiare”

Certamente, come si è visto, il Sancho di Salman Rushdie è il *figlio* che il protagonista non ha mai avuto, scaturito quasi per magia dal mondo televisivo. Il che è una notevole differenza rispetto alla relazione tra l'attentato *hidalgo* e il contadino cooptato per un'improbabile avventura. Al tempo stesso è innegabile che nel capolavoro cervantino tra don Chisciotte e il suo scudiero si crea un rapporto che inizialmente è puramente fantasmatico (modellato com'è sull'esempio dei romanzi di cavalleria) e che progressivamente diventa pedagogico e quasi paterno. Tant'è che talvolta l'anziano *hidalgo* si rivolge a lui come *hijo*. In un senso molto lato, non sarebbe impreciso affermare che anche nel *Don Quijote* il rapporto tra il protagonista e Sancho sia la proiezione di un desiderio di paternità frustrato. È significativo, tuttavia, che proprio questo aspetto sia il segno della maggiore differenza tra il romanzo cervantino e buona parte del romanzo occidentale, compreso il *Quichotte* di Rushdie.

Qui come altrove, Rushdie è in sintonia con il filone centrale della tradizione occidentale, nel far interagire la dimensione individuale dei protagonisti e quella collettiva attraverso una fitta trama di rapporti familiari (cosa che peraltro lo stesso Cervantes fa in altri testi, ad esempio in alcune delle sue *Novelle esemplari*). Nel romanzo cervantino sappiamo, all'esordio, che Don Chisciotte vive con una nipote, ma di questo personaggio minore e del resto della sua famiglia non si sa nulla. Più in generale, Don Chisciotte per il lettore resterà un uomo senza passato. Questa reticenza è in qualche modo



costitutiva, nel senso che lo sviluppo del *Don Quijote* è anche la conseguenza dell'impossibilità della riappropriazione da parte del protagonista di questo passato storico-familiare (e si pensi a quanta importanza avesse la genealogia familiare per la costruzione dell'identità nobiliare) e della sua attualizzazione personale, familiare e collettiva nel presente.

Mr. Smile, che già nel suo nome contrappone il visionario ottimismo contemporaneo alla nobile malinconia del suo antecedente cervantino, nel corso del suo viaggio va invece recuperando frammenti del proprio vissuto, dalle radici in India alla transizione verso la società statunitense. In questo itinerario emergono, anche se in maniera caotica e frammentaria, i parallelismi con la vita della stessa Salma R., dall'infanzia a Bombay (con i ricordi di una famiglia di attori e artisti) al nuovo radicamento negli States.

È interessante però che tutto prenda spessore attraverso un meccanismo che è a sua volta cervantino, in quanto il lettore, subito dopo l'esordio, apprende che tutto quello che gli è stato riferito su Mr. Smile e sulla sua chimerica innamorata Miss Salma non è che un estratto di un romanzo che sta scrivendo un oscuro autore, a sua volta di origine indiana e immigrato negli Stati Uniti: "The Author of the preceding narrative—we will call him Brother \*—was a New York-based writer of Indian origin who had previously written eight modestly (un)successful spy fictions under the pen name of Sam DuChamp. Then in a surprising change of direction he conceived the idea of telling the story of the lunatic Quichotte and his doomed pursuit of the gorgeous Miss Salma R, in a book radically unlike any other he had ever attempted" (21).

Come molti ricorderanno, nel *Don Quijote* cervantino il rapporto tra narrazione e storia è tremendamente complicato: nell'esordio si dichiara che la storia di Don Chisciotte è ripresa dalle antiche cronache di Castiglia, ma poi si apprenderà che è stata tradotta in arabo da un cronista dall'improbabile nome di Cide Hamete Benegeli. A un certo punto, nel pieno di un duello, la storia si interrompe perché il manoscritto è frammentario, ma il narratore (lo stesso Cervantes?) ritrova in un mercatino un manoscritto in arabo che contiene la continuazione della storia, che si fa tradurre da un *morisco*. All'inattendibilità del primo cronista, in quanto mussulmano e quindi non tenuto a raccontare la verità, si aggiunge l'inaffidabilità del traduttore *morisco*. La storia della prima parte del *Don Quijote* è quindi già di per sé avvolta nell'incertezza. Nella seconda parte, pubblicata a 10 anni di distanza, le cose si complicano ulteriormente, perché i personaggi vengono a sapere che dopo l'uscita della prima parte è stata pubblicata una continuazione *apocrifa*, ad opera di un sedicente Alonso de Avellaneda, che racconta una storia "non vera", e che Don Quijote si preoccupa di smentire. Appare perfino un personaggio tratto dalla versione

apocrifa, il cavaliere don Alvaro de Tarfe, che però dichiara di non avere mai conosciuto Don Quijote. Insomma, il *Don Quijote* cervantino, pur restando in una dimensione sostanzialmente realista, scardina profondamente il presupposto fondativo della verosimiglianza, che è quello della coerenza del narratore.

Da questo punto di vista il *Quichotte* di Rushdie sceglie di non mescolare la storia “interna” al testo narrato e quella della “cornice”, ma piuttosto di *in-spessirle* entrambe in parallelo, per farle poi riecheggiare l’una nell’altra. Anche l’autore *esterno*, Brother, come Smile/Ismail ha un passato rinnegato e da recuperare. Che, a partire dallo stesso nome con cui viene designato, è un passato prevalentemente familiare, che affonda le sue radici nel complesso clan di origine a Bombay, e che a sua volta ha non poche analogie con quello dei suoi personaggi Mr. Smile e Miss Salma. È interessante che l’asse privilegiato sia quello “orizzontale”, in particolare quello del rapporto Fratello-Sorella. Il viaggio di Mr. Smile è anche l’itinerario di riavvicinamento a sua sorella, con la quale da anni ha interrotto i rapporti, la quale vive a New York, come la sua vagheggiata innamorata. Al tempo stesso l’autore *esterno* ha una sorella, un avvocato di successo che vive a Londra, da cui si è allontanato per vari conflitti familiari, e alla quale si riavvicinerà solo in occasione della grave malattia della donna.

Sia la *quête* di Brother, nella vicenda “esterna”, che quella del suo personaggio Smile/Ismail sono interpretabili soprattutto come la ricerca di una ricomposizione familiare, nel senso almeno del *riconoscimento* (di un passato a tratti oscuro e imbarazzante) e del *perdono*. È questo asse di ricomposizione che permette a sua volta il recupero di una dimensione genitoriale, certamente in senso fantasmatico per quanto riguarda Quichotte e il suo figlio immaginario, ma anche per DuChamp e il suo figlio perduto (attraverso una trama improbabile quanto i romanzi polizieschi che egli ha scritto fino alla storia di Smile/Ismail).

Accanto a questa trama di rapporti familiari, può sembrare secondaria perfino la chisciottesca storia d’amore per la star televisiva, che è invece il ponte tra il delirio soggettivo del protagonista e la realtà a sua volta delirante proposta dai Talk show come quello dei Miss Salma. La morale di Cervantes (posto che sia possibile individuarne solo una) e quella di Rushdie sembrano essere molto diverse. Don Quijote, oltre ad essere un folle resta comunque fino alla fine un puro, incorruttibile e saldo nei suoi principi. La sua vicenda è la dimostrazione di come i suoi ideali siano ormai irrealizzabili, ma in un certo senso altrettanto irrinunciabili. Mr. Smile è invece convinto di essere puro, ma il progressivo avvicinamento e la sua successiva conquista di Miss Salma sono frutto di un’attività illegale e immorale. Essi sono infatti resi possibili dall’asuefazione della star televisiva agli oppioidi medicinali, proprio quelli che produce un parente di Quichotte e che alla fine egli stesso porterà alla donna

in astinenza. Il Quichotte di Rushdie scopre di non essere meno spregiudicato e contaminato degli altri; in presenza di un mondo che sta sgretolandosi, si sente autorizzato a ricercare la salvezza e la felicità in un'altra dimensione, attraversando la "porta nel cosmo" che ha predisposto un miliardario-scientista (anche lui, significativamente, di origine indiana).

### 3. Una finestra sull'oggi e una porta per l'altrove

È evidente che il viaggio che Rushdie fa fare ai suoi protagonisti è anche un'allegoria critica della società statunitense contemporanea. Il tema più ricorrente è quello del crescente atteggiamento di paranoico sospetto verso le comunità sentite come diverse; in particolare, dopo gli attentati dell'11 settembre 2001, verso tutti gli individui e i gruppi che possono essere sospetti di vicinanza al radicalismo islamico. Sia nella storia "interna" di Quichotte che in quella di Smile, i personaggi vengono in varie occasioni aggrediti da semplici cittadini solo per il loro aspetto vagamente orientale.

L'*hidalgo* della Mancha protagonista del romanzo cervantino non è, in questo senso, un diverso. Sia lui che il suo scudiero Sancho si proclamano anzi orgogliosi della loro origine di *vecchi cristiani*, non macchiati da sangue ebreo o mussulmano. In tutta la sua opera, nondimeno, Cervantes pur proclamandosi difensore dell'ortodossia cattolica, è sempre del tutto estraneo a un atteggiamento razzista. In particolare, nel *Don Quijote* c'è almeno un episodio in cui dimostra tutta la sua simpatia per una minoranza che per secoli viene fortemente discriminata, e infine brutalmente espulsa dal corpo sociale dell'epoca, che è quella dei Moriscos, intervenendo – proprio come fa Rushdie – su un tema di scottante attualità.

Tra l'uscita della prima parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, nel 1605, e la pubblicazione della seconda, nel 1615, era infatti intervenuto un evento che aveva sconvolto la società spagnola. Nel 1609, sotto le pressioni delle gerarchie ecclesiastiche, Filippo III era stato convinto a emanare l'editto di espulsione dei Moriscos, ossia di quella parte di popolazione mussulmana che era rimasta in Spagna dopo la conquista di Granada, con l'impegno a convertirsi progressivamente al cristianesimo. I Moriscos, prevalentemente contadini o piccolissimi artigiani, erano accusati di essere ancora segretamente mussulmani e di congiurare con l'Impero turco per l'invasione della Spagna. Quindi, in accordo con l'editto, decine di migliaia di Moriscos furono costretti ad abbandonare case e terra d'origine, per abbracciare un incerto esilio in terre mussulmane. Cervantes, nella seconda parte del *Quijote* dà appunto vita a un episodio, collocato in un periodo già successivo all'espulsione, in cui Don Quijote e Sancho incontrano un contadino del loro paese,

il *morisco* Ricote, il quale, mettendo in pericolo la propria vita, è ritornato in Spagna. In questo incontro emerge tutta la simpatia sia dell’anziano *hidalgo* che del suo scudiero verso questo concittadino ingiustamente espulso da un paese che ama.

Un altro elemento di radicale differenza tra la scrittura cervantina e quella di Rushdie sembrerebbe essere, come si è visto, l’adozione da parte dello scrittore anglo-indiano di un disinvolto iper-realismo postmoderno (che nel caso specifico di *Quichotte* ricorda più alcuni testi di Kurt Vonnegut, o quelli più recenti di Murakami, che il realismo magico) a fronte della tendenza cervantina a ricondurre la storia al piano della verosimiglianza (per quanto, come si è detto, problematica). Il finale aperto del romanzo è affidato infatti a un motivo tipico della più pura *science-fiction*: Quichotte e Salma per sfuggire alla distruzione del mondo entrano in una “porta del cosmo” che forse li condurrà in una diversa dimensione.

Anche in questo caso c’è almeno un passaggio del *Don Quijote* che può essere considerato una sorta di corrispettivo, che è il celebre episodio della Grotta di Montesinos. Nel Capitolo XVIII della Seconda parte, Don Chisciotte convince Sancho a recarsi in un luogo dove, secondo le credenze popolari, c’è un abisso che mette in comunicazione con l’altro mondo (la discesa poi si realizzerà nei capitoli XXII e XXIII). Don Chisciotte si cala nell’apertura, sospeso a una lunga corda. Quando ritorna alla superficie, per lui sono passati tre giorni e ha vissuto avventure straordinarie, mentre per gli altri personaggi è passata appena un’ora. Nel suo lungo racconto dice di avere incontrato il mago Montesinos e altri personaggi tratti dai romanzi cavallereschi. Naturalmente Sancho e gli altri personaggi credono che sia tutto frutto della sua fantasia malata. Ma Don Chisciotte non riesce ad accettare che il ricordo così vivido di quelle avventure sia un inganno. Vuole piuttosto pensare che una porta verso un’altra dimensione – quella fantastica dei romanzi di cavalleria, nel suo caso – sia sempre aperta. Allo stesso modo, Mr. Smile/Ismail, nel romanzo di Rushdie, vuole ancora credere che, di fronte a una realtà che si briciola, sia ancora possibile il passaggio a un altro mondo.

Certamente sia il Don Quijote cervantino che il Mr. Smile di Rushdie sono dei folli, per cui sarebbe facile interpretare la loro illusione come esito della loro malattia. Preferisco pensare che tanto Rushdie che Cervantes, sia pure in modo molto diverso, ci stanno suggerendo che è sempre meglio lasciare uno spiraglio aperto su un’altra dimensione. Che poi è lo spazio dell’immaginazione, della fantasia, della letteratura.

ROSSELLA CIOCCA

## La tragicommedia di *Animal*: picaro contemporaneo

### *Abstract*

Nel romanzo di Indra Sinha *Animal's People* (2007), il narratore è un novello picaro, giovane orfano vittima di una catastrofe ambientale ispirata ai celebri eventi di Bhopal (India) del 1984, quando migliaia di vittime morirono per l'esplosione di una cisterna di fitofarmaci di un'azienda consociata della multinazionale americana Union Carbide Corporation. Tra le centinaia di migliaia di persone sopravvissute ma condannate a subire gli effetti di lungo periodo dell'intossicazione fisica e ambientale, c'è il protagonista che ha subito una deformazione della spina dorsale per cui è costretto a camminare a quattro zampe e a vivere per strada arrangiandosi come può. Nel romanzo, la retorica antisentimentale di *Animal*, con la sua voce grottesca e sardonica, apparentemente dissimula, ma nella sostanza evidenzia e denuncia, il dispiegarsi tragico della cosiddetta "Slow Violence" (Rob Nixon) che continua a colpire nel tempo, lontano dai riflettori mediatici. Stilisticamente, attraverso una strategia retorica che fa del distanziamento un'arma di ribellione morale, non solo i principi cardini della globalizzazione neoliberista ma persino il fondamento antropocentrico della modernità vengono radicalmente sottoposti a interrogazione.

Parole chiave: Indra Sinha, *Animal's People*, Bhopal, picaro contemporaneo, corpo grottesco.

### 1. La tragicommedia picaresca

Che materia tragica e visione comica, e viceversa, possano combinarsi in mille modi e con gradazioni assolutamente varie delle due componenti, è storia assodata e ricca di esempi, non solo vari ma illustri. Da sempre presente sulla scena letteraria, anche antica,<sup>1</sup> la commistione assume i lineamenti di una codifica di genere almeno dal Cinquecento,<sup>2</sup> per trovare nel romanzo picaresco una delle sue forme moderne più fortunate.

<sup>1</sup> Precedenti se ne possono rintracciare nel teatro greco, come ad esempio nell'*Alceste* e nello *Ione* di Euripide.

<sup>2</sup> Il termine *tragicommedia* compare nel Cinquecento e trova un riconoscimento ufficiale nei trattati di Giambattista Giraldi Cinzio. Nel Seicento, uno dei più importanti autori teatrali di tragicommedie è il francese Pierre Corneille che con le sue opere contribuisce allo sviluppo del genere. Celebre la sua definizione de *L'illusion comique* come "uno strano mostro" in cui il primo atto funge da prologo, i tre seguenti rappresentano una commedia imperfetta, l'ultimo una tragedia, e tutto l'insieme una commedia.

Per romanzo picaresco, dallo spagnolo *pícaro*,<sup>3</sup> furfantello, briccone si intende generalmente una narrazione in prima persona in cui il protagonista, di bassa estrazione sociale, e spesso orfano, racconta le proprie disavventure in un mondo ostile e corrotto, che ha abbandonato le costrizioni medievali a favore di una scena sociale più aperta e dinamica, nel complesso, però, ancora più feroce. Forma narrativa che rompe programmaticamente con le convenzioni letterarie legate alla vecchia teoria dei generi, il romanzo picaresco, a partire dall'originale spagnolo, trova in inglese una serie nutrita di articolazioni romanzesche lunga almeno tre secoli. Dal viaggiatore sfortunato di Thomas Nashe alla Moll Flanders di Daniel Defoe, dal Jonathan Wild di Henry Fielding fino al pieno Ottocento di certo Dickens,<sup>4</sup> anche i picari anglosassoni, attraverso un linguaggio normalmente arguto e irriverente, riflettono sulle connotazioni di classe dell'etica sociale, posta narrativamente sotto accusa attraverso l'esaltazione del contrasto tra il rilievo criminale delle proprie malefatte e quello, ben più imponente ma sostanzialmente incensurato, delle azioni dei potenti.

Compare per visibilità e dimensione, tali azioni non vengono infatti additate né esplicitamente condannate. La strategia retorica del picaro non poggia sulla contrapposizione bene/male; essa si limita a sottolineare la sperequazione di scala, adottando omeopaticamente la minima concentrazione di esecrabilità per sottolineare il divario morale imperante nella logica che sanziona il debole e lascia impunito il forte. L'agnello travestito da lupo richiama l'attenzione sui veri lupi travestiti da agnello. Il cinismo esibito dalla voce dell'antieroe è forma ironica, strategia satirica, caricatura grottesca per denunciare con maggior sottigliezza espressiva l'iniquità di una società ipocrita e classista.

<sup>3</sup> Le origini del romanzo picaresco sono spagnole. La prima novella ascrivibile al genere appare in forma anonima nella prime edizioni con il titolo di *Lazarillo de Tormes* (1554). Ne seguirono varie altre fino alla prima metà del Seicento, periodo in cui compare anche la grande opera che segna la nascita del romanzo moderno europeo: il *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes (1605).

<sup>4</sup> Il primo romanzo picaresco in Inghilterra fu lo *Unfortunate Traveller; or, The Life of Jacke Wilton* (1594) di Thomas Nashe, che si incentra sulla vita e sui viaggi di un paggio alla corte di re Enrico VIII. La figura del picaro al femminile fu creata invece da Daniel Defoe con *Moll Flanders* (1722), mentre molti elementi picareschi possono essere ritrovati nei vari *Jonathan Wild* (1743), *Joseph Andrews* (1742) e *Tom Jones* (1749) di Henry Fielding o anche nei *Roderick Random* (1748), *Peregrine Pickle* (1751) e *Ferdinand, Count Fathom* (1753) di Tobias Smollett. Alcuni elementi del romanzo picaresco sono riscontrabili anche in *The Pickwick Papers* (1836–37) di Charles Dickens.

Tale strategia, di validità tragicomica, ben roduta in tutte le letterature moderne di ambito europeo,<sup>5</sup> in realtà ben si coniugherà anche con la sensibilità contemporanea. Tale è la sua efficacia nell'utilizzo di forme comiche per denunciare il tragico della condizione non solo sociale ma umana *tout court*, che finirà nel Novecento per coniugarsi con le forme dell'Assurdo e del *black humour*.<sup>6</sup> Tesi di questo saggio è che, perfino nel terzo millennio, non solo il modo tragicomico sopravvive e funziona ma persino la figura del picaresco, con i dovuti aggiornamenti, può essere di nuovo protagonista ed esercitare la sua critica sferzante nei confronti del tempo presente.

Nella contemporaneità globalizzata, dove lo scarto della disegualianza si complica incrociando questioni di ampiezza planetaria, dalle macro-emergenze ambientali alle inestricabili diramazioni delle reti tecno-produttive-finanziarie dell'economia neo-liberista, la voce di un eventuale picaresco *millennial* dovrà, però, misurare su una scala ben più ampia la distanza tra le pecche del singolo, iperbolicamente sempre più marginale e superfluo, e le colpe dei nuovi soggetti del potere sovra e trans-nazionale.

Ci si propone, dunque, di leggere in termini di letteratura picaresca un romanzo del 2007<sup>7</sup> dell'autore anglo-indiano Indra Sinha.<sup>8</sup> Nel romanzo intitolato *Animal's People*, il narratore può essere in effetti, considerato una specie di picaresco contemporaneo.<sup>9</sup> Giovane e orfano, Animal è protagonista narrante di una storia

<sup>5</sup> La voga del picaresco si diffuse, fin dagli ultimi anni del Cinquecento, al resto dell'Europa: nel 1668 fu pubblicato, ad esempio, in Germania *L'avventuroso Simplicissimus* di Grimmelshausen, seguito nel 1715 dalla *Storia di Gil Blas di Santillana* di Alain René Lesage in Francia.

<sup>6</sup> In ambito Novecentesco, la tragicommedia è talvolta fatta coincidere con il cosiddetto Teatro dell'Assurdo (alcuni esponenti del quale sono considerati ad esempio Jarry, Ionesco, Beckett, Pinter), tramite cui viene veicolato il senso di vuoto e di assenza di significato dell'esistenza cui non si può che rispondere in chiave grottesca e surreale.

<sup>7</sup> Il romanzo fu inserito nella cinquina finale del *Man Booker Prize* e un anno dopo, nel 2008, vinse il *Commonwealth Writers' Prize*, come miglior libro per Europa e Asia Meridionale.

<sup>8</sup> L'autore ha padre indiano e madre britannica.

<sup>9</sup> Secondo Stacey Balkan ("A *Memento Mori* Tale: Indra Sinha's *Animal's People* and the Politics of Global Toxicity", *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 25.1, 2018, 115-133), che definisce Animal a "goulisish parody" of economic liberalization" (116), Sinha adotta il genere picaresco per criticare contemporaneamente sia la tradizione dell'umanesimo liberale, che una serie di 'enabling fictions' individuate nell'autobiografia settecentesca, nel *bildungsroman* e nelle contemporanee forme del *development dream*, tutte basate sulle promesse emancipatorie del dinamismo sociale dell'economia capitalistica, da cui il soggetto coloniale, che subisce lo sviluppo senza beneficiarne, risulta escluso. Nelle parole di Balkan,



che lo vede vivere in uno *slum* di una città modellata sulla tristemente famosa località di Bhopal, città indiana del Madhya Pradesh dove, nel 1984, si verificò una immane catastrofe ambientale. Scolpito nella memoria collettiva recente, quasi al pari degli eventi di Chernobyl, l'incidente vide migliaia di persone morire per l'esplosione di una delle cisterne di fitofarmaci di un'azienda consociata della multinazionale americana *Union Carbide Corporation* dislocata nel subcontinente sud-asiatico. Quello che non tutti sanno è che, nei decenni successivi, centinaia di migliaia di persone sopravvissute sono state condannate a subire gli effetti di lungo periodo dell'intossicazione fisica e ambientale, sviluppando nel tempo patologie gravi collegate direttamente all'incidente o indirettamente innescate dall'invasivo avvelenamento dell'aria e delle acque mai più bonificate. Tra le vittime, nella finzione narrativa che propone gli sviluppi successivi alla catastrofe, c'è il protagonista Animal il quale, dopo aver perso entrambi i genitori nell'esplosione, subisce durante il processo di crescita la deformazione della spina dorsale che inesorabilmente si piega fino ad impedire al ragazzo di assumere la posizione eretta. Costretto, letteralmente, a camminare a quattro zampe, Animal vive per strada, nella baraccopoli, arrangiandosi come può.

Nel romanzo, la retorica antisentimentale di Animal, con la sua voce grottesca e sardonica, apparentemente dissimula, ma nella sostanza evidenzia e denuncia, il dispiegarsi tragico dell'ingiustizia sociale sotto la nuova maschera della *deregulation* nello sviluppo dei paesi emergenti. La deregolamentazione ripropone, infatti, in chiave di nuova economia, una scena sociale, ancora una volta, radicalmente divisa tra cittadini di serie B, sempre più ininfluenti e sacrificabili, ed élite tecno-capitalistiche sempre più remote, mimetizzate in multinazionali spesso non identificabili, quasi sempre irraggiungibili, sostanzialmente ingiudicabili.

## 2. La *Slow Violence* e la figura dello scrittore attivista

In un atto di prestidigitazione aziendale, la *Union Carbide* riesce nel 2001 attraverso una fusione con la *Dow Chemical*, che la ingloba, di fatto a scomparire. Il nome associato, in modo apparentemente indelebile, con il disastro di Bhopal, in realtà svapora tra i mille artifici giuridico-finanziari che ne elidono l'esistenza e le garantiscono uno status di tale incertezza ontologica da sottrarla ad ogni incriminazione per disastro ambientale e conseguenziale condanna a risarcimento delle vittime e risanamento dei luoghi.

"Liberal narratives of individual progress or social development are foreclosed, because Animal cannot be properly situated at the origin of such fictions." (120).



La pastoie, i ritardi della giustizia nazionale, inefficace, limitata, corruttibile e probabilmente corrotta, insieme alle furbizie del sistema capitalista globale che, nelle scappatoie inter- trans-e sovra-nazionali, crea cortine di opacità particolarmente adatte a garantire forme di anonimato finalizzate al perseguimento dell'impunità, sono coordinate essenziali di quella che Rob Nixon definisce la *Slow Violence*.<sup>10</sup>

Quando la copertura mediatica di incidenti di origine industriale, nucleare, radioattiva (o anche naturale), si affievolisce e poi termina del tutto, le conseguenze innescate da quei cataclismi invece perdurano e colpiscono sempre di più l'habitat fisico coinvolto. Favorita dai processi di sostanziale erosione della sovranità nazionale e da un assetto geopolitico impotente, spesso conniventemente elusivo, nei confronti dei disastri ambientali locali, infatti, la *Slow Violence* si dispiega, nella lunga durata, con la sua inarrestabile inesorabile capacità degradante. Essa interviene sul tempo lungo dei postumi e delle ricadute, a incrementare esponenzialmente i mali innescati dagli sconvolgimenti di natura catastrofica che, dopo aver monopolizzato con le loro immagini spettacolari e spettacolarizzate l'attenzione mediatica, vengono peraltro rapidamente dimenticate e sostituite da altre notizie e da immagini più fresche.

Nel contesto sud asiatico il subcontinente indiano per più di due secoli ha funzionato come campo di sperimentazione per forme di ingegneria ambientale su larga scala, dall'impianto di monoculture estensive alla privatizzazioni delle foreste del periodo coloniale, fino agli schemi di mastodontica implementazione idraulica tramite la deviazione dei corsi dei fiumi e la costruzione delle grandi dighe, la modernizzazione forzata nel campo dell'agricoltura industriale, l'estrazione mineraria invasiva dell'economia rurale e di montagna, il saccheggio delle risorse boschive, il brevetto delle sementi e la loro commercializzazione aggressiva, dei giorni nostri. Tutti fenomeni, questi, che hanno provocato negli ultimi decenni la migrazione forzata di intere fasce di popolazioni contadine, sia tribali che stanziali. Milioni e milioni di persone, sradicate dai loro contesti abitativi e produttivi, ormai deteriorati e non più in grado di garantire il loro sostentamento, si sono trasformati in migranti ambientali e si sono riversati nelle fasce suburbane a ingrossare le sempre più immense baraccopoli sud asiatiche, affollate fino all'inverosimile da abitanti privi di diritti e senza prospettive.

Tutto questo ha creato anche nei paesi emergenti un fronte ambientalista determinato a difendere i diritti delle popolazioni locali dagli interessi del-

<sup>10</sup> Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge (Massachusetts) and London, Harvard University Press, 2011.

le *corporations* straniere, e dalla politica delle Zone Economiche Speciali (SEZ), dove le leggi della protezione statale e il rispetto dei diritti civili sono completamente sospesi e di fatto si instaura un regime di ‘stato eccezione’.<sup>11</sup> Coinvolgendo non di rado l’impegno degli intellettuali e soprattutto degli artisti in questo ecologismo, definito delle ‘pance vuote’ -- in contrasto a quello delle ‘pance piene’, forse più attento alle implicazioni conservative dell’ambiente che a quelle di sostentamento di un ecosistema integrato umano-natura -- viene messa a fuoco dall’eco-critica la figura dello scrittore attivista. Laddove, in effetti, il giornalista è tendenzialmente in grado di documentare le conseguenze della violenza ambientale sul presente immediato e il saggista riesce, per limiti di linguaggio, solo a rendicontarne l’impatto in termini numerici e statistici, l’opera dello scrittore attivista riesce con maggiore efficacia a denunciarne gli effetti ingenerando nei lettori forme di consapevolezza più radicate. Come si sa, prerogativa specifica, e preziosa, dello storytelling, come *soft power*, è infatti la sua capacità di innescare i meccanismi fondamentali dell’immedesimazione e della condivisione profonda dei vissuti. Nel caso delle conseguenze sul lungo periodo di gravi incidenti ambientali, l’*ecodramma* non può che cercare nella funzione narrativa un adeguato spazio di espressione del pathos legato alla intossicazione dell’ambiente e alla perniciosa connessa nozione di danno collaterale, in base alla quale la pianificazione dello sviluppo finisce per ridurre intere popolazioni e singoli esseri umani a veri e propri materiali di scarto<sup>12</sup> (“...we will die and they will build factories above our graves and use our ashes as cement”,<sup>13</sup> avrà a proposito a dire *Animal*).

Indra Sinha è stato per molti anni impegnato a favore di numerose associazioni umanitarie, lavorando come promotore di campagne pubblicitarie di grande impatto emotivo e distinguendosi in particolare proprio in una raccolta fondi per la costruzione di una clinica che curasse gratuitamente le vittime so-

<sup>11</sup> Vedi su queste tematiche: Rossella Ciocca and Sanjukta Das Gupta eds, *Adivasi Histories, Stories, Visual Arts and Performances*, *Anglistica AION An Interdisciplinary Journal*, 19.1 (2015); Upamanyu Pablo Mukherjee, *Postcolonial Environments: Nature, Culture and the Contemporary Indian Novel in English*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

<sup>12</sup> Su una lettura del romanzo di Indra Sinha in chiave di ecodramma vedi Sharae Deckard, “Land, Water, Waste: Environment and Ecology in South Asian Fiction”, in Alex Tickell ed., *The Novel in South and East Asia since 1945*, *The Oxford History of The Novel in English*, Vol. 10, Oxford, Oxford University Press, 2019, 185.

<sup>13</sup> “... noi moriremo e loro costruiranno fabbriche sulle nostre tombe usando per cemento le nostre ceneri”, Indra Sinha, *Animal’s People*, London, Simon and Schuster, 2007, 275. Questa e le altre traduzioni dal romanzo sono mie.

pravvissute del disastro di Bhopal. Ma è decisamente con la pubblicazione del suo romanzo nel 2007 che egli riesce nell'impresa di riportare all'attenzione del grande pubblico gli eventi dell'84. *Animal's People* è il resoconto soprattutto di una lunga battaglia, quella tra la tenacia mnemonica dei corpi, che testimoniano nella malattia la prolungata azione della 'violenza lenta', e il potere amnesico del tempo che passando tende a rimuovere dalla pubblica opinione la consapevolezza dell'origine e della causa prima di tante prolungate sofferenze.<sup>14</sup>

Il romanzo rende conto dei venti e più anni trascorsi dall'incidente, tra un tentativo e l'altro di portare in giudizio gli amministratori della multinazionale americana, nel romanzo ribattezzata semplicemente come the 'Kampani', ben attenta a sfruttare tutta la distanza geografica tra gli Stati Uniti e l'India, e a mettere in atto mille e una strategie di rimpallo e procrastinazione temporale, contemporaneamente giocando a un rimpiattino legale negli uffici e, sottobanco, dando vita a torbide manovre di corruttela politica. In un tourbillon di ben 13 tentativi di processo, in un via vai di giudici che si alternano sul caso, il romanzo ricostruisce la strategia, fin lì vittoriosa della compagnia di sottrarsi al giudizio, e l'impegno da parte degli abitanti della baraccopoli di ritagliarsi comunque uno spazio vitale tra attivismo resistente e resilienza esistenziale. Per veicolare questa storia, l'autore sceglie un protagonista che, nel corpo, ipostatizza la tragedia<sup>15</sup> ma, nella voce, orchestra una serie di variazioni ben attente ad evitare ogni forma di eccesso sentimentale e scivolamento nel patetico.

### 3. Le strategie retorico-esistenziali di *Animal*

I am an animal fierce and free/in all the world is none like me/crooked I'm,  
a nightmare child/ fed on hunger, running wild/ no love and cuddles for this  
boy/ live without hope, laugh without joy/ but if you dare to pity me/ I'll shit  
in your shoe and piss in your tea.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Nelle parole di Rob Nixon: "*Animal's People* exposes the uneven timelines and multiple speeds of environmental terror: the initial toxic event that kills thousands instantly; the fatal fire that erupts years later, when the deserted but still-polluted factory reignites; the contaminants that continue to leach into the communal bloodstream; and the monsoon season that each year washes abandoned chemicals into the aquifers, repointing wells and producing new cycles of deferred casualties. Thus the initial airborne terror morphs into a waterborne terror that acquires its own seasonal rhythms of heightened risk.", 61.

<sup>15</sup> Come, opportunamente, sottolinea Stacey Balkan "(A *Memento Mori* Tale...", 119): "Animal's deformed figure is a corporeal reminder, and one that insists on being seen".

<sup>16</sup> "Sono un animale fiero e libero/ non c'è al mondo uno come me/ deforme e sbilenco, generato da un incubo/ nutrito dalla fame, ramingo e selvaggio/ niente amore né carezze per questo ra-

Inventando per la figura deforme di *Animal*, una tipologia di voce che ripropone le modalità del picaro, l'autore riesce in primo luogo ad evitare il rischio che una materia oggettivamente angosciosa, sfuggendogli di mano, possa meccanicamente ingenerare un tono moralizzante ed indignato. Sinha evita di cadere nel pietistico, schiva il melodramma, e affida ad una gamma espressiva che va dall'osceno al grottesco, ma anche dall'onirico all'allucinatorio, la denuncia di una vita vissuta ai limiti dell'umano.

Il romanzo è costruito su un espediente metanarrativo: un giornalista vuole intervistare una vittima della famosa tragedia ambientale e umanitaria avvenuta anni prima e viene condotto al cospetto di *Animal*, l'orfano malforme e indigente che vive in una sorta di tana-baracca. Tra condiscendenza reificante e ripulsa commiserevole, il giornalista occidentale trova la focalizzazione ideale per esercitare il suo sguardo da primo mondo. Il suo occhio si posa sulle miserie della creatura reietta, le offre le sue parole per darle voce. Ma l'oggetto dell'inquadratura rifiuta ogni mediazione ventriloqua e reclama il diritto a esprimersi in prima persona. In aperta polemica con il cosiddetto *poverty porn*,<sup>17</sup> il voyeurismo che schiaccia i destinatari delle buone cause su un'unica dimensione degradata e finisce per privarli di ogni dignità e complessità,<sup>18</sup> il protagonista accetta sì di recitare il ruolo di *native informant* di questo safari antropologico, ma alla sua maniera, con la sua lingua e le sue parole. Nessuna intervista tradotta in inglese ma, questa sarà la condizione posta da *Animal*, una serie di registrazioni nella sua lingua spuria e personale dove l'Hindi viene continuamente infarcito di anglicismi<sup>19</sup> sgrammaticati e inserti di una sorta

gazzo/ io vivo senza speranza, e rido senza gioia/ ma se osi compatirmi/ cacherò nelle tue scarpe e piscerò nel tuo thè". Sinha, *Animal's People*, 172. Purtroppo non potendo riprodurre nella traduzione il meccanismo della rima, anche parte del tono giocoso, quanto irriverente, si perde.

<sup>17</sup> Si è già ricordato il ruolo dell'autore nelle campagne di organizzazioni umanitarie che quasi sempre adottano questa strategia controversa, da molti considerata eccessiva e impropria. Mentre infatti l'esibizione della povertà estrema e della malattia dei corpi, facendo leva sul senso di colpa e sul disagio dello spettatore, ha come fine ultimo l'incremento dei fondi donati, come effetto collaterale certamente produce uno svilimento della realtà mostrata e una sua riduzione ad un'unica dimensione reietta, creando lo stereotipo di intere società impotenti, dipendenti interamente dall'Occidente per la propria sopravvivenza.

<sup>18</sup> "He says thousands of other people are looking through his eyes... Thousands staring at me... Their curiosity feels like acid on my skin" ("Lui dice che migliaia di altre persone vedranno attraverso i suoi occhi... Migliaia di occhi ad osservarmi... La loro curiosità è come acido sulla mia pelle"), Sinha, 7.

<sup>19</sup> Tra gli anglicismi si trovano anche forme spiritose e giochi di parole, come *Jamesponding*, per 'spiare', dal nome della famosa spia James Bond, o come *internest* per 'internet', molte altre

di lessico familiare dell'infanzia, legato a una svampita suora francese che lo ha adottato da piccolo. La colonna sonora delle registrazioni saranno dunque i rumori della strada e della vita quotidiana condotta nella baraccopoli. E così, nella nota del 'curatore' che precede il testo, si specifica che:

Some tapes contain long sections in which there is no speech, only sounds such as bicycle bells, birds, snatches of music and in one case several minutes of sustained and inexplicable laughter.<sup>20</sup>

La risata insolente di Animal, ovviamente. Restituendo lo sguardo, non solo al giornalista ma anche ai suoi lettori non a caso identificati come 'Eyes' (Occhi), Animal intenzionalmente trasforma la sua disabilità in ostentazione, in spettacolo della propria abiezione, una performance in cui la deformità assume il valore di una difformità agita, quasi aggressivamente brandita e trasformata in una forma, per quanto parziale e illusoria, di controllo della propria disabilità.<sup>21</sup>

A corredo delle registrazioni, con ulteriore ironia, viene aggiunto un glossario dove si precisa che alcuni dei termini hindi elencati hanno una specifica intonazione propria della città dove si svolge l'azione e assumono dei significati diversi che nelle altre regioni dell'India con una tipica inflessione nasale simile a quella del francese. A completamento di presentazione, l'ultimo artificio metanarrativo è il rimando, per ulteriori informazioni, al sito web [www.khaufpur.com](http://www.khaufpur.com).

S'intuisce dunque dall'inizio che precisa strategia narrativa, da parte dell'autore, è il distanziamento, prima metanarrativo e poi stilistico-retorico. Animal appartiene a una lunga schiera di tragicomici picari sboccati e diffidenti, furbi e provocatori, che sopravvivono di espedienti, rifuggono la pietà e rivendicano la libertà di non essere al servizio di nessuno e di nessuna causa. Demistificare la retorica dell'assistenzialismo paternalistico rappresenta solo la prima di una serie di ironiche prese di distanza.<sup>22</sup> Il suo è un distacco

sono semplici storpiature della pronuncia, come nel caso di *jarnaliss* per giornalista, *Amrika* per America, *Ostrali* per Australia, *kampany* per 'company', *Inglis* per 'English'.

<sup>20</sup> "Alcuni nastri contengono lunghe sequenze in cui non c'è parlato, solo rumori di campanelli di biciclette, versi di uccelli, brandelli di musica e in un caso parecchi minuti di una inesplicabile quanto prolungata risata." La *Editor's Note* è pubblicata senza numero di pagina prima del *Tape One*.

<sup>21</sup> Su questo vedi l'interessante lettura di Délice Williams in "Spectacular Subjects: Abjection, Agency, and Embodiment in Indra Sinha's *Animal's People*", *Interventions*, 20. 4, 2018, 586- 603.

<sup>22</sup> In altre occasioni Animal ribadirà il suo senso di ribellione per lo sguardo pietoso e raccapecciato riservato dai vari outsider, anche i più benintenzionati, agli abitanti dello slum. Vedi ad esempio il suo confronto con la dottoressa americana Elli, alle 184-185.

da intendere alla stregua di una istintiva arma di ribellione morale, non solo contro i principi cardini della globalizzazione neoliberista, ma persino contro il fondamento antropocentrico della modernità che *Animal*, a suo modo, radicalmente sottopone a interrogazione.

In effetti, apprendiamo che il diciannovenne protagonista del romanzo, decide di assumere il nome di *Animal*, in aperta polemica con una dimensione antropica capace di disumanizzare le sue vittime. Le sue prime parole, pronunciate ad apertura di romanzo, “I used to be human once. So I’m told”<sup>23</sup> non preludono in effetti ad alcuna forma di autocommiserazione bensì ad un programmatico rifiuto, “I no longer want to be human”.<sup>24</sup> La spiegazione che segue, prosaica quanto efficace, chiarisce beffardamente che, se per tutti gli umani, il mondo è fatto per essere guardato ad altezza occhi, i suoi, una volta che avesse sollevato la testa, puntavano dritti alle parti basse delle persone, e dunque: “tutto un altro mondo sotto la cintura!”<sup>25</sup> Dalla sua specifica prospettiva, in effetti, il genere *homo* non appare particolarmente *sapiens*, anzi, la posizione eretta per una specie di così bassa statura morale appare null’altro che la posa di un impostore.

Il ragazzo ha cancellato sia il passato che l’identità precedenti all’inizio della malattia. Presumibilmente impossibilitato a riprodursi, egli costituisce il primo e l’ultimo della sua genia a quattro zampe,<sup>26</sup> e risiede confinato in un eterno presente, il “now o’clock”,<sup>27</sup> dove la speranza che vive nel futuro è orizzonte non disponibile. Unica fidata compagnia è quella di Jara, una cagna gialla, “of no fixed abode and no traceable parents”<sup>28</sup> come lui, con cui prima si contende il cibo e con cui impara poi a dividerlo.

La vita di *Animal* è fatta di piccoli furti, piccoli imbrogli, e vagabondaggi per le strade dello squallido e sovraffollato Nutcracker (letteralmente lo slum dei pazzi), nella città della paura, Khaufpur, capitale mondiale “of fucked lungs” (polmoni fottuti). All’inizio del suo racconto, registrato per il giornalista,

<sup>23</sup> “Ero umano anche io, una volta, così dicono”, Sinha, 1.

<sup>24</sup> “Non ho alcuna intenzione di tornare ad esserlo”, *Ibid.*

<sup>25</sup> “The world of humans is meant to be viewed from eye level. Your eyes. Lift my head I’m staring into someone’s crotch. Whole nother world it’s, below the waist.” *ivi*, 2.

<sup>26</sup> Nelle efficaci parole di Rob Nixon: “*Animal* is a foundling who has morphed into a post-human changeling, one-of-a-kind creature spawned by a kind of chemical autochthony.” (54)

<sup>27</sup> “L’ora di ora”, Sinha, 185.

<sup>28</sup> “senza fissa dimora né genitori rintracciabili”, *ivi*, 18.

egli cerca di sfuggire alle angherie e alle prese in giro dei ragazzi normali, fino a quando rafforzato da queste e quelle, non decide di abbracciare il suo stato animalesco e di usarlo a sua volta per incutere timore.

The orphanage kids started calling me Animal one day during a round of kab-badi. You'd think such a tough game I'd have difficulty playing, but with my strong shoulders and arms I was good at catching opposing players and wrestling them to the ground. One day I grabbed this boy, he kneed me in the face. It hurt. I was so angry I bit him. I fastened my teeth in his leg and bit till I could taste blood. How he yelled, he was howling with pain, he was pleading, I wouldn't stop.<sup>29</sup>

Nella voce caustica e piena di profanità del protagonista si innesta però anche un altro registro che dà conto delle voci che ogni tanto il ragazzo sente e che, confondendolo, lo rimettono in contatto con l'incubo legato all'esperienza dell'incidente della famosa notte, "... that night, which no one in Khaufpur wants to remember, but nobody can forget".<sup>30</sup> Vere e proprie sopravvivenze dell'orrore che lo stesso Animal non riesce sempre ad esorcizzare. Una di queste, Kha-in-the-jar, appare peculiarmente perturbante. Si tratta di un feto con due teste conservato sotto formaldeide, per eventuali studi sulle conseguenze delle contaminazioni, che Animal continua ad incontrare in vari laboratori medici che gli capita di frequentare e che spesso lo perseguita anche nei sogni. Kha invidia ad Animal la sua libertà non 'imbottigliata' e continua a chiedergli di liberarlo gettando a terra e infrangendo i contenitori in cui lui e i suoi simili sono imprigionati.

'Hospital decided to chuck us out. After twenty fucking years nothing did they learn from us except that when you poison people bad things happen. No longer wanted we're, to the incinerator we'd have gone, except your doctress heard about it, asked if she could bring us here.'  
'Elli saved you?'

<sup>29</sup> "I ragazzi dell'orfanotrofio cominciarono a chiamarmi Animale un giorno durante una partita di *kabbadi* (gioco di contatto a squadre, una sorta di *wrestling* di gruppo). Voi potreste pensare che avevo difficoltà a cavarmela con un gioco così tosto, ma con le mie spalle e braccia forti ero invece piuttosto bravo ad afferrare gli avversari e a rovesciarli a terra. Un giorno ti acchiappo questo ragazzo, e lui mi colpisce in faccia. Mi fece malissimo! Ero così incazzato che gli detti un morso. Gli affondai i denti nella gamba e strinsi fino a sentire il sangue. Ah come urlava, ululava dal dolore, mi implorava di fermarmi, io continuavo." Ivi, 15.

<sup>30</sup> "... quella notte, che nessuno a Khaufpur vuole ricordare, ma nessuno riesce a dimenticare." Ivi, 1.



‘Saved? You cretin, if she’d kept out of it by now we’d be free.’ His two heads glug at each other, then he’s back to me. ‘It’s up to you now... You’re our only hope. Get us out of here. Break the jar, with fire destroy us.’<sup>31</sup>

Personificazione perfetta dell’abietto, secondo la nota definizione di Julia Kristeva, Kha non è né vivo né morto, non è umano non è animale; sottraendosi a ogni possibile identificazione netta e definita, disturba la nozione di ordine, di limite, di confine netto, sovverte ogni principio culturale di possibile orientamento. Kha è il correlativo oggettivo del processo di pervasivo avvelenamento che continua ad operare in quel territorio anche a distanza di anni, una vita non vita, arrestata prima della nascita, ma persistente nell’esercitare il suo ‘potere dell’orrore’.<sup>32</sup>

Un orrore che perdura nella *factory jungle*, una sorta di giardino del male dove una natura lussureggiante e mostruosa ancora testimonia del potenziale tossico dei resti della fabbrica chimica che vi torreggia. In questa sorta di regno mutante, naturale e innaturale,<sup>33</sup> *Animal* trova rifugio e solitudine nei suoi accessi misantropi. Lo scheletro mortifero della vecchia fabbrica, con il suo potenziale venefico ancora operativo, richiama all’interno della dimensione dell’abietto anche la *Kampani*, che, declinando il suo carattere spettrale in termini di presenza-assenza, riesce a sopravvivere alla propria morte attraverso la perversa capacità di continuare a procurare malattia.

Altre voci tormentano *Animal* e lo riducono a frequenti stati deliranti, per esempio quando si sintonizza con la follia di Ma Franci, l’anziana suora in diretto contatto con scene e personificazioni dell’Apocalisse, che avvicinandosi alla propria morte rievoca, proiettandoli su un futuro da piaga biblica, i ricordi delle scene di agonia e distruzione della catastrofica fuga chimica.

‘Right you are to speak the language of the angels on this night, *Animal*, they’re coming for souls, mine maybe, and also yours.’ It makes me shudder

<sup>31</sup> “L’ospedale aveva deciso di buttarci via. Dopo venti fottuti anni l’unica cosa che avevano imparato da noi è che se avveleni le persone allora succedono brutte cose. Non eravamo più graditi, eravamo destinati all’inceneritore, senonché quella tua dottoressa lo è venuto a sapere e ha chiesto di portarci qui.’

‘Elli vi ha salvato?’

‘Salvato? Cretino! Se ne fosse stata fuori, ora saremmo liberi.’ Le sue due teste si appiccicano per un attimo e poi di nuovo si rivolge a me: ‘Tocca a te adesso... Sei la nostra ultima speranza. Portaci fuori. Rompi il vaso e distruggici col fuoco.’” Ivi, 138. Vedi anche 236-7; 336-7.

<sup>32</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, tr. inglese Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982.

<sup>33</sup> Su questo vedi Délice Williams, “Spectacular Subjects...”, 599.



the way she has started saying this night, in the same way we always say that night. 'Isa has come,' says she, 'and Sanjo. I reckon they're here already. Long have I waited to see their faces, I must surely go to meet them. And do you know why they're here, mon pauvre petit? Because on this night the dead are going to come up out of the earth, like big mushrooms their skulls will push up out of the soil.

Their bones will come up too, with a clickety noise like a train on the level crossing, and then all the bones will join together and they will walk again. Tonight, mark my words, this city will be full of the dead.'<sup>34</sup>

Nonostante il ricordo incombente del disastro e la oggettiva condizione di continuo rischio patologico, Animal vuole però sopravvivere; è tenacemente avvinghiato alla vita e dalle sue registrazioni comincia ad emergere anche un universo di relazioni che, pur attraverso il filtro della sua ironia distanziante, gli fanno sperimentare una gamma di relazioni complessa e significativa e gli restituiscono il senso della sua presenza nel, e appartenenza al, suo mondo. A partire dal gruppo di attivisti, che lotta per ottenere cure e indennizzi, con cui entra in contatto tramite la bella Nisha, di cui perdutoamente si innamora. Tra loro, Animal incontrerà il carismatico leader ambientalista Zafar, di cui diventerà fidato factotum e al tempo stesso infido aiutante, cercando di fiaccare le energie per timore che possa riuscire laddove lui non può competere: nella seduzione di Nisha.<sup>35</sup> Il sesso è in effetti la principale fonte di interesse di Animal, preoccupato dalla propria protratta verginità molto più che della causa politica dei suoi amici ambientalisti che egli giudica, affettuosamente, alla stregua di 'fucking do-gooders', velleitari e votati alla sconfitta.

I couldn't be bothered with the political shit, I hated all that talk of 'poison victims', I don't want to be pitied ... As for Saint Zafar, don't make me laugh.

<sup>34</sup> "Fai bene a parlare la lingua degli angeli questa notte, Animal, stanno venendo per le anime, la mia forse, e la tua pure.' Mi fa venire la pelle d'oca il suo modo di parlare di questa notte nello stesso modo in cui sempre parliamo di quella notte. 'Gesù è venuto' dice lei 'e Cristo. Li vedo già qui. Ho aspettato una vita di vedere le loro facce, devo assolutamente andare ad incontrarli. E lo sai perché sono venuti, mio povero piccolo? Perché stanotte i morti verranno fuori dalla terra, come enormi funghi i loro crani sfonderanno le sepolture. E verranno fuori anche le ossa, sferragliando come un treno ad un passaggio a livello, e poi tutte le ossa si riuniranno e cammineranno di nuovo. Stanotte, ricorda le mie parole, questa città si riempirà di morti.' Ivi, 329. Vedi anche 275-6; 299.

<sup>35</sup> Animal si procura delle pillole per abbatterne ogni eventuale prestanza sessuale e gliele somministra di nascosto. Vedi 122-3.

I'd seen the lust in the man's eyes when he looked at Nisha, saints and angels don't feel lust, which is how I know I'm not one.<sup>36</sup>

Ossessionato dalla brama per l'altro sesso,<sup>37</sup> Animal stringe amicizia anche con Elli, la dottoressa americana che apre un ambulatorio gratuito per gli abitanti della baraccopoli. Le sue lunghe gambe blu, per i jeans attillati che porta, diventano il suo sogno erotico, e più di una notte Animal la passerà arrampicato su un ramo di un albero a cercare di sbirciarne le nudità e a masturbarsi.

L'eccesso scatologico e la predilezione per il registro dell'osceno, legato a un 'basso corporeo' di ispirazione bakhtiniana, ma che è per Animal anche l'unica possibile dimensione di riferimento, caratterizzano non solo il suo eloquio, sempre pronto all'invettiva e a cavalcare un doppio senso, ma disegnano anche un vero e proprio immaginario tanto più esplicitato e iperbolicamente inseguito quanto più, ovviamente, corrispondente alla sostanziale deprivazione di ogni prospettiva realistica di piacere e di gratificazione. Riferito al suo desiderio per Nisha, ad esempio, una delle sue voci, risvegliandolo da uno svenimento, gli rammenta crudelmente: "*You got angry because when you looked at her you thought of sex, when she looked at you she thought cripple*".<sup>38</sup>

Quando poi, in realtà, Animal avrà la possibilità di passare una intera notte con Anjali, una prostituta gentilmente offertagli da un altro dei suoi amici, Farouq, con cui forma consueta di comunicazione è una sorta di perpetua gara di dileggio e fantasiose imprecazioni reciproche, la sua esperienza di piacere si realizzerà esclusivamente in una forma di contemplazione mistica del corpo della ragazza e della sua femminilità metafisicamente assunta a origine della vita cosmica. In effetti, nonostante il suo spirito irriverente, la carica abrasiva della sua oratoria da strada e il suo scetticismo rispetto alla possibilità di raddrizzare il mondo e ottenere giustizia, Animal è un individuo che vive di

<sup>36</sup> "Non sapevo che farmene della merdosa politica, odiavo tutto quel parlare di 'vittime del veleno', io non voglio la compassione di nessuno.... E per quanto riguarda Santo Zafar, non fatemi ridere! Ho visto la libidine con cui guardava Nisha; i santi e gli angeli non sono libidinosi, stesso motivo per cui non lo sono io." Ivi, 27.

<sup>37</sup> Nell'interpretazione di Sagarita Chattopadhyay e di Amarjeet Nayak ("Performing the Stare in Indra Sinha's *Animal's People*", *Disability and the Global South*, 1.1, 2014, 29-43): "The supposed effeminacy posited on Animal owing to his disability is overtaken by exercising the masculine gaze on Elli and Nisha as that happens to be one of the significant ways in which Animal counters the ableism of both these women.", 36.

<sup>38</sup> "Ti sei arrabbiato perché quando tu guardavi lei pensavi al sesso, quando lei ha guardato te ha pensato: storpio!" Sinha, 72. In corsivo nell'originale.

fedeltà e passioni assolute. Nisha, Elli, Anjali, la cagnolina Jara, persino Zafar e Farouq diventano oggetti di amore e dedizione totali. In particolare Animal è legato a Ma Franci, la suora francese che lo ha raccolto dopo la notte della catastrofe, e che, colpita a sua volta, ha perso il senno e la capacità di comprendere ogni lingua eccetto il suo nativo francese, da cui una serie di straniamenti linguistici e semiserie riflessioni lessicali. Tutte figure, soprattutto quelle femminili, succedanee del materno e della cura, di cui Animal è alla continua, neanche tanto dissimulata, ricerca. La sua partecipazione alla dimensione della sollecitudine e della protezione però non si esprime solo in funzione ricettiva, anzi a conti fatti, Animal accentra su di sé una notevole quantità di responsabilità affettive. La forza del personaggio sta nella sua profonda vitalità, nella strenua capacità di lotta per un quotidiano sì di sopravvivenza che però non escluda la pienezza dei sentimenti, la gioia della condivisione e della appartenenza. Nonostante un cinismo ostentato, e l'oggettiva situazione di afflizione in cui il protagonista si muove, la storia di Animal, come lo stesso titolo allude, è anche la storia di una comunità, *Animal's People*, al cui centro egli mantiene il capo di tanti fili narrativi che gli si diramano attorno e che a lui costantemente ritornano.

Alla fine, in occasione di un ultimo fallimentare tentativo da parte dell'associazione di portare in giudizio la Compagnia, Animal si convince di essere in parte responsabile della morte di Zafar e di altri suoi sodali, avvenuta durante l'incendio scoppiato dopo i disordini nella baraccopoli contro le corrotte autorità giudiziarie che proteggono la multinazionale. Sopraffatto dalla perdita e dai sensi di colpa, il ragazzo fugge dalla città e si rintana nella foresta. Seguono vari giorni di delirio tra voci e visioni che di nuovo prendono il sopravvento sulla sua coscienza allucinata. In realtà né Zafar né gli altri protagonisti della mobilitazione sono morti e il romanzo, che non può chiudersi con la giustizia ottenuta nei tribunali, provvede almeno una parvenza di giustizia poetica. Dopo lunghe ricerche, Animal verrà ritrovato nella fitta giungla dove, da animale ferito, si era rifugiato, e restituito al consesso umano fatto dalle persone con cui inestricabilmente lui ha ormai intrecciato il suo destino. Nonostante questo e nonostante lo happy ending che si profila, con Animal restituito ai suoi affetti, il protagonista non rinuncerà ad un ultimo graffio, e aderendo ancora una volta alla sua condizione 'animale', in un ultimo atto di rivendicazione anti-antropica, preferirà rinunciare all'operazione che la dottoressa Elli gli aveva procurato, con l'obiettivo di fargli guadagnare una posizione almeno semieretta, magari su una sedia a rotelle.

I reckon that if I have this operation, I will be upright, true, but to walk I will need the help of sticks. I might have a wheelchair, but how far will that get me

in the gullis of Khaufpur? Right now I can run and hop and carry kids on my back, I can climb hard trees, I've gone up mountains, roamed in jungles. Is life so bad? If I'm an upright human, I would be one of millions, not even a healthy one at that. Stay four-foot, I'm the one and only Animal.<sup>39</sup>

In conclusione, con la sua voce carismatica e cacofonica orchestrata sull'impurità vernacolare della strada, il picaro riesce a far breccia nel lettore, non suscitandone la pietà o una commozione di maniera, ma attraverso una empatia profonda conquistata dal suo attaccamento alla vita, all'amore, dal suo desiderio di gratificazione. Animal preferirà usare il denaro riservato all'operazione, per riscattare la prostituta Anjali dalla 'casa' che la sfrutta, e andando a vivere con lei, coronerà, secondo le sue possibilità, il suo sogno di amore.

La sua è una contentezza strappata con le unghie e con i denti, con lo sberleffo vitalistico del buffone e una saggezza capitalizzata sopravvivendo alle angherie di un modello sociale ed economico che ancora abbandona i deboli e ancora protegge i potenti; una felicità a quattro zampe.

<sup>39</sup> "Considero che se faccio questa operazione, starò in piedi, vero, ma per camminare dovrò usare delle stampelle. Potrei avere una sedia a rotelle, ma dove mi avvio nei budelli di Khaufpur? Ora almeno posso correre e saltare, scorrazzando bambini sulla mia schiena, posso arrampicarmi sugli alberi, ho risalito le montagne, girovagato nella giungla. La vita poi è così male? Se divento un bipede umano, sarò solo uno tra milioni, e neanche uno tanto in forma. Se rimango a quattro zampe, sarò il solo e unico Animal!" Ivi, 366.

ANTONELLA PIAZZA

## ***Active Wisdom: Wise Children* di Angela Carter**

### *Abstract*

*Wise Children* è testo epilogo, sorta di compendio, non solo dell'opera di Angela Carter, ma della 'struttura del sentire' di fine millennio. Tradizione e contemporaneità, cultura alta e popolare si confondono e confrontano nella 'house of fiction' carteriana, presentando una caleidoscopica memoria del Novecento, un secolo di Inghilterra pervaso dall'eredità shakespeariana.

L'autobiografia di Dora Chance – una delle due gemelle soubrettes, protagoniste di *Wise Children* – è la parodia del paradigma tragico shakespeariano del vecchio padre Lear e della sua prediletta Cordelia. Il 23 aprile, nel giorno del loro settantacinquesimo compleanno, e dei cento anni del presunto padre naturale, nonché della nascita e della morte di Shakespeare le mature 'children'/figlie approdano ad una 'saggezza', finalmente autonoma e creativa.

Parole chiave: Shakespeare, padri e figlie, performance/performativity, parodia, anti-ageism.

Age is unnecessary (*King Lear*; 2. 4. 157)

*fare a meno del Padre a condizione di servirsene* (Lacan)

Mentre scrivo la pandemia non ha ancora compiuto il suo corso, dunque non riusciamo a immaginare come ci muterà. Ha cambiato sicuramente la prospettiva e la cultura dell'ultima età della vita, rischiando di ridurla a scarto divorato dal virus del Covid 19. È il filtro doloroso di questo tempo a offrire alla rilettura di *Wise Children* di Angela Carter un'urgenza più acuta e legittima. Proiettata sullo schermo contemporaneo, l'ultima opera della scrittrice si staglia come un inno alla gioia di vivere di una ultrasettuagenaria (anzi di due). Contro la discriminazione nei confronti degli anziani e ancor più delle anziane ('ageism'), la battaglia radicale della scrittura di Angela Carter si schiera questa volta dalla parte di quella cultura che crea nuovo senso e valore all' 'allungamento' della vita. A questo scopo *Wise Children* si configura intenzionalmente come la parodica/comica negazione della lamentevole e tragica ammissione di *King Lear*: 'Age is unnecessary' (2.4.157).

*Wise Children* (1991) è l'ultima opera di Angela Carter, che è morta a 51 anni, un anno dopo la sua pubblicazione; per questo il testo assume il valore e

il sapore dell'esito finale del suo rivoluzionario progetto letterario e di compiuta testimonianza della vitale sperimentazione della scrittura femminile di fine secolo. *Wise Children* è l'autobiografia di una soubrette, Dora Chance. Il giorno del settantacinquesimo compleanno, un 23 aprile di un imprecisato anno di fine Novecento, è il tempo che la voce di Dora Chance – una 'bastarda, illegittima' *chorus girl*- presta alla sua autobiografia: quel giorno si dipana dal risveglio alla partecipazione alla festa di compleanno del padre 'naturale' Melchior Hazard, illustre attore shakespeariano, che in quel 23 aprile compie 100 anni. In questo spazio – sulle note di 'Che bello cantare e ballare!' – il racconto di Dora fa scorrere il tempo privato della vita sua e quella parallela della sua gemella Nora e il destino pubblico della *Englishness* attraverso l'uso che il secolo breve fa di Shakespeare.

'Seriously Funny', così Kate Webb ha definito *Wise Children*,<sup>1</sup> un *divertissement* attraverso cui Angela Carter si confronta con il 'padre' delle scene, William Shakespeare. L'autobiografia di Dora Chance è, infatti, drammatica: la scrittura è affidata a una voce narrante pirotecnica, centrifuga e *unreliable* che ha bisogno, come un testo teatrale, di essere divisa in 5 Atti preceduti dall'elenco in ordine di apparizione delle *dramatis personae*. La scena include tutta la società dello spettacolo del Novecento filtrata da un contesto tutto shakespeariano.

Il 23 aprile è il compleanno anche di Shakespeare, le gemelle Chances vivono a 49 Bard Street tanto per fare gli esempi più esteriori. Il nonno e il padre sono grandi attori shakespeariani, durante il corso della narrazione vengono allestiti e messi in scena drammi come *Midsummer Night's Dream* e ne vengono evocati tantissimi: " 'I was attempting to encompass something from every Shakespeare,' she said in a radio interview with the writer Paul Bailey only months before she died!"<sup>2</sup>

Tuttavia la struttura profonda, il sottotesto di contenimento di *Wise Children* è *King Lear*: la storia del vecchio re padre e della figlia Cordelia. *Wise Children* rivoltava *King Lear* come un guanto, lo sottopone a capriole e scivoloni rivelatori e rocamboleschi. Come in *Lear* e nei *romances* shakespeariani padri e figlie occupano la scena: con questa forma del tragico shakespeariano – *King Lear* – Angela Carter sembra giocare chiedendo cosa lega le figlie al padre?

<sup>1</sup> Kate Webb, 'Seriously Funny: *Wise Children*, in Lorna Sage ed., *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, London, Virago Press, 1994, 279-307.

<sup>2</sup> "The Third Ear", interview with Paul Bailey, BBC Radio 4, June 1991, citato nell'introduzione di Ali Smith a Angela Carter, *Wise Children* (1991), London, Vintage, 2006 (tutte le successive citazioni dal testo sono tratte da questa edizione).

## 1. Vecchi padri e vecchie figlie

Nel *darker purpose* di Lear è chiuso il segreto di un anziano padre che, privato di orizzonti trascendenti, pretende che la figlia/madre amata rimanga stretta a lui in un consolatorio rapporto simbiotico fino e oltre il buio della fine. In quello oscuro fine si concentra l'egoismo, il narcisismo incestuoso dei padri che negano alle figlie di ereditare la vita. Dora e Nora sono quelle figlie di Shakespeare—Cordelia, Perdita, Marina, Imogen, Miranda—che, irresistibilmente attratte nell'orbita del Padre incestuoso, né ne finiscono tragicamente divorate, come Cordelia, né in un atto riparatorio, come Marina o Imogen, sollevano i padri dalle loro responsabilità o dalle loro colpe.

*Wise Children* adotta e adatta il paradigma di Lear trasformandolo con varianti radicali e superironiche. Melchior e le gemelle Dora/Nora formano la coppia generazionale al centro dell'autobiografia di Dora, ma Lear e Cordelia formano l'archetipo anche di altre coppie del racconto.

Il passato familiare delle gemelle ricostruito 'nel primo atto' affonda, per esempio, le radici nell'immaginario shakespeariano impersonato e *performed* dalla coppia dei genitori dei padri Hazard (Melchior e Peregrine), Ranulph e Estella (nonna biologica delle gemelle) a inizio secolo.

Ranulph Hazard, il più prestigioso attore shakespeariano di fine Ottocento, non distingue tra vita reale e personaggi che interpreta e così il suo Lear sposa Estella, la sua Cordelia, realizzando il *dark purpose*, il desiderio incestuoso del re padre britannico.

So it was one of his marvelous nights, he met a shooting star. [...] one famous bit of business has got in all the theatre books – when poor old Lear makes it up with his daughter at last [...]. So he and Estella fell in love. How could they resist? An old man and a prodigal daughter, the stuff that dreams are made of. (14)

L'amore tra Runolph/Lear e la sua Estella/Cordelia ha un esito tragico perché Runolph finisce con l'uccidere la sua Estella/Cordelia quando questa nel ruolo di Desdemona lo tradisce con l'attore Cassius Booth e come Otello Runolph si suicida lasciando orfani i figli gemelli, Peregrine e Melchior, a cui rimane del padre la corona di cartone che Estella aveva costruito quando il suo Lear aveva perso al gioco quella 'vera':

"One night in a bar at Tucson, Arizona, he gambled away his crown from *Lear* and Estella put together a new one for him out of a bit of cardboard. She dabbed on some gold paint. 'Here you are'". (19)

L'identificazione della figlia con Cordelia è operante per Dora fino alla fine quando al party incontra il padre centenario e riponendogli in capo quella

corona dice buffamente: “I was a touch long in the tooth for Cordelia but there you are” (226).

Nel caso di Lear sopravvivere alla giovinezza, diventare vecchio è la questione che scatena la tragedia, ma in questo caso alla vecchiaia del padre non si contrappone la gioventù della figlia, perché anche le figlie sono ‘iperature’ settantacinquenni. E la prospettiva si ribalta: a muovere l’azione è il desiderio della figlia verso il padre e non viceversa e i toni tragici si colorano di commedia. E non perché le figlie, vecchie soubrettes, siano *freaks*, streghe grottesche, al contrario le *wise children* sono ‘seriously funny’. Nell’ultima età della vita la passione dell’origine si fa più urgente, necessaria, acuta. La scrittura sembra pervasivamente mossa dal desiderio di Dora e Nora, figlie illegittime di Melchior di essere riconosciute dal padre naturale che insiste a negare loro la legittimità. A Dora e Nora Chance occorrerà un’intera vita ripercorsa in una giornata per poter capire e raccontare quel desiderio: alla fine il riconoscimento del padre coinciderà per le figlie con il poterne fare a meno e diventare *wise children*.

Al centro della scrittura femminile di Angela Carter ricompaiono prepotenti le questioni dell’identità di genere, del desiderio e della scrittura femminili. Dora (non a caso il nome della prima paziente di Freud resistente al potere dei padri) si autorizza e accede a una scrittura attiva, drammatica, *performing*. La leggerezza è la cifra della scrittura di Dora che è una autobiografia, ma anche una *chronicler* della famiglia polarizzata in apparenza tra il ramo Hazard legittimo e quello illegittimo delle sorelle Chance. Il confine tra ciò che è dentro la legge e cosa ne è fuori è permeabile se si considera che è dubbio se i ‘padri Hazard’, Melchior e Peregrine, siano figli di Runolph, si saprà che le gemelle Saskia e Imogen nate dal primo matrimonio di Melchior con Lady Lynde sono figlie di Peregrine, e gli stessi dubbi vengono sollevati per l’ulteriore coppia di gemelli – Tristram e Gareth – nati dal terzo matrimonio di Melchior.

Dunque, anche il subplot di Lear – il caso dell’illegittimità di Edmund figlio di Gloucester – viene in *Wise Children* evocato assorbito, trasformato e sublimato: “[...] Sir Melchior Hazard’s daughters, though not, ahem, by any of his wives. We are his *natural* daughters, as they say as if only unmarried couples do it the way that nature intended” (5). Per Dora e Nora l’illegittimità non è una questione biologica, ma di ‘riconoscimento’ simbolico. Le sorelle Chance non sono mosse, come Edmund nel subplot di *King Lear*, dalla vendetta, dalla rivendicazione, ma la loro è una ‘saggia’ azione di riparazione, piuttosto che di passiva vittimizzazione.

La illegittimità è la molla della *search* e del plot lineare, il motore del desiderio delle figlie ad amare e essere amate e riconosciute dal padre che si ostina a ‘non vederle’. Non solo Melchior è il padre naturale, ma, in quanto



figura di Lear, di Shakespeare, del teatro, è oggetto di conscia e inconscia identificazione e a maggior ragione oggetto del loro desiderio.

## 2. Identità e performance

Il primo Atto della biografia di Dora scava dunque nelle origini della storia dei padri Hazard, una storia familiare, che da subito include e esclude le gemelle Chance. Il racconto di Dora si apre in un mattino del 23 aprile di un anno imprecisato di fine Novecento in cui soffia lo stesso vento frizzante che agitava i panni stesi alla loro nascita 75 anni prima su 49 Bard Street a Brixton che sta dall'altra parte del Father Thames a marcare la loro posizione di marginalità, di alterità di classe, status, educazione, genere. Illegittimità rispetto all'altra parte del fiume dove risiede chi detiene 'legittimamente' ricchezza, cultura tutto, Melchior Hazard e la sua stirpe.<sup>3</sup> Ma proprio in quel giorno le sorelle vengono invitate al centesimo compleanno di Melchior, il padre che 75 anni prima, ormai orfano, si era fermato nella pensioncina di Bard Street, aveva fatto l'amore con una ragazzina Kitty, giovane cameriera, che era morta di parto nel dare alla luce due bimbe che Melchior, il padre, si è sempre rifiutato di riconoscere. Dora e Nora vengono dunque adottate da Grandma Chance, la proprietaria della locanda di Bard Street, che regala loro un nome, una casa e una madre. Ed è la nonna Chance a indicare alle bimbe, ignare della loro origine, nel loro settimo compleanno che un uomo del pubblico di un musical era il loro Padre! Da quel momento figlie e padre si rincorrono in un susseguirsi di *stages*. La *performance* è la cifra della identità di Dora e Nora come figlie e donne, di Melchior come padre e uomo.

La distanza tra figlie e padre non è tanto fisica, ma diverso è il loro modo di stare in scena. Il mondo è teatro e il teatro è il mondo. Non esiste identità che non sia una *performance*. Angela Carter condivide, anticipandola di poco, la fortunata teoria della performatività di Judith Butler, che fonda l'identità di genere sulla mimesi ripetizione e messa in atto di stereotipi linguistici e sulla esibizione di schemi comportamentali sedimentati nelle pratiche sociali e nelle lotte di potere.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Non è più così, avverte Angela. I tempi sono cambiati: gli argini sono crollati nella società di massa. Nel mondo di Dora/Carter tutto è casuale e mutevole: "But you can't trust things to stay the same. There's been a diaspora of the affluent, they jumped into their diesel Saabs and dispersed throughout the city. You'd never believe the price of a house these days." (1)

<sup>4</sup> La teoria della performatività di Butler offre ai teorici del gender un ricco linguaggio teorico attraverso cui pensare al gender. Il suo famoso e ampiamente utilizzato concetto di 'doing gen-

Il padre è prigioniero del suo narcisismo, i suoi occhi non guardano, ma si specchiano nello sguardo degli adoranti spettatori, come Lear è cieco. Il suo corpo, riproduzione del classico attore shakespeariano di fine secolo è statuario, personificazione dell'incrollabile fede nella missione civilizzatrice di Shakespeare e della Englishness sulla scena del mondo:

His mirror, that had the joy and honour of reflecting him. [...] But those eyes, those knicker shifting, unfasten-your-brassiere-from-the-back-of-the-gallery eyes, were the bitterest disappointment of my life till then. No. Of all my life, before and since. No disappointment ever after measured up to it. Because those eyes of his looked at us but did not *see* us [...]. 71

Quanto più lo sguardo adorante delle figlie è catturato dal padre-attore al centro della scena, tanto più bruciante la loro frustrazione a essere oltrepassate dal suo sguardo: “‘It’s a wise child that knows his father,’ - commenta lo zio Peregrine. - ‘But wise yet the father who knows his own child’.... Us. Unkissed, unwelcome, worse than unacknowledged (71)”.

Nello stesso tempo le sorelle Chance – le *wise children* – non rimangono intrappolate dallo sguardo del padre, “these *stagestruck* children” colgono dal confronto la loro differenza:

...Of course, we didn’t know, then, how the Hazards would always *upstage* us. Tragedy eternally more class than comedy. How could *mere song-and-dance girls* aspire so high? We were destined, from birth, to be the lovely ephemera of the theatre, we’d rise and shine like birthday candles, then blow out. (55)

La differenza tra padre e figlia non è di genere teatrale, ma di *gender*, di identità sessuale. La loro *performance* non si fonda come per il padre su un compiacimento narcisistico e autoreferenziale. Vanno in scena per divertire e divertirsi, per consolarsi e consolare (come quando si esibiscono davanti ai soldati in tempo di guerra). Il loro non è un *one man show*, ma un *two girls show*: la loro è una *performance* non individuale, ma condivisa, un’identità “communal”, plasmata sulla ‘sorellanza’: “‘Neither of us anything special on our own—skinny things with mouse-brown bobs—but, put us together, we turned heads.’[...] Without Nora, life wasn’t worth living. That’s sisters for you” (103).

Lo specchio per le sorelle è il volto dell’una per l’altra. La *performance* di Melchior è sempre davanti allo specchio, (oggetto opaco della sua performance)

der’ descrive il processo con cui soggetti gendered vengono in essere attraverso un processo di ricorrente imitazione e ripetizione discorsiva –o ‘recitazione’– di norme di gender/genere.

sempre alla presenza di una telecamera o uno spettatore che ne catturi l'autorappresentazione sia su scene pubbliche nel ruolo di Macbeth o Lear o Oberon che domestiche. Dora e Nora mettono, invece, in scena i loro corpi con movimenti e abiti seduttivi che al di là di stereotipi di genere e età mantengono vivo (fin quando c'è vita) il loro invariabile messaggio: “What a joy is to dance and sing!”.

In scena (nella vita e in teatro) Dora e Nora esibiscono stereotipati abiti feticcio: scarpe con tacchi a stiletto, pellicce, lingerie di merletto, veli e trasparenze, accessori di pelle, trucchi pesanti non per questo sono né *femmes fatales* e neppure hanno molto in comune con i consueti *freaks* grotteschi carteriani: la loro cifra dall'inizio alla fine è una vitalità attiva e consapevole.

### 3. Narrazione e desiderio

Per quanto distanti le posizioni di Melchior e delle due sorelle, l'autobiografia di Dora insegue il percorso del desiderio delle figlie verso il padre.<sup>5</sup> Alla fantasmagoria centrifuga del testo – la proliferazione di gemelli, di sconfinamenti tra cultura alta e bassa, di metamorfosi della performance shakespeariana nella storia e nei media – si associa una forma di scrittura lineare centripeta segnata dagli incontri tra le figlie e il padre che si rincorrono su scene che si susseguono in differenti contesti, dando forma nel tempo a percorsi di tras/formazione individuale e collettiva: identità personali e storia della performance shakespeariana.

Gli incontri che segnano la storia della relazione delle figlie con il padre (e la sua autorità shakespeariana) vengono segnalati da una fila di compleanni e celebrazioni: 7, 13, 17, i 21 anni delle sorelle gemelle Saskia e Imogen, e il compleanno finale dei 75/100. Un continuo *party*. Il caso vuole che le figlie Dora e Nora Chance, pur respinte e misconosciute, condividano con Melchior Hazard il 23 aprile un numero significativo di compleanni comuni e di altre ricorrenze su scene drammatiche di teatri, set cinematografici e celebrazioni speciali della società dello spettacolo, in tutti i luoghi deputati dello *show business*. Non è un caso che il 23 aprile sia la data anche di nascita di William Shakespeare a cui faranno riferimento tutte quelle occasioni a partire da quando a 7 anni le gemelle sanno di avere un padre: “God knows what sixth sense made Grandma pick out *Lady Be Good* for our seventh birthday treat....It was

<sup>5</sup> ‘The Chance sisters’ painful desire to be acknowledged by their father, Melchior, pervades the novel and suggests that even though there is this desire to reinvent history, time and position in history, there are few ways out and an unconscious need to lean on ‘patrilineal history’, Jeffrey Roessner, “Writing a History of Difference: Jeanette Winterson’s *Sexing the Cherry* and Angela Carter’s *Wise Children*”. *College Literature* 29.1 (2002): 101–122, 103.

the Damascus road for us. [...]. Tra il primo e il secondo tempo la nonna aveva detto: "That man is ...your father!" e Dora ricorda: "[...] something took root in us that afternoon, some kind of curiosity. At first it was a niggling thing [...] over the years the curiosity turned into a yearning, a longing" (54-55).

"It was the Damascus road for us": è il compleanno della conversione e della rivelazione. Si innamorano del padre. In quello stesso giorno con un bel regalo fa la sua comparsa Peregrine (gemello di Melchior, sostituto paterno irrequieto e vitale e generoso, quanto Melchior è statico e autoreferenziale). Si trattava di un prezioso oggetto di antiquariato, un piccolo teatro che esibiva sulla cornice due maschere, una con gli angoli della bocca rivolti all'ingiù, l'altra con gli angoli rivolti all'insù: la tragedia e la commedia. Le gemelle scelgono la commedia e le saranno per sempre fedeli. E non solo perché per ceto e educazione sono escluse, "Tragedy eternally more class than comedy". Tragedia e commedia sono la sostanza della vita e Dora e Nora si schierano risolutamente dalla parte della commedia: l'unica vera tragedia, dicono, è "morire giovani".

Il giorno del tredicesimo compleanno le figlie, accompagnate dallo zio Peregrine, incontrano in camerino il padre nelle vesti di Macbeth: il fascino di Melchior è proporzionale alla cocente delusione di non essere riconosciute ed è l'indifferenza del padre ad accrescere la mancanza e dunque il desiderio.

Anche il diciassettesimo 23 aprile delle sorelle è memorabile.<sup>6</sup> Il padre sembra essersi accorto di loro e le vuole nel suo musical a Shaftesbury Avenue, una pantomima shakespeariana, *What! You Will!*

[H]e was fixing himself a Scotch and soda at the drinks tray, the man we'd last seen in a kilt, in the act of repudiating us [...] (85) God knows why Melchior felt the time had come to give us girls a call... 'Don't cry little girl,' my father said. 'Happy birthday. And I've got you a very special birthday present [...]' I was chocked up inside with the pleasure and terror of the world. (86)

Melchior dai tempi del suo arrivo a Londra a Bard St ne ha fatta di strada, oltre a un prestigioso matrimonio aristocratico, il suo successo come attore tragico shakespeariano gli ha conquistato un'onoreficenza ufficiale dalla corte inglese "But you can't trust things to stay the same": la sua carriera segue i percorsi della fortuna di Shakespeare che nel corso del Novecento si sposta dalle scene

<sup>6</sup> Sebbene Dora/Angela Carter sia restia a orientare il lettore con precise coordinate spazio temporali, se le sorelle sono nate intorno al 1915 a 17 anni dovremmo essere nella prima metà degli anni Trenta.

tragiche della cultura alta a scene più popolari come quella del *music hall*.<sup>7</sup> Padri e figlie condividono ora la stessa scena shakespeariana e lo fanno per almeno due volte. Ma il padre continua a non volerle riconoscere: “with a look that said he knew we knew but he wasn’t going to ask for our forgiveness” (89).

Dalla tragedia shakespeariana offerta a un pubblico che include i reali di Inghilterra al *music hall*, fino a schermi hollywoodiani Dora nella sua autobiografia percorre progressivamente un processo di degrado e commercializzazione che trasforma il padre e con lui Shakespeare da icona nazionale a prodotto pubblicitario sul grande e piccolo schermo. A partire dai 17 anni in due rappresentazioni shakespeariane e tre *parties* le Chance celebrano con un certo grado di divertito e soddisfatto sadismo ‘how the mighty have fallen’ (74), come sono labili i confini tra opposti. Melchior si sposa tre volte e il ‘degrado’ progressivo dei suoi matrimoni segue il destino della sua carriera shakespeariana. Sposando per prima Lady Atlanta, Melchior si era conquistato un’origine nobile, antica che risaliva alla Conquista normanna. “But you can’t trust things to stay the same”. Come dicevamo gli incontri tra Melchior e le Chance avvengono su setting che vedono sulla scena tutta la società dello spettacolo, il *jet set*. Durante un Natale – forse tra la fine degli anni 20 e l’inizio degli anni 30 – nella dimora di Melchior e Lady Atlanta la dimora aristocratica va a fuoco. Così si consuma e viene fatta fuori la genealogia dinastica della Englishness, della identità inglese. Con Atlanta ridotta a Wheelchair nella dimora di Brixton la legittimità fondata sulla discendenza lineare dal nome del padre viene messa sulla sedia a rotelle<sup>8</sup> e con la casa si interrompe la Royal Family del teatro shakespeariano.

L’incendio – racconta Dora – aveva avuto un’origine esilarante connessa, non a caso, alle peripezie della contorta e anticonformista storia della sessualità delle gemelle Chance. Dora e Nora, come Dora spesso tende a precisare sono uguali, ma non simmetriche. Dora non è spregiudicata come Nora nel rapporto con l’altro sesso, anzi. Ma aveva deciso che “come what may, the day that I am seventeen I’ll do it on that horsehair sofa” (82) e come regalo di compleanno

<sup>7</sup> “Nel primo ventennio del secolo si assiste alla diffusione di un teatro di evasione e di puro intrattenimento, che tende a rimuovere l’ansia per la crisi dell’Impero: [il] *music hall*” (402). Al cinema “Il genere che trionfa negli anni Trenta è il musical, declinato sia in tematiche *working class*, peraltro edulcorate [...] che borghesi”, Alessandra Marzola, (a cura di), *Englishness. Percorsi nella cultura britannica del Novecento*, Roma, Carocci, 1999, 408.

<sup>8</sup> L’aristocrazia invecchia male: non solo la vecchia signora viene abbandonata da Melchior sostituita da una starlette americana, ma verrà buttata giù per le scale e paralitica ridotta sul lastrico dalla figlia Saskia e adottata dal lato ‘illegittimo’ della famiglia; l’ultima scena, tuttavia, sarà sua quando dirà al marito che le figlie sono di Peregrine.

chiede a Nora di prestarle il suo giovane e imberbe partner: sarebbe bastato scambiarsi senza scrupoli i rispettivi profumi, Mitsuko con Shalimar. Dora rivede più tardi quello stesso ragazzo durante il Natale a casa di Lady Atlanta, l'attrazione tra i due è tale che il ragazzo, che lavora lì come cameriere, lascia sulla tovaglia la sigaretta accesa che avrebbe causato la distruzione della dimora aristocratica. La coppia in un rapporto con parodiche connotazioni edipiche e inconsciamente aggressive fa l'amore sul letto del padre davanti a una bacheca dove ricompare 'la corona di cartone' di Ranulph, la corona feticcio, la 'clownish crown': "instantly recognizable my father's fetish, the cardboard crown once worn by Old Ranulph in *Lear*, under a glass case on the mantelpiece" (99).

Qui al centro della sua autobiografia Dora riconferma con forza le posizioni dei padri e delle figlie: l'egoismo di Melchior, la generosità di Peregrine, la solidarietà fusionale delle sorelle/figlie.

Peregrine, vero regista prestigiatore mago irrequieto avventuriero, sorta di Prospero, salva in extremis Nora e la corona dal fuoco. Dora sfuggita all'abbraccio dell'amante e all'incendio vaga nel parco antistante la dimora Lynde e cerca freneticamente Nora: "I ran like one possessed..., because without Nora, life wasn't worth living. That's sisters for you." (103) mentre Melchior indifferente al pericolo corso dalla figlia e dai suoi cari non fa che piagnucolare per aver perso la corona:

My crown, my foolish crown, my paper crown of a king of shreds and patches', he lamented. The crown my father wore as *Lear* – to have survived so many deaths, so much heartbreak, so many travels...and now, gone up in smoke! Oh, my dear girl! [...] but, oh, my crown! That cardboard crown, with the gold paint peeling off. Do you know, can you guess, my dear, how much it meant to me? More than wealth, or fame, or women, or children... (104)

È il momento in cui Peregrine si oppone al fratello, lo disprezza per la sua insensibilità, e fa eco a Edmund in *King Lear*: "Now God, stand up for bastards" (106). Melchior dà valore solo a un pezzo di cartone e Peregrine, incurante, gli lancia quel giochetto che aveva salvato.

Niente più di una corona di carta – presente nel racconto dall'inizio alla fine – è segno così densamente polisemico e ambivalente nel contesto di questa riscrittura carteriana per le ovvie allusioni al Padre (*Lear*), al teatro dei re di Shakespeare, all'impero britannico. Ma la corona è più che un oggetto simbolo di adorazione e/o disprezzo ma, come si dirà, ha a che fare con il rapporto edipico non risolto di Melchior con suo padre.

Non c'è posto per la tragedia, informa subito Dora: mentre casa Lynde brucia, un imprenditore californiano invita la famiglia a Hollywood per girare

*Midsummer Night's Dream*. Il racconto di Dora della rocambolesca esperienza americana è esilarante. Ancora una volta padre e figlie condividono la scena, questa volta sul set di un film Shakespeariano: le sorelle nel ruolo di Mustard e Peaseblossom, Melchior, naturalmente, in quello di Oberon. La voce di Dora presenta l'esperienza hollywoodiana come rocambolesca, grottesca, volgare, eccessiva. Nella parte centrale l'autobiografia è ancora sia intima, ironicamente sentimentale, ma si fa anche più sarcastica e spietata cronaca della famiglia e del suo coinvolgimento nella storia dello *showbusiness*.

Le vicende e i colpi di scena che si susseguono freneticamente mentre si gira sul set sono la farsa intertestuale che viene associata parodicamente al capolavoro della commedia, di *Midsummer Night's Dream*: se il testo di Shakespeare si chiude con la celebrazione di tre matrimoni, l'esperienza hollywoodiana degli Hazard e delle Chance si chiude con il fallimento di tre improbabili e rocambolesche unioni e con la rovina finanziaria.

Quel triangolo di unioni sgangherate riflette l'esilarante (e compromissoria) relazione tra la vecchia Inghilterra e i nuovi e ricchi Stati Uniti d'America. Genghis Kahn aveva invitato Melchior, il principe degli attori shakespeariani, perché il suo Oberon 'nobilitasse' la moglie Daisy Duck nel ruolo della Regina delle fate; Melchior, invece, intendeva, come il padre, esportare Shakespeare nel mondo come strumento ineliminabile della missione civilizzatrice e colonizzatrice dell'Inghilterra. Il simbolo di questa missione è un "little bit of earth". Dietro il racconto di questo piccolo pezzo di terra si sente quasi lo sghignazzo della scrittrice: il padre aveva dato a lei e alla sorella il compito di portare in America dall'Inghilterra una zolla di terreno presa direttamente da Stratford per ribattezzare e benedire il suolo americano, ma il "little piece of earth" che Dora e Nora portano da Stratford viene dissacrata dall'inseparabile gatto di Daisy Duck che l'ha usato come lettiera, costringendo le sorelle a sostituire nell'urna la 'autentica' terra inglese con un 'fac-simile' hollywoodiano raccolto nella foresta nei pressi di Atene sul set del *Dream*. Il rito di cui Melchior è officiante ha accenti irresistibilmente comici, eccetto che per l'ultima battuta in cui delude ancora una volta Dora e Nora:

[...] he held aloft the Shakespeare pot as if it were the Holy Grail.

'Friends, we are gathered here together in remembrance of a sacred name –the name of Shakespeare [...] I bear here [...] only a little piece of earth[...] And yet it is especially precious[...] For it is earth from William Shakespeare's own home town, far away, yes [...] born hither as tenderly as if it were a baby by two lovely young English women, nymphs, roses, almost as precious to me as my own daughters...my nieces. Peaseblossom! Musterseed! [...] Almost as precious as his own daughters, indeed!

'Dora...Leonora...' He got us wrong. (133)



Negli anni Trenta, come ricostruisce il testo carteriano, il successo e la popolarità di Shakespeare passano dallo *stage* del musical allo *screen*, il grande schermo. In questo caso Angela Carter aveva in mente il film *Midsummer Night's Dream* di Max Reinhardt del 1935 interpretato da famosi attori americani come Micky Rooney. Dora critica come eccessive e troppo letterali i costumi<sup>9</sup> e le scelte scenografiche del film del volgare produttore hollywoodiano. *Midsummer Night's Dream* – Dora dice – è stato un fallimento, un paradigma del Kitsch, ma le cose non stanno mai ferme e anche per questo film, se negli anni Trenta aveva rappresentato il punto più basso del degrado commerciale (di Padre, Bardo e Impero), negli anni Ottanta (nel tempo della scrittura di Dora) gira nelle accademie del mondo scelto come oggetto di tesi di PhD, per essere diventato paradigma del genere *camp* nei popolari *film studies*. Inoltre la riproducibilità e la durabilità del testo filmico consente alle Lucky Chance dopo molti anni di goderselo e rivedersi ragazzine proiettate su infimi e squalidi schermi di periferia. L'atto successivo dell'autobiografia di Dora passa dagli anni Trenta agli anni Cinquanta, tacendo e rimuovendo quasi del tutto la tragedia della guerra e della perdita di Grandma, loro archetipica madre 'onnipotente', profemminista, protovegetariana, nudista.

Con discrezione Dora parla del dopoguerra come gli anni che non vedono più padre e figlie sulla stessa scena. Infatti mentre Melchior ritorna con successo sulla nobile scena londinese ai ruoli classici shakespeareiani, invece quello è il momento del declino dell'intrattenimento popolare e dunque anche del destino sulle scene delle Lucky Chance che dal musical passano allo strip tease...ma continuando a cantare e ballare sempre con mutandine e reggiseno! Ma la saga familiare continua e Dora racconta che, in occasione questa volta della festa dei 21 anni delle perfide sorellastre gemelle Saskia e Imogen, il ramo legittimo Hazard e quello illegittimo si incontrano di nuovo a casa di Lady Atlanta, che dopo l'incendio e la separazione viveva in una nobile ma fredda e squallida casa colonica dell'*estate* Lynde. Di nuovo sulla scena di un party si assiste a esiti imprevedibili, disastrosi e tragicomici, *seriously funny*. Nel penultimo atto della sua autobiografia Dora si concentra sulla sorte di Lady Atlanta, la prima moglie, la aristocratica. Con un certo divertito compiacimento Dora presenta il fallimento del compleanno delle odiate figlie legittime dai capelli rossi (come quelli dello

<sup>9</sup> "I thought his costume was a masterpiece, myself. It was balletic, really; there was a high, spiky crown of what might have been fishbones. And a long, black wig, down his back. And a fur bolero over his chest, which was bare. And a necklace of what would like babies' skulls. And sneakeskin tights. How well he filled those tights..." (131). Quel dettaglio pornografico, quel 'rigonfiamento' del padre –Dora testimonia- è origine di tutte le peripezie sentimentali che animano e stravolgono il set.



zio Peregrine e della nonna Estella): Imogen la passiva e muta e Saskia, la prepotente. Saskia all'accademia di recitazione ha preferito la cucina. È lei che ha cucinato in onore del padre e del loro pedigree shakespeariano una zuppa di ortiche (che Shakespeare avrebbe potuto gustare) e un cigno sanguinolento portato a tavola con le sue penne bianche in ricordo del Swan of Avon. I doni dei padri (Peregrine è il loro padre naturale come Atlanta rivelerà alla festa dei cento anni di Melchior) sono per le gemelle Hazard una cocente e insopportabile delusione. Peregrine – rapito in quel momento dalla passione di entomologo – tornato dall'Amazzonia regala due bozzoli di farfalle rarissime che per rabbia le sorelle calpestano, e il padre Melchior come regalo annuncia il suo terzo matrimonio con l'amica del cuore di Saskia che l'aveva sostituita nel ruolo di Cordelia nel *Lear* del padre. Un'altra sorta di incesto. Inoltre Melchior annuncia che, essendo diventate maggiorenni, le figlie faranno a meno del suo assegno mensile. Tutto finisce in bagarre. Tornate a casa Dora e Nora ricevono una telefonata in cui vengono informate che Lady Atlanta è caduta dalle scale; le figlie le avevano fatto firmare un documento in cui donava loro la casa, probabilmente l'avevano spinta loro giù per le scale. Lady Hazard rimane paralizzata: il cerchio tra alto e basso si chiude e quel simbolo dell'aristocrazia inglese dalla dimora normanna finisce con l'abitare, con il soprannome di Wheelchair, per il resto della vita nel sottoscala della vecchia locanda di 49 Bard Street. Quanto alla terza moglie di Melchior conosciuta solo con l'epiteto di Lady Margarine ("To butter or not to butter") Dora ne riconosce la capacità di prevedere i cambiamenti dello show business attraverso i media: come il grande schermo negli anni Trenta aveva ospitato il film shakespeariano, anche il piccolo schermo, la televisione, dapprima disprezzata, screditata, finisce con il cambiare completamente l'intrattenimento e lo spettacolo. Anche il figlio legittimo di Melchior del suo terzo matrimonio, Tristram Hazard è un presentatore della tv, imbastardimento della 'nobile arte' del padre e della famiglia: "Lo, how the mighty have fallen" (10).

#### 4. Happy Endings

Il tempo dispiegato della cronaca della saga familiare si richiude sul presente, il 23 aprile, giorno da cui aveva preso avvio la scrittura, la fiction autobiografica di Dora. Tutti gli indicatori temporali, lasciati indistinti nel corso della narrazione, acquistano ora una chiara evidenza: Dora e Nora compiono 75 anni, Melchior e Peregrine ne compiono 100. Un'anziana coppia generazionale. E ancora una volta le figlie sono attratte nell'orbita del padre. Niente le ferma, neanche la tragedia sfiorata di una morte giovane (quella della adorabile Tiff, la loro figlioccia di colore) le fa rinunciare a quella che sentono sarà una giornata speciale, la loro 'occasione'. E cominciano i preparativi. In

modo spregiudicato e provocatorio Dora confessa che la preoccupazione delle due soubrettes settantacinquenni è il vestito da indossare alla festa, il look con cui esibirsi. Angela Carter si inoltra nello spazio ancora poco esplorato della cultura della cosiddetta terza età e dell'*agism* (la discriminazione delle persone anziane). Donne e uomini invecchiano in modo diverso, ma nessuno dei due *genders* abbandona la vanità: Melchior, protagonista della festa, anche se insicuro sulle gambe, come da giovane si offre narcisisticamente alle telecamere di giornalisti e televisioni che lo riprendono mentre saluta uno per uno una lunga fila di ammiratori. E persino, al climax, quando insperatamente riconosce finalmente come sue figlie Nora e Dora, non dimentica se stesso: "He kept his profile at an angle so the cameras wouldn't shoot his double chin, he couldn't help it, it was in his blood" (200).

Diversi sono la vanità, il narcisismo e l'uso dello specchio da parte delle due donne anziane, al contrario del padre nessuna solennità, ma molta consapevolezza. Le Lucky Chance si divertono a crearsi un nuovo outfit al mercatino rionale adatto alle loro gambe da soubrette, ancora seducenti. Non sono *femmes fatales*, ma donne vitali. Il loro trucco poi non imita né riproduce passivamente uno stereotipo genericamente femminile, ma è oggetto della loro perspicace e ironica attenzione al mutamento dell'aspetto: "It's every woman's tragedy – said Nora as the two sisters contemplated their painted masterpiece, 'that, after a certain age, she looks like a female impersonator'". (191)

Dora invece osserva: "we painted the faces that we always used to have on the faces we have now" (192).<sup>10</sup> Ma più di tutto la ferita narcisistica delle sorelle viene riparata dalla 'communal identity' femminile:

[...] I suffered the customary shock when I spotted us in the big gilt mirror at the top – two funny old girls, paint an inch thick, clothes sixty years too young, stars on their stockings and little wee skirts skimming their buttocks. Parodies, 'Over, Dora?, she said 'we've gone and overdone it.'

<sup>10</sup> "Si deve a Lacan il merito – con il suo contributo sullo 'stadio dello specchio' – di aver tracciato una linea di demarcazione tra corpo reale e corpo immaginario, e ad aver sottolineato che ad entrare nei dispositivi del linguaggio è solo quello immaginario mentre il corpo reale resiste alla significazione. Il fenomeno dell'invecchiamento è una circostanza in cui il corpo immaginario salta in primo piano. Col passare del tempo, infatti la separazione del nostro io da un corpo reale che invecchia aumenta al punto da escludere dalla nostra immagine le parti che, a nostro parere, la de-formano. Una ruga, un afflosciamento dei tessuti, una modificazione della struttura ossea ecc., vengono rifiutate dal nostro sguardo come non appartenenti a noi stessi al punto da rendersi necessario un nuovo 'montaggio' delle diverse parti che formano l'immagine integrata del nostro corpo" (Fraire Manuela 'Lo sguardo della madre. Disfare la madre, rifare la madre', *Pedagogika.it*/2010/xiv\_2/corpo\_a\_corpo. La\_madre), (8).

We couldn't help it, we had to laugh at the spectacle we'd made of ourselves and, *fortified by sisterly affection*, strutted our stuff boldly into the ballroom' We could still show them a thing or two, even if they couldn't stand the sight. (197, corsivo mio).

"We could still show them a thing or two": l'affermazione più che *freakish* o ridicola, è piena di pathos perchè le sorelle settantacinquenni sanno bene che una questione dell'*agism* è l'invisibilità delle persone anziane, soprattutto donne. Quando sono in fila per rendere omaggio a Melchior Hazard due uomini in fila si frappongono tra loro come se le due donne non ci fossero: "[...]but we decided to tolerate the invisibility of old ladies – note that, even dressed up like fourpenny ham-bones, our age and gender still rendered us invisible – because it was a special occasion, although as a general rule, we debate invisibility hotly" (198).

Ma nella brillante commedia carteriana anche due 'batty old hags' (5) due vecchie streghe invisibili sono visibili e attraenti per qualcuno. Lo zio Peregrine, il potente e irrequieto prestigiatore, dalla folta chioma rossa, ritenuto morto da tempo, fa irruzione sulla scena del suo stesso compleanno seguito da uno strampalato corteo e ricco di doni: innanzitutto Tiff anche lei per niente affogata nel Father Thames. E il colpo di scena di cui Dora si mostra protagonista è l'appassionata unione incestuosa tra lei e zio Perry, un secondo padre. Per Perry Dora non è invecchiata, il confine tra alto e basso, legittimo e illegittimo, uomo e donna, giovane e vecchio è una questione di prospettiva e di desiderio. Chi si è amato non cambia:

'Floradora! You havent changed one bit!

I was about to say him nay, draw his attention to the crow's feet, the grey hairs and turkey wobblers but I saw by the look in his eye that he meant what he said, [...] where he loved, he never altered, nor saw any alteration: And then I wondered, was I built the same way, too? Did I see the soul of the one I loved when I saw Perry, not his body? And was his fleshly envelope, perhaps in reality, in much the same sorry shape as those of his nieces *outside the magic circle of my desire?* (207, corsivo mio).

"The magic circle of my desire". La vecchiaia, più che la trasformazione del corpo, riguarda l'evoluzione della mente. Le *children* diventano sagge a 75 anni: Angela Carter anticipa la posizione di Mary Ann Bateson. L'età è, come, il genere, la classe, la razza, non un dato naturale immutabile, ma un costruito culturale, storicamente determinato e soggetto alla trasformazione. I nonni di oggi sono diversi da quelli di una volta ricorda Mary Catherine Bateson aggiungendo che la generazione dei *baby boomers* segna un passaggio nella storia dell'evoluzione delle età della vita: il tempo dell'infanzia e della giovinezza si è allungato e la longevità *tout court* ha creato un nuovo spazio, ha aggiunto

una quarta stanza nella casa della vita che implica la ristrutturazione dell'intera casa.<sup>11</sup> La quarta età', la quarta stanza di Mary Catherine Bateson (*Composing a Further Life. The Age of Active Wisdom*, 2010) non è solo la stanza chiusa del ricordo, ma aperta e propulsiva, 'prospective as well as retrospective' tanto da corrispondere al tempo che lei stessa opportunamente definisce della 'active wisdom', della saggezza attiva come quella delle *wise children*, delle figlie sagge, per l'appunto, di Angela Carter.<sup>12</sup> Carter doveva avere in mente l'ultima età quando ha pensato al titolo del romanzo, quasi un ossimoro che associa alle figlie piuttosto che ai padri la categoria tradizionalmente attribuita alla maturità: la saggezza, la *wisdom*. Non padri, non vecchi ciechi come Lear/Melchior, ma figlie vecchie e *wise* come Cordelia/Dora-Nora.

Lo scoppiettante e fantasmagorico quinto atto non ha esaurito i suoi colpi di scena: in una generale confusione dai toni a volte *lapstick*. Tutti –la prima moglie, la figlia Saskia – cospirano contro il vecchio padre, tranne le figlie sagge che sembra vogliano proteggerlo. Quando Dora torna dalla camera da letto al party vede Nora seduta, sulle gambe del padre: 'And what were *you* doing, Nora?'

““Sitting on our dad's knee, like a good daughter ought to on her old man's birthday, Dora' (221)”.

Se Cordelia morta tra le braccia del vecchio Lear era il rovesciamento tragico della Pietà cristiana, Dora seduta sulle ginocchia del padre è il ribaltamento comico della scena tragica shakespeariana. Ma non ne è ancora lo *happy ending* finale: “a good daughter” non è quella che si siede sulle gambe del padre.

Se l'età delle figlie Chance le consegna all'invisibilità pubblica, non sembra essere così per il padre mentre attende gli auguri degli ospiti in fila : “There were rings on his fingers, like a king, or pope, and a big gold medallion round his neck: he looked regal, but festive” (198). Ma quella apparente imponenza regale nasconde la fragilità e inconsistenza del padre. Melchior tradisce la sua età: è insicuro sulle gambe, anche il tardo riconoscimento delle figlie illegittime è forse effetto di un sentimentale insenilimento. Ma la causa della

<sup>11</sup> Erick Erickson negli anni 70 in un fortunato articolo “Eight Ages of Man” divideva lo sviluppo della vita psichica in otto stadi, ciascuno oscillante tra salute e patologia. Secondo lo psicanalista l'ultima tappa dello sviluppo dell'io può avere come esito un senso di soddisfazione o di fallimento, è lo stadio dell'integrità o della disperazione. Erickson considera ogni stadio della vita concluso e l'ultimo sembra avere uno sguardo solo retrospettivo.

<sup>12</sup> L'agism, inoltre, è legato al sessismo: la donna vecchia è oggetto di discriminazione ed è uno stereotipo diverso dall'uomo vecchio, tanto da essere un tema degli Women's Literary Studies. Cfr. Rita C. Covignoli per esempio in *Women of a Certain Age: Contemporary Italian Fictions of Female Aging* (Fairleigh, Madison, Dickinson UP, 2005).

sua assenza come padre, dell'evaporazione del suo ruolo paterno è più strutturale e profonda. Rovistando nella sua camera da letto, Peregrine e Dora in uno sgabuzzino semisegreto scoprono un ritratto di dimensioni reali del padre di Melchior, Runolph Hazard nel ruolo di Lear: "there was the legend on the frame : 'Ranulph Hazard, 'Never, never, never, never, never...'" (224).

Melchior per il suo centesimo compleanno si era dunque vestito come il padre, 'wife-murderer, friend-murderer, self murderer' che gli aveva riservato

'No love, no nothing. And tonight of all nights, he'd chosen to become his own father, hadn't he, as if the child had not been the father of the man, in his case, but , during his whole long life, the man had waited to become the father of himself'. (224)

Ma a Melchior manca la corona che il padre veste nel ritratto, Peregrine e Dora continuano a cercare e trovano la vecchia corona di cartone che Estella aveva colorato di oro. Dora nella sala da ballo la poggia su un cuscino e in una parodica solenne celebrazione reincorona il padre in un ultimo vertiginoso ribaltamento della tragedia di Lear shakespeariano: "Father, look what I've found [...] Prince of players! Reclaim your crown!". I stood in tiptoe. I placed the crown on his long grey hair. [...] I was a touch long in the tooth for Cordelia but there you are" (225). La corona di cartone: attraversa indenne un secolo di ferro e fuoco e rimane di sghembo nell'ultima immagine di Melchior/Lear, concludendo la sua vicenda. Ma non è ancora questo lo *happy ending*. *Wise Children* non è il dramma dei re / padri, ma delle figlie.

"Un'analisi insegna, come ha affermato una volta Lacan, a "fare a meno del padre a condizione di servirsene". Dora e Nora hanno raggiunto quello che hanno inseguito per 75 anni, il riconoscimento del padre, ma non sembra più essere il fine/la fine della vita delle figlie.

Tornate a casa alla fine del giorno le figlie di nuovo si interrogano sul padre:

'Nora...don't you think our father looked two-dimensional, tonight? [...] Nora sunk in thought [...] 'D'you know, I sometimes wonder if we haven't been making him up all along,' she said. 'If he isn't just a collection of our hopes and dreams and wishful thinking in the afternoons. Something to set our lives by [...] 'Oh, very profound. Very deep' (229).

Apparentemente è un finale disforico, un anticlimax, al contrario è un traguardo necessario: 'It's a wise child that knows his father'. Attraverso il lungo percorso autobiografico le *children* hanno ri-conosciuto il padre e ne possono finalmente fare a meno. Sono diventate *wise*, sagge: il loro desiderio si è spostato dal passato al futuro.

Per Dora e Nora a 75 anni non solo il sesso è un'opzione possibile, ma anche la maternità. Il vecchio zio Perry prestigiatore ha in tasca il dono per il loro compleanno: due gemelli di tre mesi di sesso diverso figli di Gareth (figlio del terzo matrimonio di Melchior). Alla fine di quel 23 aprile, Dora e Nora ritornano a 49 Bard St – due “batty old hags” – spingendo in un carrozzino due bebè, eredi della famiglia Hazard. Michail Bachtin aveva individuato come icona del grottesco carnevalesco due vecchie megere incinte sui famosi tableaux Kerch di terracotta, ma la maternità delle Lucky Chance non ha nulla di grottesco o carnevalesco, qualità spesso associate dalla critica alla scrittura di Angela Carter. La maternità di queste children settantacinquenni non è biologica, ma l'esito di una ricerca che ha conquistato loro *wisdom*. La saggezza dei settantacinque anni è dinamicamente attiva, retrospettiva, così come prospettica. La memoria non è solo un vicolo cieco, ma proteso verso il futuro: con le loro canzoni del repertorio musicale di un intero secolo le neomamme cullano i neonati: “We can't give you anything but love, babies,/That's the only thing we've plenty of babies”.

Le figlie hanno avuto bisogno di una vita intera per riconoscere il padre e poterne fare a meno; quel che ne resta è la loro generatività: la scrittura di Dora e la maternità e paternità, la cura della generazione futura:

l'evaporazione della funzione edipico normativa del Padre, anziché liberarci dal padre, deve permetterne una *riabilitazione etica come padre della testimonianza e non come Nome del Padre*. [...] Quel che resta del padre è custodia del mistero della vita e della morte, è la responsabilità dell'eredità e della trasmissione, è la generatività del desiderio come nuda fede.<sup>13</sup>

La metamorfosi si è compiuta: il paradigma tragico del padre/Lear si è trasformato nella commedia delle figlie, delle ‘wise children’. La voce ironica e disincantata di Dora/Angela Carter avverte il lettore: “But truthfully, these glorious pauses do, sometimes, occur in the discordant but complementary narratives of our lives and if you choose to stop the story there, at such a pause, and refuse to take it any further, then you can call it a happy ending.” (227)

“What a joy is to dance and sing!” sono, comunque le parole con cui Dora termina la sua autobiografia. Quella di Dora è una voce danzante che ha l'apparente immediatezza dell'oralità, del suo incessante performativo movimento. La voce con cui Angela Carter intendeva continuare a farsi ascoltare.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2011, 16-23.

<sup>14</sup> Il *performing I* di Dora Chance è stato ripreso nel musical di successo di Anne Rice, *Wise Children* nel 2018, sulla cui scena continuano a danzare e cantare le “darling daughters”.

GIUSEPPE DE RISO

**Il risvolto triste della comicità.  
Contaminazioni parodiche e inversioni intertestuali  
in *Quichotte* di Salman Rushdie**

*Abstract*

Il saggio intende discutere *Quichotte* (2019) di Salman Rushdie come un romanzo in cui la critica sociale si esprime attraverso la contaminazione intertestuale tra generi, stili e media diversi. Sebbene il testo rushdiano appartenga al collaudato filone di metafiction storiografica (Hutcheon 1985, 1988, 1989) che tanta diffusione ha visto negli ultimi decenni, tale declinazione letteraria trova qui applicazione originale con lo sviluppo narrativo asimmetrico di due storie, quella dello scrittore Sam DuChamp e del personaggio di sua invenzione Quichotte.

La mescolanza tra show e competizioni di vario genere, serial tv, film e computer grafica gioca continuamente su processi di attrazione e repulsione delle storie dei due protagonisti, ed è infine compressa in un calco parodico dell'epopea donchisciottesca modellato sui codici della televisione contemporanea. Nell'originale impalcatura strutturale del romanzo, situazioni comiche si tingono progressivamente di sfumature tragiche per rivelare, in ultima analisi, una visione del mondo basata sulla necessaria contaminazione tra le facoltà immaginative dell'arte e la vita reale come disperato tentativo di far fronte alle contraddizioni umane.

Parole chiave: comico, tragico, metafiction storiografica, narrazione asimmetrica, contaminazione.

Introduzione

Capita spesso che la percezione dei diversi piani di profondità di un capolavoro della letteratura muti col tempo. È successo a *Don Quijote de la Mancha*, generalmente ritenuto il primo grande romanzo della letteratura mondiale.<sup>1</sup> Accanto alla comicità che il suo primo pubblico giudicò travolgente, l'Europa frastornata dalle campagne napoleoniche seppe riconoscerle le tracce della disillusione che avrebbero guidato, poi, i lettori successivi lungo i sentieri cupi di un'opera che rivelava ora le sue sfumature più tragiche. D'altra parte,

<sup>1</sup> La cui prima parte, per la quale Miguel de Cervantes non prevedeva una continuazione, venne pubblicata nel 1605. La seconda fu scritta solo dieci anni più tardi, nel 1615.



la qualità ‘tonale’ del comico<sup>2</sup> lo rende una forma espressiva intimamente predisposta alla promiscuità di generi e stili, fino ad accogliere il suo apparente contrario, il tragico. Moelwyn Merchant<sup>3</sup> ha sostenuto che la mescolanza di comico e tragico in una produzione letteraria tanto diversificata come quella di Martin Amis, Samuel Beckett, Charles Dickens e William Shakespeare rappresenti l’‘affronto’, la sfida lanciata da quegli autori all’idea di purezza di due categorie che non andrebbero trattate a compartimenti stagni, come due qualità complementari ma separate della vita e dell’arte.

Lo sa bene Salman Rushdie, membro del gruppo di scrittori che nel 2002 ha nominato *Don Quijote* miglior testo mai scritto. Il detentore unico del ‘The Best of the Booker’<sup>4</sup> era quindi pienamente cosciente delle responsabilità, e dei rischi, che avrebbe comportato la stesura del suo ultimo romanzo, *Quichotte* (2019), liberamente quanto audacemente ispirato al modello cervantino. Difficoltà dovute a una serie incalcolabile di considerazioni tra cui, forse su tutte, vi è proprio quella irriverente, quanto sofferta, contaminazione di comico e tragico che pervade le avventure dell’‘ingenioso hidalgo’ e del suo imitatore assieme. Non a caso, quello di Quichotte è un dramma della, oltre che sulla, conciliazione. Non solo dei personaggi che animano il testo, ma anche di generi e stili letterari. Oltre che della vita con l’arte. Il peso di simili premesse lascia intuire la reticenza di Quichotte a fregiarsi del ‘Don’ onorifico che, umilmente, “non credeva di aver conquistato o meritato.”<sup>5</sup>

<sup>2</sup> A. Scott, *Comedy*, New York e London, Routledge, 2005. A questo proposito si vedano anche S. Critchley, “Comedy and Finitude: Displacing the Tragic-Heroic Paradigm in Philosophy and Psychoanalysis”, *Constellations*, 6.1 (1999), 108-122; R. Ciocca, “Tra farsa e commedia. L’antropologia patriarcale di *The Taming of the Shrew*”, in *William Shakespeare e il senso del comico*, a cura di Simonetta de Filippis, Napoli, UniorPress, 2019, 113-127; S. de Filippis, “William Shakespeare e il senso del comico. La commedia come terreno di sperimentazione”, in Id., *William Shakespeare e il senso del comico*, Napoli, UniorPress, 2019, 21-40; M. W. Roche, *Tragedy and Comedy. A Systematic Study and a Critique of Hegel*, New York, State University of New York Press, 1998; E. Segal, *The Death of Comedy*, Cambridge e London, Harvard University Press, 2001.

<sup>3</sup> W. M. Merchant, *Comedy*, London, Methuen Publishing, 1972.

<sup>4</sup> Premio conferito a Rushdie il 10 luglio 2008 per il suo *Midnight’s Children* (1981), che già gli era valso il prestigioso Booker, ottenuto nello stesso anno di pubblicazione del romanzo, e l’ancor più risonante riconoscimento Booker of Booker nel 1993.

<sup>5</sup> “He did not feel [...] he had earned or merited” (S. Rushdie, *Quichotte*, s.l., Vintage, 2019, 14. Il riferimento bibliografico è privo del luogo di stampa perché è stata utilizzata la versione elettronica del romanzo disponibile su Google Play).



## 1. Contaminazione tra realtà e 'reality' nella follia di Quichotte

Similmente a quanto avveniva in un altro importante lavoro di Rushdie, *The Satanic Verses* (1988), in *Quichotte* due tracce narrative si alternano irregolarmente per venti capitoli. Ad avviare il romanzo è quella del Quichotte del titolo, Ismail Ismail,<sup>6</sup> rappresentante farmaceutico di origine indiana trasferitosi negli Stati Uniti. A causa della natura itinerante del suo lavoro, Ismail non ha mai avuto una dimora fissa. La sua casa erano gli "indirizzi temporanei"<sup>7</sup> dei motel presso cui soggiornava tra un viaggio e l'altro. Reality show, soap opere, serie tv, competizioni di ogni tipo e, più in generale, "distrazioni televisive"<sup>8</sup> consumate alla luce gialla delle stanze dei suoi alloggi hanno rappresentato per Ismail l'unica forma d'intrattenimento. Lo schermo del televisore è stato il compagno, quotidiano e irrinunciabile, con cui è invecchiato.

Complice la senescenza incipiente, Ismail sprofonda in una sorta d'impazzimento nel quale contenuti e materiali televisivi dominano il suo orizzonte umano e intellettuale. Nella sua vita psichica, personaggi e situazioni della finzione televisiva acquistano pari dignità di quelle che ha incontrato in prima persona. Esse arrivano a costituire parte integrante dei suoi ricordi, del suo bagaglio umano e affettivo, in una potente contaminazione tra reale e immaginario che, nel romanzo, viene definita il "reale irreale".<sup>9</sup> Essa si manifesta propriamente nell'incapacità di distinguere il confine tra la realtà incarnata e la 'realtà' vista attraverso il televisore:

[Quichotte] divenne preda di quel disturbo psicologico, sempre più diffuso, per il quale il confine tra verità e menzogna si faceva sbiadito e indistinto, tanto che a volte non riusciva a distinguere l'una dall'altra, la realtà dal 'reality', e cominciò a pensarsi come cittadino naturale (e potenziale abitante) di quel mondo immaginario al di là dello schermo al quale era così attaccato [...].<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Sebbene nel romanzo vi si faccia più frequentemente riferimento attraverso la forma americanizzata Ismail Smile o, in alternativa, Smile Smile.

<sup>7</sup> "Temporary addresses" (Rushdie, 10).

<sup>8</sup> "Mindless television" (*ibid.*).

<sup>9</sup> "Unreal real" (*ivi*, 11).

<sup>10</sup> "He fell victim to that increasingly prevalent psychological disorder in which the boundary between truth and lies became smudged and indistinct, so that at times he found himself incapable of distinguishing one from the other, reality from 'reality', and began to think of himself as a natural citizen (and potential inhabitant) of that imaginary world beyond the screen to which he was so devoted [...]" (*ibid.*, enfasi mia).

La devozione che Ismail sviluppa nei confronti dei personaggi visualizzati sullo schermo culmina nel sentimento per una conduttrice televisiva e attivista per i diritti delle minoranze di trent'anni più giovane. Salma R, ex-attrice anch'ella di origine indiana, si era trasferita negli USA con l'obiettivo poi realizzato di diventare "l'amata",<sup>11</sup> possibilmente l'ossessione, di milioni di americani. Sebbene per la voce narrante il sentimento di Ismail nei confronti di Salma sia "un'infatuazione che chiamava, in modo decisamente improprio, amore",<sup>12</sup> questa è così forte da spingerlo a mettersi in viaggio per dichiararle il suo amore. Nel frattempo, le scrive lettere romantiche sotto lo pseudonimo di Quichotte, da un'opera di Jules Massenet che Ismail amava in gioventù. Questo perché così come l'opera musicale era vagamente tratta da capolavoro di Cervantes, così Ismail sembrava "vagamente distratto egli stesso".<sup>13</sup> Il divertito collegamento che l'autore stabilisce con Massenet e Cervantes crea le risonanze tra personaggi, situazioni e media diversi da cui origina la trasformazione di Ismail in Quichotte e costituisce, a un tempo, un elemento caratterizzante della scrittura del romanzo.

L'assurdità del proponimento del protagonista, partire per un viaggio con l'intento di dichiarare il proprio amore a una perfetta sconosciuta, appare nient'affatto improbabile una volta che si provi a osservare il mondo pervaso dalle illusioni generate dai moderni schermi televisivi. Se il Quijote di Cervantes interpretava la realtà con l'immaginazione intrisa dei contenuti dei romanzi cavallereschi, il Quichotte di Rushdie lo fa posseduto dai codici della TV contemporanea, secondo cui è perfettamente normale che due estranei apparentemente senza quasi nulla in comune possano darsi appuntamento e decidere di sposarsi, proprio come in un reality. Quella di Quichotte è l'epoca della contaminazione parodica tra media analogici e digitali, in cui tutto può accadere:

Era l'Epoca del Tutto-Può-Succedere, ricordò a se stesso. Lo aveva sentito dire da tanta gente in TV e in quegli strani videoclip che fluttuavano nel cyberspazio, il che andava ad aggiungere un'ulteriore elemento hi-tech alla sua dipendenza. Non c'erano più regole. E nell'Epoca del Tutto-Può-Succedere, beh, tutto poteva succedere.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> "The beloved" (ivi, 46).

<sup>12</sup> "An infatuation which he characterised, quite inaccurately, as love" (ivi, 11).

<sup>13</sup> "A little loosely based [him]self" (ivi, 13).

<sup>14</sup> "It was the Age of Anything-Can-Happen, he reminded himself. He had heard many people say that on TV and on the outré video clips floating in cyberspace, which added a further, new-technology depth to his addiction. There were no rules any more. And in the Age of Anything-Can-Happen, well, anything could happen" (ivi, 14).

Nella mente di Quichotte lo schermo del televisore funziona come confine attraversabile, o membrana porosa, grazie a cui è possibile l'interazione tra ciò che è al di qua e al di là dello schermo. Se qualcosa è stato rappresentato in TV, allora è perfettamente plausibile nella realtà di Quichotte. E se Quijote poteva chiedere a un contadino qualsiasi di affiancarlo nel suo viaggio, a Quichotte basta esprimere un desiderio per ritrovarsi accanto il figlio che sogna di avere da Salma, Sancho, venuto da un futuro immaginario per aiutare l'aspirante padre a realizzare la sua impresa e creare le condizioni della sua stessa esistenza.<sup>15</sup>

## 2. Comicità della follia di Quichotte

Gran parte della comicità presente nella prima parte delle avventure tanto di Quijote, quanto di Quichotte, deriva precisamente dalla loro fiducia nei codici rispettivamente della cavalleria errante<sup>16</sup> e della televisione. Entrambi credono nell'interferenza provvidenziale di una volontà superiore, manifestazione soprannaturale o regia occulta, nel loro viaggio. D'altra parte, l'azione stessa della Provvidenza era fondamentale per la realizzazione del desiderio raccontata nei 'romances' che ispiravano Don Quijote.<sup>17</sup> Vi è, tuttavia, un'importante differenza nella comicità delle situazioni che i due protagonisti vivono durante le rispettive ricerche amorose. In Cervantes, gli spassosi equivoci in cui cadeva Alonso Quijano erano spesso di tipo terminologico: il nobile di basso rango reinventatosi cavaliere errante utilizzava i termini e i significati dei romanzi cavallereschi di cui era imbevuto per decodificare il mondo a lui coevo, sovrapponendoli alle persone e alle cose che incontrava con conseguenze comicamente catastrofiche. Erano le parole (in disuso, inappropriate, decontestualizzate) di un mondo dimenticato, i prodigiosi espedienti del suo stesso inganno. In Rushdie, almeno apparentemente, l'effetto comico deriva dalla sorprendente efficacia con cui Quichotte sembra maneggiare le convenzioni televisive in suo possesso. Grazie a loro, egli appare in grado di cogliere

<sup>15</sup> Si tratta di un paradosso particolarmente caro alla letteratura e al cinema di fantascienza.

<sup>16</sup> Nel caso di Quijote, ciò è in conformità ai trattati d'amore che tanta rilevanza ebbero nella produzione letteraria del Cinquecento italiano. La sua condotta era guidata dalla suggestiva commistione di elementi tratti dal misticismo ebraico, dalla teologia cristiana e la filosofia neoplatonica che contraddistingueva il *De Amore* (1494) di Marsilio Ficino o i *Dialoghi d'amore* (1535) di Leone Ebreo. L'influenza di quest'ultimo nella scrittura di Cervantes era tale da essere citato direttamente nell'introduzione al *Don Quijote*.

<sup>17</sup> S. Dentith, *Parody*, London e New York, Routledge, 2000, 55.

e correttamente interpretare i ‘segni’, altrimenti casuali, mandati dal destino per la realizzazione del suo sogno d’amore.

La sua fiducia incrollabile nella natura soprannaturale dell’amore è accolta con atteggiamenti di scherno o canzonatura da parte di altri personaggi, che la interpretano come follia o dissennata irragionevolezza. A cominciare dallo stesso Sancho che, nonostante le assurde premesse della sua ‘nascita’, con malcelato scetticismo deride spesso il granitico convincimento del padre di essere governato da una volontà superiore. Il contegno solenne, talvolta messianico, di Quichotte offre spesso il destro all’irriverente incredulità di Sancho per occasionare siparietti ravvivati da scintillanti attriti in cui la presunta predestinazione che, secondo Quichotte, garantirà il successo della loro impresa conduce a un riso catartico.

### 3. Trasversalità della contaminazione tra generi e media diversi

Agli assennati sanchismi, tratti dalla tradizione popolare, riservati a Quijote dal suo scudiero, fanno qui da contraltare i commenti caustici di Sancho a cui Quichotte è sempre in grado di tenere testa. L’effetto comico è amplificato dall’eco dei riferimenti ai contenuti degli spazi televisivi da ed entro cui si propagano. Nel passo riportato di seguito, ad esempio, agli elevati ragionamenti di Quichotte sul raggiungimento del proprio amore, Sancho replica con una battuta sarcastica, dal sapore di spot pubblicitario, a cui Quichotte risponde per le rime con una gustosa citazione di Hannibal Lecter nel film *Il silenzio degli innocenti*<sup>18</sup> (1991) di Jonathan Demme, in merito al cannibalismo praticato da quest’ultimo:

“Dobbiamo rinunciare anche al nostro desiderio, e affetto, per la donna amata?” “L’Amata fa eccezione,” spiegò pacatamente Quichotte, “perché l’Amata è l’obiettivo. A tutto il resto, invece, dobbiamo rinunciare.” “Anche a un occasionale bicchiere di Grey Goose e acqua tonica?” “Anche a *un bel piatto di fave e un buon Chianti*.”<sup>19</sup>

<sup>18</sup> *The Silence of the Lambs*, in lingua originale.

<sup>19</sup> “Do we also have to give up our desire for, and attachment to, the woman we love?” “The Beloved is exempt,” Quichotte explained mildly, “because the Beloved is the goal. These other burdens, however, must be shed.” “Even an occasional glass of Grey Goose and tonic?” “Even *fava beans and a nice Chianti*” (Rushdie, 147, enfasi mia). La battuta viene pronunciata da Hannibal Lecter (nel film interpretato da Anthony Hopkins) per terrorizzare Clarice Starling (Jodie Foster) e concludere il memorabile dialogo in cui ciascuno dei due prova ad affermare il proprio potere sull’interlocutore.

Se, per Rushdie, “Cervantes era andato in guerra contro la cultura spazzatura della sua epoca”,<sup>20</sup> così l’umorismo dei dialoghi che contrappongono il suo Sancho e il suo Quichotte è in continua tensione con serie tv, cinema, spot televisivi, canzoni, reality e persino altri testi dello stesso Rushdie.

Satira, pastiche e burlesque non sono tuttavia qui impiegati per il riso fine a se stesso, ma per comunicare qualcosa parlando d’altro. La porosità di definizioni e categorie entro cui può, o dovrebbe, muoversi la narrazione del romanzo permette a d elementi comici apparentemente fuori contesto o inappropriati di fluttuare caoticamente da un campo semantico all’altro e stabilire collegamenti inattesi, mescolandosi nella produzione di nuovi significati. Nel lettore nascono spontaneamente intuizioni mentre legge qualcosa d’altro, apparentemente non collegato alle prime. Numerosi bersagli di critica sociale, politica e x economica sono da Rushdie presi di mira con compiaciuta irreverenza attraverso una comicità magistralmente allusiva, obliqua, potrebbe dirsi più sagace rispetto all’ironia sferzante dei *Satanic Verses*. Sfrontatezza, quest’ultima, che gli sarebbe valsa la condanna a morte da parte del leader iraniano Ayatollah Ruhollah Khomeini, ricevuta il 14 febbraio 1989.

Per stessa ammissione di Rushdie, ricevere una fatwa è stato come essere colpito da una maledizione o incantesimo che ha fatto assomigliare la sua vita a quella di più di uno dei suoi personaggi.<sup>21</sup> C’è dell’ironia nel constatare quanta rilevanza avesse già avuto, sin dal suo primo romanzo, l’idea che figure e situazioni prodotti dall’immaginazione artistica possano farsi carne e interferire negli eventi storici reali, piuttosto che limitarsi a funzionare come riflessi evanescenti delle vicende umane.<sup>22</sup> In quest’ottica, *Quichotte* rappresenta l’ultima tappa della riflessione metaletteraria rushdiana sulle interazioni che creature e situazioni di fantasia possono stabilire con l’umanità e la sua storia. Il romanzo indaga i modi attraverso cui l’immaginazione dell’Autore

<sup>20</sup> “Cervantes had gone to war with the junk culture of his own age” (ivi, 263).

<sup>21</sup> Per sfuggire a una fine tragica, Rushdie è stato costretto per anni a vivere sotto lo pseudonimo Joseph Anton (ricalcato a sua volta su Joseph Conrad e Anton Chekhov). Dopo la promulgazione della fatwa, Scotland Yard offrì protezione all’autore britannico. Il primo incontro con le forze che avrebbero dovuto tutelare la sua incolumità è stato descritto da David Sheff sulla rivista *Playboy* con toni da film di spionaggio (D. Sheff, “*Playboy* Interview: Salman Rushdie”, in *Conversations with Salman Rushdie*, a cura di M. R. Reder, Jackson, University Press of Mississippi, 2000). Da allora, lo stesso Rushdie si è riconosciuto in diverse occasioni nei suoi personaggi.

<sup>22</sup> È uno dei cardini dell’umorismo del realismo magico che ha disseminato in tutta la sua produzione letteraria a partire da *Midnight’s Children*. Com’è noto, in quel romanzo le vicende personali di Saleem Sinai e quelle della storia indiana contribuivano le une allo sviluppo delle altre.

condiziona la sua sfera quotidiana per poi, da questa, riversarsi di nuovo nella scrittura.<sup>23</sup>

#### 4. Reverse rendition, o narrazioni asimmetriche inverse

L'espedito metaletterario che Rushdie impiega nel perseguire il suo scopo è Sam DuChamp,<sup>24</sup> scrittore di romanzi di spionaggio. *Quichotte* è in realtà il romanzo che Sam sta scrivendo e che noi leggiamo proprio mentre la scrittura procede. Nelle intenzioni del suo autore, il romanzo nasce come il tentativo di attraversare il confine che separa la cultura alta da quella bassa<sup>25</sup> affrontando un gran numero di temi estremamente ambiziosi attraverso la mescolanza di stili e generi letterari diversi. Come Quichotte, Sam non distingue più il confine tra reale e immaginario. Il suo "disturbo mentale"<sup>26</sup> è dovuto all'eccessiva esposizione all'ambiente artistico e intellettuale che la sua famiglia frequentava quando era bambino<sup>27</sup> e, viene precisato, non può più essere curato.

<sup>23</sup> Si tratta, naturalmente, del tipo di 'metafiction storiografica' che la studiosa canadese Linda Hutcheon (si vedano i riferimenti al termine di questa stessa nota) teorizzava con maggior forza proprio nell'anno in cui Rushdie veniva condannato a morte per rinascere Joseph Anton e che, oggi, si riconferma con toni ancor più originali nel suo ultimo romanzo. L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Methuen, 1985; *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988; *Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989. Si vedano anche: P. Anderson, *The Origins of Postmodernity*, London, Verso, 1998; D. Bennett, "Parody, Postmodernism, and the Politics of Reading", *Critical Quarterly*, 27 (1985), 27-43; F. Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 2003; C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, Academy Editions, 1991; K. Olson, *Comedy After Postmodernism: Rereading Comedy from Edward Lear to Charles Willeford*, Texas, Texas Tech University Press, 2001.

<sup>24</sup> O Brother, per usare il nome con cui viene più frequentemente indicato nel romanzo.

<sup>25</sup> Rushdie, 36.

<sup>26</sup> "Mental disorder" (*Ibid*).

<sup>27</sup> "And because of such intensive and prolonged childhood overexposure to creative genius of all types, Brother too, like his incipiently crazy Quichotte, fell victim to a rare form of mental disorder – his first, paranoia being the second – in the grip of which the boundary between art and life became blurred and permeable, so that at times he was incapable of distinguishing where one ended and the other began, and, even worse, was possessed of the *fool's* conviction that the imaginings of creative people could spill over beyond the boundaries of the works themselves, that they possessed the power to enter and transform and even improve the real world."

"E a causa di una sovraesposizione infantile così intensa e prolungata a genio creativo di ogni tipo, anche Brother, come la futura follia del suo Quichotte, sviluppò un raro disturbo mentale – il primo,

Le vicende di Quichotte permettono a Sam di riconoscersi progressivamente in ciò che succede nel testo e ad ammettere che esso è in realtà un modo indiretto per parlare di sé. In particolare, egli vuole esprimere il duplice desiderio di ricongiungimento con il figlio, Marcel, e la sorella,<sup>28</sup> entrambi perduti a causa di incomprensioni. Il tentativo di riconciliazione con la sorella, da cui è separato da quarant'anni di silenzio, trova un rispecchiamento nella ricerca di Salma da parte di Quichotte. Quello con Marcel, com'è evidente, si riflette nel rapporto con Sancho.

Pensava a lei, a tutti quelli che aveva perso ma soprattutto a lei, soppesando i benefici di lasciarsi alle spalle il loro litigio e far pace prima che fosse troppo tardi, con il rischio di scatenare una delle sue sfuriate incontenibili, senza nemmeno sentirsi sicuro di avere il coraggio di tentare un qualche approccio. Se voleva essere onesto con se stesso, sapeva di dover essere lui a fare il primo passo, perché lei aveva più motivi di risentimento di lui.<sup>29</sup>

Tuttavia, questa non è l'unica consapevolezza a cui l'autore giunge, né la più importante. Si è già fatto riferimento a come, da un punto di vista strutturale, le storie di Quichotte e del suo autore si diano il cambio in maniera simile all'alternanza tra realtà e sogno apprezzata in *The Satanic Verses*. Il flusso metanarrativo trova applicazione originale attraverso il movimento 'inverso' delle storie dei due protagonisti del romanzo. Se la storia che aveva per protagonisti Gibreel Farishta e Saladin Chamcha procedeva parallelamente al sogno del primo, qui le due narrazioni s'intrecciano l'una procedendo in senso contrario all'altra. Le situazioni 'fittizie' di Quichotte e suo figlio Sancho anticipano, senza che il loro autore possa ovviamente saperlo, le future vicende 'reali' di Sam e della sua famiglia, le cui tensioni hanno portato alla nascita di *Quichotte* stesso.

poi affiancato dalla paranoia – per effetto del quale il confine tra arte e vita divenne sfumato e permeabile, al punto che a volte non riusciva a distinguere dove finisse l'uno e cominciasse l'altro e, il che era anche peggio, s'impossessò di lui la convinzione dello *sciocco* secondo cui le fantasie delle persone creative potessero riversarsi oltre i confini delle opere che le contenevano, che esse possedessero il potere di entrare, trasformare e persino migliorare il mondo reale" (*ibid.*, enfasi mia).

<sup>28</sup> A cui nel romanzo non viene mai dato un nome proprio.

<sup>29</sup> "He had been thinking about her, about everyone he had lost but mainly about her, weighing the benefits of putting down the burden of their quarrel and making peace before it was too late against the risk of triggering one of her nuclear rages, and unsure if he possessed the courage to make some sort of approach. If he was honest with himself he knew it was up to him to make the first move, because she had a deeper grievance than he did" (Rushdie, 38-39).

L'asimmetria inversa è inizialmente suggerita con un significativo riferimento al cinema nel quale le vite di Sam e Quichotte sono descritte come il riavvolgimento di un vecchio film del grande comico indiano Raj Kapoor, a sua volta imitazione del vagabondo di Charlie Chaplin. La contaminazione tra India e Stati Uniti, Hollywood e Bollywood, è rappresentata dalle buffe movenze di un grande attore comico che ricordano quelle di un altro ancora più riconoscibile, in un movimento accelerato all'indietro che ne amplifica l'effetto umoristico o caricaturale.

Quijote e Quichotte sembrano fare lo stesso. Nella continuazione del *Quijote*, il cavaliere errante e Sancho interagivano con personaggi che già li conoscevano per aver letto la prima parte del romanzo.<sup>30</sup> Analogamente, all'incirca a metà della narrazione di *Quichotte*, una spia del governo riesce a mettere in contatto Sam con suo figlio proprio perché ha letto quanto il primo ha scritto del suo nuovo romanzo fino a quel momento. Apprende dunque che Marcel è a capo di Legion, un'organizzazione di hacktivist i cui sforzi sono da lui coordinati attraverso video YouTube nei quali si mostra con la maschera di Don Chisciotte tratta da *Man of La Mancha*, un revival di Broadway del 2002. La sorpresa di Sam nel constatare quanto la propria vita somigli a quelle raccontate nei suoi romanzi<sup>31</sup> e, viceversa, quanto simili alla realtà fossero i personaggi che aveva tratteggiato nelle sue storie è sottolineata dall'utilizzo della locuzione 'reverse rendition', dal titolo del suo settimo romanzo. Essa fornisce una pista importante per una possibile lettura critica dell'opera:

"Non sono un critico, signore, ma suppongo che lei stia dicendo a chi legge che il surreale, persino l'assurdo, oggi offra i codici potenzialmente più accurati per comprendere la vita reale. È un messaggio interessante, sebbene richieda una considerevole sospensione dell'incredulità per essere afferrato."

[...]

"Oh mio Dio," esclamò Brother "è la trama del mio settimo libro." "*Reverse Rendition*," aggiunse Lance Makioka, unendo i palmi per l'eccitazione. "Speravo che riconoscesse la somiglianza. Siamo tutti dei grandi fan." [...] Il mondo che Brother aveva inventato era diventato reale.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> La metareferenzialità era di decisiva importanza per la comprensione che il protagonista avrebbe maturato di sé e la guarigione dalla follia.

<sup>31</sup> "...it seemed that the whole world was echoing his work in progress" (Rushdie, 268).

<sup>32</sup> "I'm no critic, sir, but I estimate that you're telling the reader that the surreal, and even the absurd, now potentially offer the most accurate descriptors of real life. It's an interesting message, though parts of it require considerable suspension of disbelief to grasp."



Sam e Quichotte, realtà e finzione, passato e futuro sembrano mossi l'uno in risposta al richiamo o alla forza d'attrazione dell'altro, piuttosto che da nessi causali scanditi secondo un principio di linearità cronologica. Proseguendo nel racconto, tanto Sam quanto il suo personaggio si rendono conto che a legarli è un rapporto reciprocamente costitutivo, di mutua interferenza, piuttosto che di emanazione unilaterale dall'autore al suo presunto riflesso: "Stava imparando, ad esempio, che come un figlio reale poteva diventare irreale, così un figlio immaginario poteva diventare reale, mentre, *muovendo in direzione contraria*, un'intera nazione reale poteva trasformarsi in un reality irreale."<sup>33</sup>

Quando Sam scopre che sua sorella, similmente a quanto aveva immaginato per Salma,<sup>34</sup> era stata ella stessa molestata dal padre, la forza sconvolgente della rivelazione fa crollare le certezze dello scrittore e il suo mondo con loro. Sam si rende conto che l'omissione di quella violenza fa della sua vita un'illusione, accrescendone il senso di colpa per l'irremovibilità con cui ha per anni ignorato sua sorella in ragione di motivazioni solo parzialmente vere e, quindi, distorte.

Era sconcertante scoprire a un'età tanto avanzata che la narrazione della tua famiglia che ti portavi dentro – entro cui, in un certo senso, avevi vissuto – era falsa, o, almeno, di ignorarne la verità più essenziale, perché ti era stata tenuta nascosta. Quando non ti si dice la verità tutta intera [...] è come se ti venisse mentito. Quella bugia era stata la sua verità. Consisteva forse in questo la condizione umana, vivere all'interno di finzioni basate su menzogne o sulla manipolazione del vero.<sup>35</sup>

[...]

"Oh my God," Brother said, "it's the plot of my seventh book." "*Reverse Rendition*," Lance Makioka said, actually clapping his hands in delight. "I hoped you'd recognise the similarity. We're all big fans." [...] The world Brother had made up had become real" (Ivi, 205, 210-211).

<sup>33</sup> "He was learning, for example, that just as a real son could become unreal, so also an imaginary child could become an actual one, while, *moving in the opposite direction*, a whole, real country could turn into a 'reality'-like unreality" (ivi, 201-202, enfasi mia).

<sup>34</sup> Come pure a quanto, nel 2018, l'ex-moglie di Rushdie stesso, Padma Parvati Lakshmi, ha dichiarato in merito ad abusi sessuali subiti all'età di sette anni da parte del patrigno.

<sup>35</sup> "It was bewildering at such an advanced age to understand that the narrative of your family which you had carried within you – within which, in a way, you had lived – was false, or, at the very least, that you had been ignorant of its most essential truth, which had been kept from you. Not to be told the whole truth [...] was to be told a lie. That lie had been his truth. Maybe this was the human condition, to live inside fictions created by untruths or the withholding of actual truths" (Rushdie, 273).

È il momento dell'agnizione aristotelica,<sup>36</sup> della 'rivelazione' di un personaggio che trasforma la realtà in cui aveva sempre creduto. La consistenza del reale si dissolve di fronte ai suoi occhi mentre la finzione prende corpo con lui. Egli impara a vedere con chiarezza che era stato Autore solo a condizione di un pregresso assoggettamento della propria vita alle regole della scrittura stessa. Il 'confine' tra realtà e finzione lo aveva già attraversato prima che la stesura del *Quichotte* avesse inizio, arte e vita esistono solo in corrispondenza biunivoca.

Forse la vita umana era davvero fittizia in questo senso, a condizione che chi la viveva non si rendeva conto che non fosse reale. E poi aveva cominciato a scrivere di una ragazza immaginaria in una famiglia immaginaria e le aveva riservato un destino simile a quello di Sister, senza nemmeno immaginare quanto si fosse avvicinato alla verità. Aveva forse intuito qualcosa da bambino per poi seppellire quella intuizione, temendola, così in profondità da non ricordare nemmeno di averla avuta?

[...]

Era seduto al capezzale di Sister, *assordato dall'eco tra la finzione che aveva inventato e la finzione in cui lo avevano fatto vivere*.<sup>37</sup>

Contemporaneamente alla ripresa del rapporto tra Sam e sua sorella, l'assurdo sogno d'amore di Quichotte si sgretola. Anche Salma<sup>38</sup> ha subito un assalto di natura sessuale dal nonno materno. Il trauma rappresenta una delle ragioni per la sua dipendenza dai farmaci venduti proprio dalla famiglia di Quichotte e che fornirà, infine, l'occasione per il loro tragicomico incontro. La rivelazione degli abusi sessuali subiti dall'amata da Quichotte rappresenta la svolta nel tono della sua storia che rapidamente procede verso una risoluzione tragica. Il primo incontro tra lui e Salma non avrà nulla di romantico,

<sup>36</sup> Così come descritta nella sua *Poetica*. Si consulti, a tal proposito, l'ottima edizione di Laterza: Aristotele, *Poetica*, tr. it. Manara Malgimigli, Bari-Roma, Gius. Laterza e figli, 2019.

<sup>37</sup> "Maybe human life was truly fictional in this sense, that those who lived it didn't understand it wasn't real. And then he had been writing about an imaginary girl in an imaginary family and he had given her something close to Sister's fate, without knowing how close to the truth he had come. Had he, as a child, intuited something and then, afraid of what he had guessed, buried the intuition so deep that he retained no memory of it?"

[...]

He sat at Sister's bedside, deafened by *the echo between the fiction which he had made and the fiction in which he had been made to live*" (Rushdie, 27, enfasi mia).

<sup>38</sup> Che con Padma condivide non casualmente professione e la difesa attiva delle minoranze.

ma solo uno svolgimento tristemente comico. Il loro sarà un vero e proprio appuntamento clandestino tra oppiomanie e spacciatore che metterà persino la vita di Salma in pericolo per overdose. Ogni possibile attrazione di Salma per Quichotte è soffocata dalla sua somiglianza col nonno che le aveva usato violenza, il fantasma da cui ha provato a sfuggire per tutta la vita. Si tratta del rovesciamento delle circostanze che sancisce l'irreversibilità della spirale tragica in cui i protagonisti stanno precipitando.

Man mano che la seconda parte del romanzo si sviluppa, Sam si trova a 'rivivere' alcune delle situazioni assurde che credeva di aver semplicemente inventato per Quichotte e Sancho, situazioni che si rivelano adesso nei loro aspetti drammatici. Sam capisce che Quichotte era il modo che arte e vita avevano trovato per parlargli della verità sui suoi rapporti familiari, ma non solo. Sparsi qui e là nella sua storia vi erano anche indizi barthiani<sup>39</sup> che preannunciavano la fine imminente del suo autore:

Quando si presentò il suo problema al cuore – il che gli fece subito pensare all'aritmia giovanile di Quichotte – capì che il suo libro lo aveva sempre saputo, persino prima che comparissero i primi sintomi. Tutto quello che aveva scritto in merito al malfunzionamento del tempo cominciò ad avere un senso. Aveva tratteggiato scene in cui il tempo accelerava o decelerava, diventando intermittente come una serie martellante d'istanti in cui mancavano dei colpi. Man mano che le leggi della natura perdevano il loro valore, il tempo perdeva il suo ritmo. Ormai questo lo aveva compreso. E adesso la finzione che aveva immaginato stava prendendo vita attraverso il suo stesso corpo.

[...]

Tutta questa performance [...] era stata forse un modo per parlare dell'imminente fine dell'Autore?<sup>40</sup>

<sup>39</sup> R. Barthes, "The Death of the Author", in *Authorship: From Plato to Postmodernism: A Reader*, a cura di Seán Burke, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995, 125-130.

<sup>40</sup> "When his heart trouble began – he thought at once of Quichotte's youthful arrhythmia – he understood that his book had known about it all along, even before he had any symptoms. Everything he had written about the malfunction of time began to make sense. He had sketched out scenes in which time accelerated or decelerated, in which it became staccato, a series of pounding moments, or in which it seemed to skip a beat. As the laws of nature lost their authority, time would lose its rhythm. He already had that worked out. And now in his own body his fiction was coming to life.

[...]

*This whole performance [...] had really been a way of talking about the imminent end of the Author?"* (Rushdie, 323, 325, enfasi mia).

La morte di Sam, l'interruzione della sua capacità immaginativa, corrisponde a un evento apocalittico nel mondo di Quichotte, il quale prova almeno a salvare Salma e se stesso dalla distruzione varcando un portale collegato a un'altra realtà. Dopo averlo attraversato, si ritrovano minuscoli proprio nella stanza del loro autore, così piccoli da non riuscire nemmeno a respirare l'ossigeno presente nell'aria. Moriranno entrambi per soffocamento sotto lo sguardo di Sam agonizzante per infarto.

##### 5. Dimensione tragica della narrazione tra colpa e responsabilità

Il duplice movimento narrativo lega in conclusione la fine tragica di Quichotte alla sorte del suo autore, la cui interferenza era stata più volte percepita nel romanzo. Se Quichotte si mostra sicuro di sapere cosa fare in virtù della natura divina del suo amore, analogamente Sam era convinto di essere nel giusto schiaffeggiando sua sorella mentre questa abbandonava la casa dei genitori per un uomo molto più grande di lei.<sup>41</sup> Tuttavia, nell'apparentemente innocua follia di Quichotte impariamo a riconoscere il profondo senso di colpa di Sam che 'incombe' come una presenza soprannaturale,<sup>42</sup> a partire dalla descrizione comica dello scivolamento di Quichotte nella follia. Sebbene Sam inizialmente neghi ogni legame col suo personaggio,<sup>43</sup> il senso di colpa interferisce come un 'daemon'<sup>44</sup> la cui influenza sulle decisioni di Quichotte contribuisce allo

<sup>41</sup> A separarli ci sono ben sessant'anni, contro i trenta di differenza tra Quichotte e Salma.

<sup>42</sup> D'altra parte, nel teatro tragico l'elemento soprannaturale viene di solito impiegato, come ad esempio in *Macbeth*, per simboleggiare ed accentuare il corso degli eventi tragici.

<sup>43</sup> "But the old fool? He resisted the idea that Quichotte was just his Author with a pasteboard helmet on his head and his great-grandfather's rusted sword in his hand. Quichotte was somebody he had made up with a nod (okay, more than a nod) to the great Spaniard who had made him up first. Granted: his creation and he were approximately the same age, they had near-identical old roots, uprooted roots, not only in the same city but in the same neighbourhood of that city, and their parents' lives paralleled each other, so much so that he, Brother, on some days had difficulty remembering which history was his own and which Quichotte's. Their families often blurred together in his mind. And yet he insisted: no, he is not I, he is a thing I have made in order to tell the tale I want to tell. Brother – to be clear about this – watched relatively little TV" (Rushdie, 201).

<sup>44</sup> Almeno così come definito da Bremer e Dawe, rifacendosi, a loro volta, a una dissertazione dottorale di J. Stallmach. Si vedano J. M. Bremer, *Hamartia: Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1969; R. D. Dawe, "Some Reflections on Ate and Hamartia", *HSCP*, 72 (1967), 89-123. A questo proposito, si vedano anche L. Golden, "Hamartia, Ate, and Oedipus", *Classical World*, vol. 72 (1978), 3-12; L. Golden,

sviluppo drammatico della sua storia. Nell'economia strutturale del romanzo, l'antico sbaglio dell'autore funziona come l'influenza negativa di un'entità superiore destinata a condurre il protagonista a un tragico errore di valutazione.

Ne la sua *Poetica*, Aristotele impiega il termine 'hamartia'<sup>45</sup> in riferimento alla tragedia greca per indicare l'errore commesso dell'eroe che gioca un ruolo essenziale nell'evoluzione tragica del suo carattere e della sua sorte.<sup>46</sup> Tuttavia, è importante notare come la critica abbia trovato questo termine di difficile disambiguazione, giacché in esso Aristotele faceva convergere le idee di colpa ed errore che però non tutti hanno inteso in base a un nesso di causalità. Secondo Harsh<sup>47</sup> e Greene,<sup>48</sup> Aristotele riteneva le azioni dall'esito tragico sempre una responsabilità, anche solo parziale, di chi le commette. Che si tratti di "un solo grande difetto in una personalità altrimenti nobile", come ha sostenuto Butcher<sup>49</sup> in un influente volume su Aristotele, o di un 'difetto' nell'animo dell'intelletto tragico, come ha scritto D. W. Lucas<sup>50</sup> in un saggio che ha goduto di ampia popolarità nel dibattito accademico, hamartia descriverebbe in ultima analisi un cedimento morale, una falla nella personalità o nel carattere dell'eroe. Secondo Van Braam,<sup>51</sup> invece, Aristotele intendeva riferirsi a un errore intellettuale, un abbaglio preso in vista di necessità od opportunità, ma non a un male congenito della personalità. L'errore sarebbe quindi connesso a una sofferenza senza colpa, a una caduta dovuta sì a scelte rivelatesi sbagliate, ma in assenza di responsabilità morale e, quindi, fondamentalmente immeritata.

*Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, California, Scholars Press, 1992; D. V. Stump, J. M. Crosssett, *Hamartia: The Concept of Error in the Western Tradition: Essays in Honor of John M. Crosssett*, Michigan, Edwin Mellen Press, 1983.

<sup>45</sup> Dal verbo ἀμαρτάνω, hamartánō, mancare il bersaglio.

<sup>46</sup> Si vedano Bremer 1969, Golden 1978 e 1992, Stump e Crosssett 1983.

<sup>47</sup> P. W. Harsh, "Hamartia Again", *TAPhA*, 76 (1945), 47-58.

<sup>48</sup> W. C. Greene, "The Greek Criticism of Poetry: A Reconsideration", *Perspectives of Criticism. Harvard Studies in Comparative Literature*, vol. 20 (1950), 3.

<sup>49</sup> "A single great defect in a character otherwise noble" (S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art: With a Critical Text and a Translation of the Poetics*, s.l., Macmillan, 1895, 298).

<sup>50</sup> D. W. Lucas, *Aristotle: Poetics, Introduction, Commentary and Appendixes*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

<sup>51</sup> P. van Braam, "Aristotle's Use of Hamartia", *Classical Quarterly*, 6 (1912), 266-72.

Sebbene sia Sam, sia Quichotte agiscano in uno stato d'ignoranza o incoscienza nei confronti della realtà che li circonda e delle contaminazioni intertestuali che li legano, l'ironia tragica del loro comune destino deriva precisamente dall'orgogliosa convinzione di possedere una comprensione degli eventi superiore a quella che in realtà possiedono e che gli fa commettere un fatale errore di valutazione. La stessa arroganza è in verità riscontrabile anche in altri personaggi, come nell'ostinazione con cui la stessa sorella di Sam evita per anni un riavvicinamento con lui, o nella presunzione di poter vincere la malattia che, alla fine, si rivelerà fatale.

Il romanzo, in ultima analisi, è il dramma della riconciliazione familiare e più in generale affettiva, ritrovamento possibile solo dopo l'evaporazione delle narrazioni che, impercettibilmente, avevano allontanato le parti coinvolte. Se l'elemento tragico della condizione umana va ricercato nello sforzo costante di 'dare un senso' alla perdita, di accettarla soprattutto quando questa non può più essere ignorata e il tormento prevale,<sup>52</sup> allora si vede come la storia drammatica di Quichotte sia in realtà quella di un autore che ha perso volutamente la sua famiglia per le scelte sbagliate. La dimensione tragica del romanzo emerge, infatti, dall'irreversibilità delle conseguenze di un errore ostinatamente rivendicato, dall'incapacità di trovare un compromesso tra credere e dubitare. Di fronte all'impossibilità di recuperare il tempo perduto non resta altro da fare che chiedere perdono e rassegnarsi. La difesa e il recupero degli affetti importanti è il vero eroismo del romanzo, in un mondo in cui sciocchi si credono sovrani; la vera follia corrisponde a un'esistenza dominata dall'orgoglio, la superbia, l'indifferenza, la vanità. Tutti strumenti che la paura di non sapere cosa fare, dire o come comportarsi utilizza per sabotare la ragione, sacrificando o mancando l'amore per un illusorio senso di sicurezza:

... non capiva – O creatura abominevole! – che la vita umana era breve e che ogni giorno d'amore rubatole era un crimine contro la vita stessa? [...] Non erano mai stati così vicini, lamentò Sister, ma se lui le avesse mostrato anche solo il minimo desiderio di un riavvicinamento, lei glielo avrebbe restituito moltiplicato per mille. Invece, restava la sua ingiusta accusa di crimine finanziario, restava lo schiaffo, restavano gli anni di assenza orgogliosa e impenitente, ed erano tutte cose imperdonabili.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> G. W. Harris, *Dignity and Vulnerability: Strength and Quality of Character*, Berkeley, University of California Press, 1997; G. W. Harris, *Reason's Grief: An Essay on Tragedy and Value*, New York, Cambridge University Press, 2006.

<sup>53</sup> “...Did he not understand – O abominable one! – that human life was short and that each day of love stolen from it was a crime against life itself? [...] They had never been that close,

Questa condizione viene anticipata nel romanzo dall'incontro di Quichotte con umani trasformati in mammut. Si tratta di un'umanità incattivita, ignorante ed egoista, la cui incapacità di entrare in relazione empatica con il prossimo è rappresentata dall'assunzione di un aspetto bestiale.

La satira di Rushdie nasconde dietro un tono umoristico uno sdegno swifiano, quasi del rancore, nei confronti delle contraddizioni umane. Non c'è lieto fine o consolazione possibile per un'esistenza inevitabilmente tragica. Nessuna conferma amorosa, affermazione sessuale o salvezza è permessa. Persino un finale propriamente detto è negato. La morte dell'autore è suggerita solo indirettamente da Rushdie, non descritta. Arrivati alla fine sembra quasi che il romanzo s'interrompa bruscamente piuttosto che concludersi. L'autore e il suo personaggio muovono da fronti opposti per convergere verso l'inizio di una presa di coscienza tragica che porterà, infine, Sam a spegnersi nella rassegnazione di aver vissuto una fiction e Quichotte, dal canto suo, a lottare per venire al mondo col solo risultato di trovarvi la morte. Il 'senso' tragicomico della narrazione può essere colto solo tenendo conto dell'asimmetria disegnata dai movimenti contrari delle rispettive storie. È nel reciproco attraversamento in direzioni opposte che la contaminazione tra comico e tragico rivela i suoi tratti di originalità e lo straordinario sforzo compiuto da Rushdie per crearne le condizioni.<sup>54</sup>

she cried, but if he had shown even the slightest desire to come closer to her she would have responded a thousandfold. But instead, there was his unjust accusation of a financial crime, there was the slap, there were the ensuing years of prideful unrepentant absence, and these were unforgivable things" (Rushdie, 262-263).

<sup>54</sup> Si riporta di seguito altro materiale bibliografico consultato durante la stesura di questo saggio ma che non viene citato o discusso direttamente: M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, a cura di M. Holquist, Austin, TX, University of Texas Press, 1981; J. Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997; M. Charney, *Comedy High and Low: An Introduction to the Experience of Comedy*, New York, Oxford University Press, 1978; S. de Filippis, "The Gap of Time: The Creative Cycle of a Story", in *Worlds of Words: Complexity, Creativity, and Conventionality in English Language, Literature and Culture*, vol. II, a cura di R. Ferrari, S. Soncini, F. Ciompi, L. Giovannelli, Pisa, Pisa University Press, 2019; B. Del Villano, "'Misrule' e 'Flyting': il linguaggio dell'inversione in *The Taming of the Shrew* di William Shakespeare", *Between*, 6.12 (2016), 1-16; R. Paulson, *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, Baltimore e London, Johns Hopkins University Press, 1988; D. Wiemann, *Genres of Modernity: Contemporary Indian Novels in English*, Amsterdam e New York (NY), Editions Rodopi B. V., 2008.





AURELIANA NATALE

## **Una terra di re e di clown: il racconto tragicomico della Brexit**

### *Abstract*

I *Cultural Studies* hanno ormai evidenziato come l'identità individuale e collettiva si strutturi anche sulla base di macro-narrazioni condivise che generano complessi mosaici sociali. Le dinamiche che muovono queste narrazioni emergono ancora con maggior evidenza nei periodi di crisi di tali identità e in questo la Gran Bretagna degli ultimi anni non ha fatto certo eccezione. Da quando nel 2015 David Cameron promosse il referendum che ha poi sancito l'uscita dell'isola dall'UE, due storie antagoniste, infatti, sono andate a confliggere nel racconto di una delle più grandi crisi che abbiano scosso la storia d'oltremania. Se da una parte lo *storytelling* mediatico e cronachistico di stampo populista fece leva sulle paure dell'opinione pubblica (con una ripresa della retorica sulla Gran Bretagna come roccaforte d'oltremare, alla mercé di terrorismo, flussi migratori e sanzioni europee), dall'altra molti intellettuali o esponenti del mondo dello spettacolo provarono invano a rintracciare e ricordare quanto la storia del paese fosse indissolubilmente ibridata con quella europea, anche a colpi di provocazioni intellettuali come quelle di Ian McEwan, o alle trovate più pop di attori come Hugh Grant. Lo scopo di tale impegno, talvolta semiserio nei toni, ma decisamente serio negli intenti, era infatti contrastare la manipolazione delle informazioni operata, come ha mostrato lo scandalo di *Cambridge Analytica*, dalla fazione referendaria per il *leave*. Il racconto della Brexit ha così a tal fine spesso assunto tinte tragicomiche, tipiche della satira che da sempre caratterizza il *british humor* e i suoi *innuendo*, da una parte auto-ironizzando sui luoghi comuni dell'identità britannica, dall'altra denunciando con amarezza le tragiche conseguenze della crisi che ha portato a una scelta così radicale. Per comporre un quadro composito di come le narrazioni presentino questo tratto comune si propone un'analisi che si muove tra media diversi: dalla letteratura, con *Autumn* di Ali Smith (2017), *Middle England* (2018) di Jonathan Coe e *The Lie of the Land* (2017) di Amanda Craig, al *mockumentary* *Death to 2020*, dalle tragicomiche serie *on demand* *State of The Union* (2019) e *Years and Years* (2019), all'irriverente testo *March of the Lemmings: Brexit in Print and Performance 2016–2019* (2019) dello *stand up comedian* Stewart Lee.

Parole chiave: *Brexit*, *storytelling*, tragicomico, *BrexLit*, *dark humour*.

“Rosencrantz: I don’t believe in it anyway.

Guildestern: What?

Rosencrantz: England.

Guildestern: Just a conspiracy of cartographers, then?”

— Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*

“This royal throne of kings, this sceptred isle,

This earth of majesty, this seat of Mars,

This other Eden, demi-paradise,

This fortress built by Nature for herself

Against infection and the hand of war,

This happy breed of men, this little world,

This precious stone set in the silver sea,

Which serves it in the office of a wall,

Or as a moat defensive to a house,

Against the envy of less happier lands,

This blessed plot, this earth, this realm, this England...”

— William Shakespeare, *Richard II*

## 1. An Uncivil War

Da quando nel 2015 David Cameron promosse il referendum che ha poi sancito l’uscita della Gran Bretagna dall’Unione Europea, due storie antagoniste sono andate a confliggere nel racconto di una delle più grandi crisi che abbiano scosso la storia d’oltremania. Le dinamiche di tale spaccatura all’interno di una comunità dall’immaginario collettivo in crisi sono efficacemente raccontate nella pellicola dall’iconico titolo *Brexit: The Uncivil War* (2019). Come sottolinea il film con Benedict Cumberbatch nei panni di Dominic Cummings, vero stratega dietro la campagna vincente del *leave*, non si è trattato di una battaglia prettamente politica tra conservatori e laburisti. La scelta di Brexit non è derivata solo dello scontro ideologico ed economico tra un’Europa matrigna e il riemergere del mito della *Splendid Isolation*, ma anche dalle tensioni tutte interne ai confini del Regno Unito stesso. Ciò che il dibattito sulla Brexit ha innescato è stata una vera e propria guerra tra due visioni e versioni della stessa storia, in cui ognuno era alla ricerca di un *villain* da additare per fronteggiare l’angoscia legata al crescente senso di precarietà che caratterizza un Occidente contemporaneo dalle profonde spaccature sociali:

It was not certainly the debate on sovereignty that its good-faith supporters intended, and the lies told make its mandate precarious, but what is certain is that at least in part, Brexit was a protest against some people assuming that

other people were stupid. Eye rolling is not only the vice of the pantomime villains of neo-liberalism.<sup>1</sup>

Mentre da una parte lo *storytelling* mediatico e cronachistico di stampo populista faceva leva sulle paure dell'opinione pubblica, frammentando comunità ed esacerbando sentimenti attraverso un uso strumentale della retorica sulla Gran Bretagna come roccaforte insulare, alla mercé di terrorismo e dei ladri di posti di lavoro a causa delle migrazioni economiche, dall'altra scrittori, intellettuali ed esponenti del mondo dello spettacolo hanno provato a farsi *testimonial* di un mondo culturalmente interconnesso. Come noto l'impegno per il *remain*, seppur promosso da voci e volti riconoscibili nel panorama mediatico globalizzato, non è bastato ai fini del referendum, ma tale militanza culturale sembra comunque proseguire il suo percorso nel tentativo di comprendere ed elaborare la portata del radicale momento di crisi. Non si tratta però più solo di rimarcare quali siano i punti di inossidabile contatto e appartenenza all'identità europea, al di là delle divisioni politiche ed economiche, ma l'intento è anche quello di provare a risalire alle cause del nuovo scisma e re-individuare chi fossero le due fazioni coinvolte in tali storie, i *noi* e i *loro* co-protagonisti del lacerante scontro sulla Brexit:

What did we learn in our blindness? That those not flourishing within the status quo had no good reason to vote for it; that our prolonged parliamentary chaos derived from an ill-posed yes-no question to which there were a score of answers; that the long-evolved ecology of the EU has profoundly shaped the flora of our nation's landscape and to rip these plants out will be brutal; that what was once called a hard Brexit became soft by contrast with the threatened no-deal that even now persists; that any mode of departure, by the government's own estimate, will shrink the economy; that we have a gift for multiple and bitter division – young against old, cities against the country, graduates against early school-leavers, Scotland and Northern Ireland against England and Wales; that all past, present and future international trade deals or treaties are a compromise with sovereignty, as is our signature on the Paris accords, or our membership of Nato, and that therefore "Take Back Control" was the emptiest, most cynical promise of this sorry season.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> L. Stonebridge "The Banality of Brexit" in *Brexit and Literature, Critical and Cultural Responses*, R. Eagleston (ed.), Routledge, London, 2018, 10.

<sup>2</sup> "Cosa abbiamo imparato dalla nostra cecità? Che coloro che non se la passavano bene nello *status quo* non avevano certo buone ragioni per difenderlo con il voto; che il nostro prolungato caos parlamentare derivava da una domanda mal posta, un sì/no, a cui c'erano almeno una ventina

Come suggerito dalle parole di Ian McEwan, spesosì alacremenente per evitare una rottura le cui ferite, ammette, bruciano ancora enormemente, ciò su cui bisogna interrogarsi nel post Brexit è quali siano state le dinamiche, gli antagonismi e i bacini di scontento sociale che hanno determinato un esito così traumatico. Uno dei possibili modi per compiere tale analisi sembra essere il riattraversamento, grazie alla narrazione, degli anni a ridosso dell'evento per condurre una vera e propria anatomia di un'identità nazionale profondamente divisa al suo interno e isolata ai suoi confini. Tali ricostruzioni finzionali riaccendono le luci sull'antagonismo tra le molteplici fazioni alle prese con un drammatico divorzio: si moltiplicano infatti, dai romanzi alle serie tv, scenari fittizi pieni di sovvertimenti prospettici, profondamente carnevaleschi, che, spesso in chiave tragicomica, hanno il coraggio di accendere i riflettori su cosa sia stata davvero la Brexit per i cittadini del Regno Unito.

## 2. Un *Brexit-cide*

Come spesso nella storia della produzione culturale britannica, la satira rappresenta il primo, efficace, strumento per compiere questa indagine introspettiva tra *dark humor* e smascheramenti:

Dark humour [...] is generally defined by ambivalence, confused chronology, plots that seem to go nowhere, and a conflicting, or even unreliable, narrative stance. It presents violent or traumatic events and questions the values and perceptions of its readers as it represents, simultaneously, the horrifying and the humorous.<sup>3</sup>

di risposte; che l'evolutissima ecologia dell'UE ha profondamente modellato la flora del nostro paesaggio nazionale ed estirpare queste erbacce sarà feroce; che quella che una volta era chiamata *hard-Brexit* è diventata un'ipotesi morbida al confronto della minaccia di un *no-deal* che ancora persiste; che qualsiasi sarà il punto di partenza, secondo la stima stessa fatta dal governo, l'economia retrocederà; che siamo specialisti nel moltiplicare e inasprire rotture multiple: giovani contro vecchi, città contro compagna, laureati contro i giovani che abbandonano gli studi, Scozia e Irlanda del Nord contro Inghilterra e Galles; che tutti gli accordi o trattati commerciali internazionali passati, presenti e futuri sono un compromesso con la sovranità, come lo è la nostra firma sugli accordi di Parigi, o la nostra appartenenza alla Nato, e che quindi "Riprendere il controllo" era la promessa più vuota e cinica di questo triste stagione". (Se non altrimenti segnalato, tutte le traduzioni sono mie). I. McEwan, "Brexit, the most pointless, masochistic ambition in our country's history, is done" rilasciata il 1/2/2020 su *The Guardian*. Vedi: <https://www.theguardian.com/politics/2020/feb/01/brexit-pointless-masochistic-ambition-history-done> (ultimo accesso 23/12/2020).

<sup>3</sup> L. Coletta, *Dark Humour and Social Satire in the Modern British Novel*, Palgrave Macmillan, London, 2003, 1.

Quale genere che trova massima esaltazione al crocevia tra parola scritta e performance, tra le tante produzioni satiriche sull'argomento Brexit ne emergono alcune particolarmente efficaci, tra queste l'irriverente proposta di Netflix *Death to 2020*. Scritto dai creatori di *Black Mirror*, notoriamente specializzati in scenari inquietanti proprio perché potenzialmente realistici, *Death to 2020* è un finto documentario che tenta di ripercorrere gli eventi storicamente traumatici che hanno segnato l'anno appena trascorso. Uno dei volti dell'operazione è Hugh Grant, impegnatosi in prima persona e a lungo nella campagna del *remain*. Nel *mockumentary*, Grant veste i panni di un poco credibile professore di storia, Tennyson Foss, a cui è stato dato il compito di ripercorrere il 2020, tra elezioni americane e pandemia globale, con naturalmente un ampio focus sulla *Brexit*. Definito dalla voce narrante un *Brexit-cide*, nel documentario si racconta come tale suicidio politico sia stato guidato dal “newly-elected Prime Ministerial scarecrow, Boris Johnson”,<sup>4</sup> più volte messo alla berlina per le difficoltà con cui ha gestito trattative e pandemia. Attraverso un esilarante abbassamento parodico, la rottura di *Brexit* viene inoltre paragonata al trauma generato dalla parallela *Megxit*, quasi a sottolineare ancora una volta quanto le notizie sulla politica della Gran Bretagna siano state trattate alla stregua del gossip sui *Royals*, in una narrazione mediatica e politica dal taglio conativo-e-motivo più che rivolto alla corretta circolazione delle informazioni.

John le Carré, purtroppo scomparso proprio nel dicembre 2020, è stato un altro dei tanti celebri scrittori inglesi battutosi con veemenza contro la Brexit. Carré aveva identificato quanto la manipolazione del linguaggio fosse una vera e propria strategia nelle dinamiche di ciò stava accadendo:

Mob orators of the sort we have, the Boris Johnson sort, do not speak reason. When you get into that category, your task is to fire up the people with nostalgia, with anger. It's almost unbelievable that these people of the establishment – Farage, for instance – are speaking of betrayal: ‘I’m betrayed by parliament, betrayed by government – I’m speaking to you as a betrayed person, and I’m a man of the people like you.’<sup>5</sup>

<sup>4</sup> “Lo spaventapasseri neoelitto Primo Ministro, Boris Johnson”. A. Campbell e A. Mathias, *Death to 2020*, 2020, min.5:42.

<sup>5</sup> “Gli istigatori delle folle che abbiamo, tipo di Boris Johnson, non si appellano di certo alla ragione. Quando appartieni a quella categoria, il tuo compito è infiammare le persone con nostalgia, con rabbia. È quasi incredibile che queste persone dell’*establishment* – Farage, per esempio – parlino addirittura di tradimento: «Sono tradito dal parlamento, tradito dal governo – ti parlo da uomo tradito, e sono un uomo del popolo come te». J. le Carré, “My ties to England have loosened”, rilasciata l’11/10/19 su *The Guardian*. Vedi: <https://www.theguardian.com/books/2019/oct/11/>

Nostalgia, rabbia, tradimento: temi al centro delle strategie retoriche che hanno nutrito la crisi inglese degli ultimi anni, in una costante sovrapposizione tra dati reali e distorti, ‘riscritti’ appositamente per raggiungere più efficacemente la platea elettorale. Nel documentario, Grant adotta un *escamotage* in chiave parodica, insistendo sulla continua confusione da parte del suo personaggio, dall’atteggiamento istituzionalmente impeccabile di chi rivendica costantemente la propria *expertise* in ambito storico, tra ciò che è realmente accaduto durante il 2020 e una serie di riferimenti a storie a cui notoriamente è affezionato l’immaginario globalizzato, come le battaglie di *Game of Thrones*<sup>6</sup> e quelle di *Star Wars*, trattati come eventi storici alla stregua di conflitti reali. In *Death to 2020* viene così messa in atto una mascherata ed ironica denuncia riguardo tale costante drammatica sovrapposizione tra narrazioni reali e fittizie costruite attraverso il *data mining*,<sup>7</sup> pratica denunciata poi negli scandali che hanno seguito la vittoria del *leave*. In un anno che ha costretto a casa milioni di persone proprio in compagnia dell’algoritmo di Netflix non è difficile credere e cedere al fascino di narrazioni selezionate in base a gusti ed interessi del fruitore, il che naturalmente rivela quanto facile ormai sia appassionarsi a una storia ben costruita, talvolta fino a diventarne vittime inconsapevoli.

Un’operazione simile si ritrova anche nella testimonianza del celebre *stand-up comedian* Stewart Lee nel suo testo *March of the Lemmings. Brexit in Print and Performance 2016-2019*. Lee ha raccolto in un unico testo tutta una serie di contributi prodotti sul tema della Brexit, talvolta nati in risposta a notizie apprese dai media, ricostruendo l’origine della sua ossessione che

john-le-carre-truth-was-what-you-got-away-with?CMP=fb\_gu&utm\_medium=Social&utm\_source=Facebook&fbclid=IwAR2Ye9ZwLl5nIM0Ij19fNMSE3f3pxks-4CU7-xw8KvL85Akn-828dUuymvE#Echobox=1570784550 (Ultimo accesso 23/12/2020).

<sup>6</sup> *Game of Thrones* non poteva risultare scelta più indicata: pochi giorni dopo l’uscita del documentario sono avvenuti i terribili fatti di *Capitol Hill*, il 06/01/2021. Come noto l’Ex Presidente degli Stati Uniti Donald Trump è stato accusato di aver aizzato la folla e con lui l’avvocato Rudolph Giuliani. Quest’ultimo, infatti, in un discorso sui presunti brogli elettorali denunciati da Trump, ha chiesto di risolvere la questione con un “Trial by combat”, formula utilizzata proprio da un personaggio della serie, Tyrion Lannister. Quando gli sono state inoltre chieste spiegazioni sulla scelta di quelle parole, Giuliani ha risposto “Yes, I was referring to the kind of trial that took place for Tyrion in that very famous documentary about fictitious medieval England”, “Sì, mi stavo riferendo esattamente al processo di Tyrion in quel famoso documentario su quell’Inghilterra medioevale immaginaria”. Vedi: <https://deadline.com/2021/01/rudy-giuliani-game-of-thrones-trial-by-combat-capitol-violence-1234673891/> (Ultimo accesso 31/01/21).

<sup>7</sup> Strategia volta al costruire una comunicazione mediatica plasmata sul gusto degli utenti al fine di persuaderli efficacemente riguardo il proprio messaggio elettorale.

ha reso la sua irriverente comicità così monotematica negli ultimi anni. In un continuo rimescolamento tra notizie ufficiali, freddure comiche e passaggi quasi di autoanalisi, Lee afferma quanto si senta perseguitato dalla Brexit e quanto la drammatica scelta di uscire dall'Unione Europea abbia inciso sulle vite dei britannici:

Whatever our position on the referendum, I am sure we have all lost friends over Brexit. I hope so anyway. Today I see these losses not as some terrible tragedy, but as a necessary cull, a chopping away of dead wood, a winnowing of chad. In the three years since the EU referendum, I find myself increasingly furious, cynical and depressed. I am politically homeless. I wish I spoke another language or had some transferable skills- tanning hide perhaps, or contemporary dance- so I could gather my family and start again, somewhere far away. I don't recognize my country or many of people I thought I knew. And I am not sure I recognize myself anymore, and the angry, disillusioned person I have become in reality, rather than just on stage. I also seem to have put on a lot of weight, developed high blood pressure and erectile dysfunction, become partially blind and gone completely grey, all of which I also blame on Brexit in general, and Jacob Rees- Mogg specifically.<sup>8</sup>

Sotto forma di battute provocatorie sugli esponenti politici protagonisti degli eventi ed efficaci metafore basate sul principio di un nucleo in crisi, dalla vita di coppia, ai litigi con i propri amici, fino ai confronti intergenerazionali tra persone dalle età più disparate, il racconto di Brexit ritrova anche in questo caso la sua più efficace forma di analisi culturale. Ci si muove sempre su due piani narrativi opposti e complementari: le dinamiche e le conseguenze delle macro-narrazioni culturali, motrici della vita individuale e sociale,

<sup>8</sup> "Qualunque sia stata la nostra posizione sul referendum, sono sicuro che tutti abbiamo perso degli amici a causa della Brexit. O almeno lo spero. Oggi vedo queste perdite non come una terribile tragedia, ma come una selezione necessaria, l'eliminazione di rami secchi, un riconteggio delle schede. Nei tre anni trascorsi dal referendum sull'UE, mi ritrovo sempre più incazzato, cinico e depresso. Sono politicamente. Vorrei parlare un'altra lingua o avere qualche abilità da potermi spedire altrove – saper conciare le pelli, o cimentarmi nella danza contemporanea - in modo da poter radunare la mia famiglia e ricominciare da capo, da qualche parte lontano. Non riconosco più il mio paese o molte delle persone che pensavo di conoscere. E non sono persino più sicuro di riconoscere me stesso e la persona arrabbiata e disillusa che sono diventato nella realtà, o anche sul palco. Mi sembra pure di essere ingrassato notevolmente, di aver sviluppato non solo la pressione alta ma pure una disfunzione erettile, sono diventato parzialmente cieco e i capelli sono ormai tutti grigi, cosa di cui dò la colpa anche alla Brexit in generale e a Jacob Rees-Mogg in particolare". S. Lee, *March of the Lemmings. Brexit in Print and Performance 2016-2019*, Faber & Faber, London, 2019, 1-2.

si intrecciano alla loro ricostruzione finzionale, in parte denunciandone le drammatiche influenze sul piano sociopolitico, in parte demistificandone il potere manipolativo. La commistione tra elementi comici ed elementi tragici che spesso caratterizza questi racconti, dai tratti talvolta persino grotteschi, permette quelle scomposizioni e quei rovesciamenti che aprono alla comprensione di quanto accaduto in realtà. Le storie che raccontano la sempre più radicata sensazione di incertezza britannica reagiscono parlando il linguaggio del *fool*, volto a smascherare le contraddizioni alla base della crisi dell'*establishment*.

### 3. La *BrexLit*

There's role for literature, so adept at humanising big questions and creating emotional and cultural landscapes, in metaphorically poking us all in the ribs and urging us to start thinking critically and becoming politically active again.

– Robert Eaglestone, *Brexit and Literature*

Si parla spesso, a ridosso di grandi eventi storici, del diritto o dovere che ha la letteratura di farsene specchio. Naturalmente ciò è accaduto anche con la Brexit:

Literature, writing, poems, songs and plays are the natural enemies of banality. Writing is the staging of two-in-one-thinking. Novels, Bakhtin taught us, are dialogic. Poems remind us that language is a rich, complex, and surprising place to live in. Literature is where meanings and morals are put in place and put on trial. Literature is “world making” in Gaytri Spivak’s sense (Spivak, 1985). At times those worlds collude with cruelly insouciant barbarism. Sometimes literature opens up new worlds, offering venues of liberty.<sup>9</sup>

Da sempre ‘spazio di resistenza’ contro la retorica che fomenta paura e rancore sociale, si tenta così attraverso le arti di provare ad avviare un processo di elaborazione del trauma che la Brexit ha costituito. L’emergere della cosiddetta *BrexLit*<sup>10</sup> sembra essere legata proprio all’esigenza di alcuni autori di con-

<sup>9</sup> Stonebridge, 8.

<sup>10</sup> “In a post- Brexit Landscape, novels are already appearing that could claim the tag of Brexit fiction, or ‘BrexLit’, reflecting the divided nature of UK and the ramifications of the referendum. The term BrexLit concerns fictions that either directly respond or imaginatively allude to Britain’s exit from EU, or engage with the subsequent socio-cultural, economic, racial or cosmopolitical consequences of Britain’s withdrawal”. K. Shaw “Brexlit” in *Brexit and Literature, Critical and Cultural Responses*, 15.



durre un'indagine sugli eventi o elementi storico-culturali che hanno determinato la drammatica separazione, e per comprendere come abitare la nuova Gran Bretagna. Territorio prediletto di tale riflessione letteraria è naturalmente la Storia. Ciò che accomuna molte narrazioni della *BrexLit* è l'approccio diacronico, condotto con metodo quasi archeologico nel far riemergere segnali e indizi dal passato che aiutino a comprendere il presente e immaginare scenari futuri. Alcuni momenti della storia dell'isola tornano sovente come metro di paragone utili a tale operazione: spesso viene rievocato, ad esempio, il 2012, anno dei Giochi Olimpici in una Londra che sembrava allora la scintillante capitale d'Europa; o ancora si riflette sugli anni Settanta del secolo scorso in cui si è tanto negoziato il concetto di britannicità nei confronti dell'identità europea.<sup>11</sup> Come afferma Kristian Shaw, autore dello studio *Cosmopolitanism in Twenty-First Century Fiction* (2017): "If Brexit does mark the re-emergence of socio-political anti-cosmopolitan ideology that will define international relations in the twenty-first century, then the role of literature as a bastion of cultural cosmopolitanism becomes all the more significant".<sup>12</sup>

Alcune di queste riflessioni e la speranza che la letteratura possa effettivamente rappresentare tale argine all'anti-cosmopolitismo hanno ispirato, tra le altre, la penna di Ali Smith in quello che viene considerato uno dei primi romanzi sulla Brexit: *Autumn* (2017). Romanzo d'apertura di un'intera tetralogia incentrata sull'indagine dello 'stato dello Stato', *Autumn* utilizza prima di tutto la metafora della dinamica intergenerazionale per parlare del rapporto tra la Gran Bretagna del passato e quella attuale, attraverso l'improbabile e tenera amicizia che la scrittrice immagina tra l'anzianissimo protagonista Daniel Gluck, ormai quasi alla fine dei suoi giorni, ed Elisabeth Demand, sua fedele pupilla. Nel romanzo si alternano l'esortazione di lui a non smettere di credere che la chiave per sopravvivere ai violenti cambiamenti a cui stanno assistendo sia da ritrovare anche nello studio del passato e della letteratura come grande specchio del mondo,<sup>13</sup> e lo sconforto sofferente delle donne del

<sup>11</sup> Dopo aver firmato il trattato di adesione l'anno prima, infatti, è nel gennaio del 1973 che la Gran Bretagna entrò a far parte di quella che fu denominata in principio la 'Comunità Economica Europea', mettendo da parte per alcuni anni, pochi considerando le successive posizioni della Thatcher, l'euroscetticismo che con Brexit è tornato invece prepotentemente al centro del dibattito nazionale e nazionalista.

<sup>12</sup> Shaw, 29.

<sup>13</sup> "Always be reading something, he said. Even when we're not physically reading. How else will we read the world? Think of it as a constant". "Il punto è leggere costantemente, disse.

romanzo, Elisabeth e sua madre, attraverso cui l'autrice non rinuncia a denunciare il linguaggio violento con cui i media hanno raccontato la stagione del referendum e la divisione del paese tra angoscia e giubilo:

I'm tired of the news. I'm tired of the way it makes things spectacular that aren't and deals so simplistically with what's truly appalling. I'm tired of the vitriol. I'm tired of anger. I'm tired of the meanness. I'm tired of selfishness. I'm tired of how we're doing nothing to stop it. I'm tired of how we're encouraging it. I'm tired of the violence that's on it's way, that's coming, that hasn't happened yet. I'm tired of liars. I'm tired of sanctified liars. I'm tired of how those liars have let this happen. I'm tired of having to wonder whether they did it out of stupidity or did it on purpose. I'm tired of lying governments. I'm tired of people not caring whether they're being lied to anymore. I'm tired of being made to feel this fearful.<sup>14</sup>

E ancora, raccontando delle spaccature tra i due poli:

All across the country, people felt it was the wrong thing. All across the country, people felt it was the right thing. All across the country, people felt they'd really lost. All across the country, people felt they'd really won. All across the country, people felt they'd done the right thing and other people had done the wrong thing. All across the country, people looked up Google: what is EU? All across the country, people looked up Google: move to Scotland. All across the country, people looked up Google: Irish Passport Applications. All across the country, people called each other cunts. All across the country, people felt unsafe....<sup>15</sup>

Anche quando non stiamo fisicamente leggendo. In quale altro modo possiamo se no imparare a leggere il mondo? Pensala come una pratica costante". A. Smith, *Autumn*, Penguin, London, 2017, 68.

<sup>14</sup> "Sono stanca dei telegiornali. Stanca del modo in cui rendono iperboliche che non lo sono e affrontano in modo così semplicistico ciò che è veramente spaventoso. Sono stanca del vetriolo. Stanca della rabbia. Stanca della meschinità. Sono stanca dell'egoismo. Sono stanca di come non stiamo facendo nulla per fermare tutto questo. Sono stanca di come, anzi, lo stiamo incoraggiando. Sono stanca della violenza che è in arrivo, che sta arrivando, che non è ancora arrivata. Sono stanca dei bugiardi. Sono stanca dei bugiardi santificati. Sono stanca di come quei bugiardi abbiano permesso che tutto questo accadesse. Sono stanca di dovermi chiedere se l'hanno fatto per stupidità o se l'hanno fatto apposta. Sono stanca dei governi bugiardi. Sono stanca delle persone che non si preoccupano più di essere ingannate. Sono stanca di sentirmi così impaurita". Smith, 56-57.

<sup>15</sup> "In tutto il Paese, la gente pensava che fosse la cosa sbagliata. In tutto il Paese, la gente sentiva che era la cosa giusta. In tutto il Paese, la gente sentiva di aver perso davvero. In tutto il Paese, la gente sentiva di aver davvero vinto. In tutto il Paese, le persone sentivano di aver fatto

La messa a confronto tra due anime della nazione, così diverse e così divise, e tra protagonisti anagraficamente distanti, funge qui da motore per la riflessione su un autunno metaforico della Gran Bretagna, contrapposto alle sue estati simboliche e sfavillanti come quella olimpica e in attesa di un inverno che non si conosce ancora quanto sarà rigido. L'autunno è qui metafora di decadimento, di un ciclo che volge al termine come la vita del co-protagonista, ma apre anche a un momento di riflessione e bilanci, gli stessi, in chiave però ancor più dichiaratamente umoristica e tragicomica, che compie Jonathan Coe con il suo terzo tra i suoi "serio-comic political novels"<sup>16</sup> *Middle England*. Conclusivo della trilogia comprensiva di *The Rotters' Club* e di *The Closed Circle*, rispettivamente del 1994 e del 2004, come nel romanzo di Smith, anche Coe nella sua saga volge lo sguardo alla politica britannica degli anni Settanta e al conseguente Thatcherismo, poi al successivo coinvolgimento negli anni 2000 nella Guerra del Golfo per arrivare quattordici anni dopo, con l'ultimo romanzo, ad analizzare la Gran Bretagna dal 2010 al 2018 attraverso gli occhi della famiglia Trotter.

Simbolico che il romanzo si apra con un funerale, quasi a suggerire ancora una volta che il testo abbia a che fare con un tentativo di elaborazione di un lutto che passa per il racconto di anni complessi come quelli dal pre al post referendum. Nel capitolo sul marzo 2016 ad esempio, tra i personaggi di *Middle England*, ancora ci si chiede cosa succederebbe qualora Trump vincessesse le elezioni del 2016, o se ciò che sta accadendo debba chiamarsi *Brexit* o *Brixit*<sup>17</sup>, o come riuscire a far comprendere agli intellettuali che non è più il loro tempo. Ma soprattutto torna ancora una volta l'analisi intergenerazionale, introducendo un tema frequente in molte delle narrazioni post-Brexit che genera scenari tanto comici e paradossali, quanto drammatici: il racconto di famiglie, coinquilini, vicini di casa o gruppi di amici

la cosa giusta e che altre persone avevano fatto la cosa sbagliata. In tutto il Paese, le persone hanno cercato su Google: cos'è l'UE? In tutto il Paese, le persone hanno cercato su Google: trasferirsi in Scozia. In tutto il Paese, le persone hanno cercato Google: *Irish Passport Applications*. In tutto il Paese, le persone si insultavano. In tutto il Paese, le persone si sentivano in pericolo". A. Smith, 56.

<sup>16</sup> J. Coe, "Middle England – a bittersweet Brexit novel" rilasciata il 16/11/18 su *The Guardian*. Vedi <https://www.theguardian.com/books/2018/nov/16/middle-england-by-jonathan-coe-review> (Ultimo accesso 12/11/2020).

<sup>17</sup> Coe gioca in questo punto del romanzo con il paradosso che vede i suoi personaggi interrogarsi, in un estremo moto isolazionista, sul se sia il caso di utilizzare un termine ormai percepito come 'straniero' per descrivere la crisi, o se non sia meglio coniarne uno nuovo, apposito, quale "Brixit". Chiaramente "Brexit" non ha nulla di straniero trattandosi di un anglicismo, ma ai personaggi ricorda troppo la *Grexit*, il rischio dell'uscita della Grecia dall'euro.

divisi, come descritto anche da Lee, tra chi ha votato a favore e chi contro e quanto le conseguenze di tale scelta complichino le dinamiche dei rapporti affettivi.

The unspeakable truth: that Sophie (and everyone like her) and Helena (and everyone like her) might be living cheek-by-jowl in the same country, but they also lived in different universes, and these universes were separated by a wall, infinitely high, impermeable, a wall built out of fear and suspicion and even – perhaps – a little bit of those most English of all qualities, shame and embarrassment. Impossible to deal with any of this. The only practical thing was to ignore it (but for how long was that practical, in fact?) and to double down, for now, on the desperate, unconsoling fiction that all of this was just a minor difference of opinion, like not quite seeing eye-to-eye over a neighbour's choice of colour scheme or the merits of a particular TV show.<sup>18</sup>

Il romanzo di Coe, come quello di Ali Smith e ancora come il bestseller *The Lie of The Land* di Amanda Craig sembrano tutti individuare, denunciare, illuminare due Inghilterre divise dal voto, ma entrambe goffamente impreparate al futuro di necessaria convivenza che le aspetta. Quando i protagonisti del romanzo di Craig, ad esempio, sono costretti ad andare a vivere nelle zone rurali del Devon post referendum, in seguito a una crisi sia economica che familiare ancora una volta metaforica di quella che segna il paese, la spaccatura tra le due realtà emerge plastica nel confronto tra madre e figlia:

“When are we going back to England?” Stella demands.  
“London isn’t England”, Lottie says. “this is England, too”.<sup>19</sup>

Nel romanzo di Amanda Craig, la strampalata famiglia attorno a cui ruota la storia è segnata dalla profonda crisi di coppia del nucleo genitoriale a causa

<sup>18</sup> “L’indicibile verità: Sophie (e tutti quelli come lei) ed Helena (e tutti quelli come lei) potevano pure vivere fianco a fianco nello stesso Paese, ma vivevano anche in universi distinti, e questi universi erano separati da un muro, infinitamente alto, impermeabile, un muro costruito dalla paura e dal sospetto e anche – forse – un po’ di quelle qualità tra le più inglesi di tutte, come vergogna e imbarazzo. Era impossibile affrontare tutto questo. L’unica scelta pratica era ignorarlo (ma per quanto tempolo è davvero, in effetti?) e fare affidamento, per ora, sulla finzione disperata e poco consolante che tutto non fosse altro che una piccola differenza di opinione, come il non condividere la scelta della combinazione di colori di un vicino o la passione un particolare programma televisivo”. J. Coe, *Middle England*, Penguin, London, 2019, 63.

<sup>19</sup> ““Quando torniamo in Inghilterra?” chiese Stella. ‘Londra non è l’Inghilterra’, rispose Lottie ‘e anche questa è Inghilterra’” A. Craig, *The Lie of The Land*, Abacus, London, 2019, 27.

di bugie, come si intuisce già dal titolo,<sup>20</sup> insoddisfazione, tradimenti e progressivo impoverimento a causa della crisi economica e del sempre più costoso stile di vita londinese. Non potendosi neanche permettere il divorzio, i due sono costretti con i loro figli a trasferirsi in una parte remota del sud dell'Inghilterra e ad adattarsi a una realtà molto diversa da quella della metropoli. Nella piccola nuova realtà persino Xan, il figlio avuto da Lottie da una precedente relazione che all'inizio del romanzo sta per andare a studiare medicina all'Università, verrà irrimediabilmente percepito dalla piccola comunità come un immigrato a causa del colore della sua pelle e, nel suo tentativo di aiutare la famiglia, dagli abitanti del luogo non gli verranno offerti che i lavori più umili. Tra pregiudizi, scontri e confronti in cui ci si interroga costantemente su quale sia il proprio posto e come mantenere i precari equilibri del nuovo assetto geografico-familiare-sociale, Amanda Craig scrive un romanzo dall'umorismo nero. Nella storia non emerge forse una soluzione alla crisi sia individuale che collettiva, ma non si chiude neanche completamente alla speranza che un equilibrio si possa, e soprattutto si debba, ancora trovare: "What redemption can there be? Yet to believe that no change is possible is impossible too, for life is change and change, life. They can only wait, not quite together and not quite apart, and hope."<sup>21</sup>

#### 4. La *Brexit*Tv

Un uomo e una donna sono seduti in un pub in attesa della loro sessione di terapia di coppia: "When you think about it it's like Brexit. There are going to be two years of talks before we even agree on what the issues are".<sup>22</sup> Anche se la vittoria dei *brexiters* con il 51,89% non è il soggetto che anima la miniserie *State of The Union: a Marriage in Ten Parts* (2019), scritta da Nick Hornby e diretta da Stephen Frears, di certo la questione *leave or remain* sembra al

<sup>20</sup> Non si tratta dell'unico titolo della *BrexLit* che chiama direttamente in causa, e non a caso, la parola *Lie*. Nel 2017 è stato pubblicato anche il romanzo *Time of Lies* di Douglas Board che racconta della grottesca ascesa politica del protagonista Bob Grant negli anni del post-Brexit grazie a una campagna impregnata di populismo, come accade anche nella serie *Years and Years* di cui si parla del paragrafo successivo.

<sup>21</sup> "Che redenzione può mai esserci? Eppure anche credere che nessun cambiamento sia possibile è impossibile, perché la vita stessa è cambiamento e il cambiamento, vita. Si può solo aspettare, non del tutto insieme e non del tutto soli, e sperare". Craig, 462.

<sup>22</sup> "Se ci pensi è un pò come la Brexit. Ci vorranno due anni di colloqui prima ancora di essere d'accordo su quali siano i problemi". N. Hornby, *State of the Union: A Marriage in Ten Parts*, Penguin, London, 2019, 24.

centro del paragone che Tom, il co-protagonista, propone a Louise, tra la loro relazione in crisi e lo stallo dei negoziati tra Gran Bretagna e UE. Certo, nel suo ruotare intorno al tavolo di un Pub londinese la serie non richiama immediatamente gli scenari dei ben più noti tavoli istituzionali dove si è consumato il complesso piano che ridisegna l'Europa, ma *State of The Union* può dirsi a suo modo rappresentativa di quel filone amaramente umoristico sviluppatosi a ridosso degli eventi britannici degli ultimi anni. Il confronto a due voci sullo 'stato dell'unione' di Tom e Louise ne è un esempio: passano, infatti, dallo scontro alla mediazione, dalla recriminazione alla complicità, interrogandosi incessantemente sulle implicazioni della scelta di separarsi o la possibilità di salvare il salvabile. Sembra impossibile così scindere i due immaginari, quello contestuale alla situazione tra i due seduti, una con un più europeo bicchiere di Chardonnay e l'altro con una iconica inglesissima birra, e quello del confronto tra realtà politicamente divise, quella britannica e quella dell'Europa continentale, ma culturalmente e storicamente intrecciate. Efficacemente declinate alla luce della crisi di coppia, ma con la spumeggiante ironia di una scrittura come quella di Nick Hornby che ne ha poi pubblicato lo *screenplay*, in *State of the Union* è il linguaggio stesso però a essere anche mezzo per riaprire un dialogo interrotto. Emerge, infatti, in maniera evidente che siano stati silenzi e isolamento a nutrire l'allontanamento dei due e l'acuirsi delle conseguenti ferite. Nella scelta di affrontare una terapia di coppia, a cui lo spettatore però non assiste mai perché le puntate si concentrano sui momenti tra i due a ridosso della seduta, risiede la possibilità di riaprire un confronto e la chiave per valutare quale sia la scelta migliore: rimanere con l'altro, o lasciar perdere. I due riscoprono persino la necessità di non risparmiare recriminazioni per avere un dialogo più franco, come quando ci si ricorda che, ancora una volta, l'altro ha votato per la Brexit:

- And the thing about Brexit... Some people believe that there are opportunities at times of great change.

- So, you think you might be better off on your own?

- God, no. I was talking about the country.

*They cross the road.*

- So, what are the opportunities for great change that you're talking about? -

*Louise asks.*

- Well. We won't get bogged down in all that red tape. We can do our own trade deals.

- I'm completely lost now. I don't want to talk about the country anymore, I'm trying to understand why a marital Brexit might be a great opportunity for you.

*Tom shrugs. He's been shift.*

-Who are you going to do trade deals with? As far as I know, you weren't see-

ing any Italians or German women. I can't see that you'll have any more luck with the Chinese or the Americans.

-This all rubbish.

*They have arrived at Kenyon's front door*

- I'm just saying. It doesn't have to be a catastrophe that *The Guardian* thinks it is. *Louise steps dead and looks at him. He doesn't meet her eye. Tom raises his hand to ring the bell.*

-You voted for bloody bastard Brexit. DO NOT TOUCH THAT DOORBELL. That's why you registered. Despite every single conversation we had.

-And it took giant balls, let me tell you. Because everyone I knew was banging out about what a disaster it would be.

- And that's why you did it? Because everyone else you know was doing something different?<sup>23</sup>

Il tema delle responsabilità nella crisi è naturalmente ricorrente e come è evidente qui Hornby gioca nella scena sul doppio piano Brexit/coppia con un ritmo sincopato e sagace che rende quasi comica la sovrapposizione dei due *topics*. L'incapacità di comprendere la portata delle conseguenze delle proprie

<sup>23</sup> “- E la cosa sulla Brexit... Alcune persone credono che si aprano delle opportunità in momenti di grande cambiamento.

- Allora, pensi che potresti stare meglio da solo?

- Dio, no. Parlavo del Paese

Attraversano la strada.

- Allora, quali sono queste opportunità di grande cambiamento di cui parli? - chiede Luise.

- Beh. Non ci faremo impantanare in tutta quella burocrazia intanto. Possiamo gestirci noi i nostri accordi commerciali.

- Ora mi sono definitivamente persa. Non voglio più parlare del Paese, sto cercando di capire perché una Brexit coniugale potrebbe essere una grande opportunità per te.

Tom alza le spalle con fare ambiguo.

-Con chi hai intenzione di fare accordi commerciali? Per quanto ne so, non vedevi né italiane né tedesche. Non credo che avresti più fortuna con cinesi o americane.

- Stronzate.

Sono arrivati alla porta di casa di Kenyon

- Sto solo dicendo che alla fine magari non sarà la catastrofe che *The Guardian* sostiene che sia. Louise fa un passo morto e lo guarda. Non incontra il suo sguardo. Tom alza la mano per suonare il campanello.

- Tu hai votato per la stramaledetta dannata Brexit. NON TOCCARE QUEL CAMPANELLO. Ecco perché ti sei registrato. Nonostante ogni singola conversazione che abbiamo avuto.

-E ci sono volute due palle così, lascia che te lo dica. Perché tutti quelli che conoscevo si lamentavano di quanto sarebbe stato un disastro.

- Ed è per questo che l'hai fatto? Perché tutti gli altri che conosci stavano facendo qualcosa di diverso?”. Hornby, 25.

azioni accomuna i personaggi della serie di Hornby alla forse più angosciante serie *Years and Years* (2019). Creata e sceneggiata da Russell T. Davies, il racconto si muove tra scenari storici ben noti, ad altri decisamente più distopici. Al pari dell'operazione con Hugh Grant, nel cast predomina un'icona britannica come Emma Thompson, alle prese con un ruolo decisamente satirico che la vede vestire i panni di Vivienne Rook, un mix dei leader occidentali più radicalmente populistici degli ultimi anni. La donna, infatti, ricalca chiaramente Marine Le Pen in movimenti ed espressioni, fonda il partito *Four Stars* con cui inizia la sua campagna di sovvertimento delle istituzioni, fino ad arrivarne a capo entrando trionfalmente al numero 10 di Downing Street. L'arco temporale della narrazione copre stavolta un arco di tempo tra il 2019 e il 2034 seguendo le conseguenze più o meno dirette della progressiva ascesa dei nazionalismi in tutto il mondo. Non solo si immagina la rielezione di Trump nel 2020 seguita quattro anni dopo dall'elezione dell'ex vicepresidente Pence, ma si prospetta un 2024 con i negoziati tra Unione Europea e UK ancora in corso per definire la situazione irlandese, un nuovo disastro economico in seguito al crollo delle borse americane nel 2026, l'Ucraina al voto con la vittoria di un sospetto 97% a favore di un presidio militare da parte dalla Russia, la conseguente messa in moto di significativi flussi migratori che cercano asilo in Europa, lo scioglimento totale della calotta polare artica e la progressiva scomparsa delle fave di cacao che rendono il cioccolato merce rara. Persino la regina Elisabetta II muore permettendo così l'ascesa al trono del figlio che prende il nome di Carlo III. "It's our fault. This is the world we built. Congratulations, cheers all"<sup>24</sup> afferma la protagonista più anziana della famiglia Lyons, personaggio chiave per aprire all'analisi intergenerazionale che ancora una volta funge da chiave di lettura dei cambiamenti della Gran Bretagna. I suoi quattro figli, Daniel, Stephen, Rosie ed Edith con i rispettivi compagni e soprattutto i loro figli, si trovano travolti da eventi più grandi di loro che affrontano con incauta ingenuità e forse eccessiva inconsapevole leggerezza, trasformando potenziali idilli familiari in piccole tragedie quotidiane, che diventeranno tragedie sempre più grandi man mano che la Storia e le loro storie si intrecciano e progrediscono. "Cos the world keeps getting hotter. And faster. And madder. And we don't pause, we don't think, we don't learn, we keep racing on to the next disaster. I keep wondering what's next? Where

<sup>24</sup> "È colpa nostra. Questo è il mondo che abbiamo costruito. Congratulazioni e auguri a tutti". Vedi: <https://static1.squarespace.com/static/58b31d322e69cf75a412fc43/t/5d6bc526d410d10001ffc908/1567343912988/Years-and-Years-EP-1.pdf> (Ultimo accesso 02/01/21).



are we going? When's it ever going to stop?"<sup>25</sup> afferma Edith Lyons, la figlia maggiormente impegnata a combattere un mondo su cui si abbattono continui cataclismi. Mentre però è intenta a correggere le ingiustizie della Storia, non si rende conto come sua sorella per prima, Rosie, subisca la facile fascinazione di Vivienne Rook, delle soluzioni semplicistiche e del suo linguaggio violento con cui manipola la realtà creando consenso. L'ascesa al potere di chi rivendica di essersi fatto da solo sfruttando le paure di chi ascolta convince un mondo in balia degli eventi in cui sta avvenendo un'apocalisse sociale, energetica, tecnologica e democratica nella quale sembra non esserci posto per le categorie più deboli.

## 5. *Brexit*: le battute finali

Lo so, di tutto questo un giorno rideremo.

La mia proposta è: perché aspettare?

- Tommaso Labranca

John le Carré, come detto in precedenza, non ha potuto vedere quale sia stato infine l'accordo entrato in vigore nel gennaio del 2021 tra Regno Unito ed Unione Europea. Fino alla fine ha provato però a raccontare, come nel suo romanzo *Agent Running in the Field* (2019), cosa abbia voluto dire per lui e per molti lavorare alla luce dei propri strumenti sulla Brexit:

I didn't want it to be a Brexit novel. I wanted it to be readable and comic. I wanted people to get a good laugh out of it. But if one has the impertinence to propose a message, then the book's message is that our concept of patriotism and nationalism – our concept of where to place our loyalties, collectively and individually – is now utterly mysterious. I think Brexit is totally irrational, that it's evidence of dismal statesmanship on our part, and lousy diplomatic performances. Things that were wrong with Europe could be changed from inside Europe. I think my own ties to England were hugely loosened over the last few years. And it's a kind of liberation, if a sad kind.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> “Perché il mondo continua a surriscaldarsi. E diventa più veloce. E più pazzo. Non ci fermiamo, non pensiamo, non impariamo, continuiamo ad andare veloci verso il prossimo disastro. Continuo a chiedermi cosa c'è dopo? Dove stiamo andando? Quando tutto questo si fermerà?”. *Ibidem*.

<sup>26</sup> “Non volevo che fosse un romanzo sulla Brexit. Volevo che fosse leggibile e comico. Volevo che la gente si facesse una bella risata. Ma se si vuole scovare per forza un messaggio, allora il messaggio del libro è che il nostro concetto di patriottismo e nazionalismo – il nostro concetto che di dove collocare le nostre lealtà, collettivamente e individualmente – è al momento asso-

Carré è stato tra quelli che hanno tentato di decodificare quanto accaduto attraverso le parole e l'immaginazione, nel tentativo di strappare anche un sorriso ai propri lettori. La Brexit come evento storico e politico ha una significativa portata traumatica, ma il racconto tragicomico di tale lacerante ferita rappresenta uno sforzo generoso da parte di chi inventa storie per provare a immaginare una Gran Bretagna libera da quell'astio che sembra averla isolata dal continente. Non si può espellere dal racconto l'aspetto drammatico delle vicende, ma si può provare ad attutirlo guardando ad un futuro in cui, per dirlo con le parole di Henry James in *The Portrait of a Lady* (1881), "The increasing seriousness of things" rappresenta almeno "the great opportunity of jokes".<sup>27</sup>

lutamente un mistero. Penso che la Brexit sia totalmente irrazionale, che sia la prova che siamo pessimi statisti dalle pessime prestazioni diplomatiche. Le cose che non andavano in Europa potevano essere cambiate dall'interno dell'Europa. Penso che i miei legami con l'Inghilterra si siano enormemente allentati negli ultimi anni. Ed è una specie di liberazione, anche se triste". J. le Carré, "My ties to England have loosened", rilasciata l'11/10/19 su *The Guardian*. Vedi: [https://www.theguardian.com/books/2019/oct/11/john-le-carre-truth-was-what-you-got-away-with?CMP=fb\\_gu&utm\\_medium=Social&utm\\_source=Facebook&fbclid=IwAR2Ye9ZwL-15nIM0IIj19fNMSE3f3pxks-4CU7-xw8KvL85Akn828dUuymvE#Echobox=1570784550](https://www.theguardian.com/books/2019/oct/11/john-le-carre-truth-was-what-you-got-away-with?CMP=fb_gu&utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR2Ye9ZwL-15nIM0IIj19fNMSE3f3pxks-4CU7-xw8KvL85Akn828dUuymvE#Echobox=1570784550) (Ultimo accesso 23/12/2020).

<sup>27</sup> "La crescente serietà delle cose è una grande occasione per scherzarci su". Vedi: <https://www2.newpaltz.edu/~hathawar/portrait1.html> (Ultimo accesso 04/02/2021).

C. MARIA LAUDANDO

**William Kentridge rilegge Laurence Sterne.  
Sulle tracce incerte di un naso (s)cortese**

*Abstract*

Nella performance-lezione ‘dall’assurdo’ a corredo dei lavori preliminari alla sua superba produzione dell’opera di Dmitri Shostakovich, *Il Naso*, William Kentridge mette in scena una lettura creativa e critica delle sue fonti letterarie e artistiche traducendo, in un gioco sapiente di re-citazione dal vivo e installazione ‘autorale’, l’alto tasso di performatività e riflessività che caratterizza l’impianto umoristico e le implicazioni traduttive del suo modello sterniano e cervantino. Il presente saggio si concentra principalmente sulla sezione che l’artista sudafricano dedica alla novella sui nasi nel *Tristram Shandy* come esemplare chiave di volta per l’eccentrica punteggiatura e impaginazione di un funambolico processo narrativo-traduttivo-interpretativo precariamente fondato sull’interrogazione degli ‘umori compartecipi’ di narratore e lettore.

Parole chiave: William Kentridge, Laurence Sterne, umorismo, auto-riflessività, performance autorale.

No, questo io non lo capisco, non riesco proprio a capirlo! Ma ciò che è più strano e incomprensibile è come gli autori possano scegliere soggetti del genere. Lo ammetto, è inconcepibile, è proprio... no, no, mi rifiuto di capire. In primo luogo, non portano nessun utile alla patria, in secondo luogo... ma anche in secondo luogo non c’è utile. Semplicemente non so cosa...

E comunque, nonostante tutto, anche se certo si può ammettere e questo e quello e quell’altro, può anche essere che ... ma sì, diciamocelo, dove non succedono fatti assurdi? ... Eppure, a pensarci meglio, questa storia ha qualcosa di vero. Di’ quel che vuoi, ma cose simili a questo mondo succedono, di rado, ma succedono.

Nikolaj Gogol, *Il naso*

1. Avantesto

In occasione dell’inaugurazione della sua mostra *Streets of the City and Other Tapestries / Strade della città (e altri arazzi)* al Museo di Capodimonte (Napoli, 14 novembre 2009 – 11 aprile 2010), l’artista sudafricano William Kentridge

si esibì in una memorabile performance al Madre, il Museo partenopeo di arte contemporanea a Palazzo Donna Regina, nel format già collaudato di una “lezione dall’assurdo” a pendant dell’omonima installazione video, *I am not me, the horse is not mine*, che l’artista presentava contemporaneamente in quella stessa sede.<sup>1</sup> L’assolo era stato già presentato alla XVI Mostra di Arte Biennale di Sydney nel giugno 2008 e rientrava in una serie di lavori preliminari alla superba produzione che Kentridge avrebbe allestito dell’opera di Dmitri Shostakovich, *Il Naso*, al Metropolitan di New York nel marzo 2010.<sup>2</sup> Il titolo che accomuna l’esibizione e l’installazione – *I am not me, the horse is not mine* – risale a un proverbio popolare tra i contadini russi per negare qualunque forma di colpevolezza e, come spiega lo stesso Kentridge, vuole alludere alla greve atmosfera surreale delle purghe staliniane che già incombeva minacciosa quando l’opera del compositore russo fu presentata per la prima volta a cavallo degli anni Trenta del Novecento. Il proverbio nella sua duplice assurda negazione appare nella trascrizione del processo a uno degli ultimi dirigenti bolscevichi di spicco, Nikolaj Bucharin, già stretto collaboratore di Stalin, nel suo disperato tentativo di ricusare l’accusa di tradimento nel corso di uno dei tanti interrogatori-farsa subiti da parte del Comitato Centrale del Partito Comunista. Sin

<sup>1</sup> Nel catalogo bilingue della mostra sugli arazzi, l’artista si riferisce alla sua esibizione nei termini programmatici di “Il Naso: lezione dall’assurdo” / “The Nose: lesson from the absurd”, in *William Kentridge. Streets of the City (and Other Tapestries)* / *William Kentridge. Strade della città (e altri arazzi)*, Milano, Mondadori Electa, 2009, 28 e 32. Desidero esprimere i miei più vivi ringraziamenti alla dott.ssa Maria De Vivo e alla Galleria Lia Rumma di Napoli per avermi invitata a quella indimenticabile performance e avermi fornito una registrazione dell’evento di cui mi sono già occupata altrove (C.M. Laudando, “Cultural Mobility in Kentridge’s *Streets of the City*”, in *Regenerating Community, Territory, Voices. Memory and Vision: Proceedings of the 25th AIA Conference*, a cura di L. Di Michele et alii, I, Napoli, Liguori, 2012, 257-64; Ead., “Shandean Resonances in William Kentridge’s ‘Lesson from the Absurd’”, *The Shandean*, 25, 2014, 25-40). Per questo volume si è scelto di privilegiare l’impianto squisitamente umoristico e gli aspetti traduttivi della performance autoriale che l’artista sudafricano dedica al modello sterniano.

<sup>2</sup> Come è noto, Kentridge vanta anche una cospicua produzione teatrale che ha contribuito a consolidare il suo ruolo di protagonista sulla scena artistica e culturale internazionale. Con il mondo dell’opera si era già cimentato, in collaborazione con la Handspring Puppet Company, per la produzione de *Il ritorno d’Ulisse*, messo in scena la prima volta a Bruxelles nel 1998 e ispirato all’opera di Claudio Monteverdi *Il ritorno d’Ulisse in patria*. Nel 2006 aveva curato la regia e le scenografie de *Il Flauto Magico*, presentato in anteprima al Teatro de La Monnaie a Bruxelles ad apertura della stagione teatrale dell’Opera di Bruxelles. Anche in questo caso, l’artista aveva presentato alla Galleria Lia Rumma di Napoli una mostra sui lavori preliminari al suo grandioso allestimento dell’opera mozartiana, *Preparing the Flute* (15 novembre – 31 dicembre 2005), che nel corso del 2006 andò in scena anche al Teatro San Carlo di Napoli.

dal titolo del suo assolo Kentridge stabilisce un legame, a prima vista piuttosto peregrino, tra la mostra partenopea, ispirata principalmente alla cartografia sette e ottocentesca della città e del Regno di Napoli e la sua imminente produzione del *Naso*.<sup>3</sup> In realtà – in perfetta aderenza alla sua spiccata inclinazione a sperimentare incessantemente tra media e linguaggi diversi come il disegno, l’incisione, l’animazione, il cinema, il teatro e l’opera lirica –, l’impianto strutturale e tematico del suo monologo non solo rivela che l’inatteso protagonista degli imponenti arazzi, dei disegni e delle incisioni in mostra nelle sale regali di Capodimonte è la coppia singolare e antieroica di un Naso a cavalcioni di un Cavallo di ronzinantesca memoria, ma traccia una sorta di genealogia di scrittori dell’assurdo da Cervantes a Gogol fino alle avanguardie moderniste transitando per l’arte traduttiva e funambolica di Sterne.

Va da sé che il contesto drammatico dell’opera di Shostakovich alla vigilia della repressione staliniana degli anni Trenta sia di interesse primario e cogente per l’artista sudafricano da sempre attento agli apparati coercitivi del potere e all’ottundimento morale che ne deriva, per la sua diretta testimonianza dell’apartheid prima e poi del difficile processo di riconciliazione in corso nel suo paese. Ma la sua performance-lezione abbraccia un arco diacronico molto più ampio dalla prima modernità alle correnti del modernismo russo e si dispiega come esplorazione ricreativa di una sintassi/poetica dell’assurdo che funge da comune denominatore a tutta una costellazione di lavori dell’artista gravitanti intorno al progetto centrale del suo *Naso*. Nell’esibizione dal vivo è come se Kentridge ci facesse sbirciare all’interno del suo laboratorio, mettendo in scena il suo peculiare approccio dialogico – “a reactive and interpretative/conversational mode”, per usare la felice espressione di una delle sue studiose più autorevoli, Carolyn Christov-Bakargiev<sup>4</sup> – alle fonti letterarie e

<sup>3</sup> L’idea della mostra partenopea nacque dalla stretta collaborazione dell’artista sudafricano con Lia Rumma che si fece parte attiva anche nell’agevolare l’accesso di Kentridge al ricco corredo di mappe storiche custodite nella “Sezione Manoscritti e Rari” nella Biblioteca Nazionale di Napoli. Un paio di anni dopo nel 2012 Kentridge realizzò i due splendidi mosaici sotterranei e la statua equestre in superficie del cosiddetto “Cavaliere di Toledo” per l’omonima Stazione metropolitana a Napoli, celebrata come una delle più belle al mondo. In occasione della sua quinta mostra personale presso la Galleria (6 maggio – 10 ottobre 2014), l’artista tenne anche una conferenza inaugurale nella basilica di San Giovanni Maggiore dal titolo eloquente di *Walking Tour of the Studio* su invito del Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell’Università di Napoli L’Orientale (5 maggio 2014).

<sup>4</sup> C. Christov-Bakargiev, “On Tears and Tearing. The Art of William Kentridge”, in *William Kentridge: Five Themes*, a cura di M. Rosenthal, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2009, 111.

artistiche che alimentano la sua complessa esplorazione inter- e multimediale. Se il punto di partenza ineludibile per il lavoro preliminare all'opera di Shostakovich è naturalmente il racconto omonimo di Nikolaj Gogol, Kentridge risale al *Tristram Shandy* di Laurence Sterne e al *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes come precursori di una tendenza dell'assurdo ("a sober strand of absurdism") e di un impiego per così dire strategico dell'impossibile e del fantastico "as a central narrative device",<sup>5</sup> per poi proiettarsi a piene mani nella straripante energia esplosiva e utopica dell'avanguardia russa e della sua tragica fine. La dialettica tra le istanze di rinnovamento dei linguaggi dell'arte e la violenza legalizzata degli apparati di stato in quei decenni cruciali del primo Novecento costituisce l'asse portante della ricerca formale che Kentridge conduce nel corso di diversi anni per la messinscena dell'opera e su questi aspetti esiste peraltro una consolidata bibliografia. Le pagine che seguono si concentrano piuttosto sulla significativa sezione del monologo che l'artista dedica a Sterne (e in margine a Cervantes) per illustrare, da un lato, l'impianto umoristico e tragi-comico del suo Naso equestre e, dall'altro, la dimensione performativa e traduttiva delle strategie autoriali che vi sono implicate.<sup>6</sup>

## 2. Paratesto

Il primo elemento che colpisce il pubblico dal vivo è l'insistita ambiguità di Kentridge nella doppia veste di artista e di critico, di conferenziere-studio e di intrattenitore-performer. La parte testuale del suo monologo è intessuta ad arte di citazioni dirette dalle sue fonti letterarie alternate a parafrasi, commenti e divagazioni in prima persona dell'artista che puntano a sottolineare e a capitalizzare l'effetto comico di straniamento già presente nei testi originali. La controparte visiva e per così dire coreografica dello spettacolo umoristicamente disvela poi i punti di giuntura, le operazioni di montaggio e smontaggio

<sup>5</sup> Ivi, 32.

<sup>6</sup> Della performance-lezione è stata pubblicata una trascrizione nella rivista *October* (W. Kentridge, "I Am Not Me, The Horse Is Not Mine", *October*, 134, 2010, 28-51). Se il nome di Cervantes è comparso, sia pure in modo occasionale, in relazione al processo creativo di Kentridge (M. Gough, "Kentridge's Nose", *October*, 134, 2010, 16), quello di Sterne è stato quasi del tutto ignorato, a parte il mio articolo del 2014. Uno dei pochi riferimenti espliciti in rete si trova nell'intervista di Fábio Prikladnicki, "William Kentridge fala sobre arte, mercado e Machado de Assis" (*Zero Hora*, 10 March 2013), in cui l'artista puntualizza come la sua lettura del romanziere settecentesco sia stata influenzata dalla conoscenza cruciale e preliminare di scrittori 'proto-modernisti' come Svevo e Machado de Assis (<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/03/william-kentridge-fala-sobre-arte-mercado-e-machado-de-assis-4069576.html>, ultimo accesso 30 settembre 2021).

sottese a questa ‘sua’ storia parallela di autore-lettore-traduttore alla ricerca di un naso che non ne vuole proprio sapere di tornare al suo posto. Lo spazio scenico è infatti allestito per ospitare un inedito gioco di sdoppiamenti e/o raddoppiamenti autoriali perché la parete principale alle spalle del palcoscenico è attrezzata come la schermata di uno studio su cui in determinati momenti appaiono una o più proiezioni dell’artista che si muovono in inquietante autonomia dalla sua persona dal vivo. La didascalia che apre la trascrizione della performance-lezione richiama opportunamente l’attenzione su questo spazio e sui pochi essenziali attrezzi del mestiere presenti, come un fascio di fogli, una scala mobile e la proiezione di uno studio vuoto che sono parte integrante del processo creativo di Kentridge.<sup>7</sup> L’artista è introdotto con la sigla “WK” nel ruolo di un docente (“lecturer”) negli attimi immediatamente precedenti la conferenza, che cammina avanti e indietro sul palco e si guarda ai lati prima di occupare il centro della scena e cominciare la sua relazione:

*Stage: approximately 6m wide by 3m deep.*

*A blank projection surface behind the stage.*

*A ladder on wheels.*

*A glass of water on the ladder.*

*A sheaf of lecture notes on the ladder.*

*The lecturer (WK) paces back and forth across the stage.*

*He looks into the wings stage right and left.*

*Projection of blank studio wall.*

*House lights off.*

*Title I AM NOT ME, THE HORSE IS NOT MINE appears onscreen.*

*WK steps into the center of the stage.*<sup>8</sup>

Attraverso questi elementari espedienti multimediali e la sua sapiente presenza scenica Kentridge traduce in una singolare prova umoristica la spiccata

<sup>7</sup> Alla base della complessa sperimentazione di Kentridge sin dagli esordi si pongono di solito pochi attrezzi anche obsoleti, come un foglio, un pezzo di carboncino e una telecamera Bolex 16 mm, perché i suoi lavori esigono sempre una rigorosa e paziente esecuzione manuale e una fase molto lunga di esplorazione creativa all’interno dello spazio mentale e teatrale insieme del suo studio (cfr. L. Maltz-Leca, *William Kentridge: Process as Metaphor & Other Doubtful Enterprises*, Berkeley, California U.P., 2018). La presenza della scala mobile richiama alla mente quel passo introduttivo nel *Tale swiftiano* (1704) in cui il garrulo pennivendolo a nome dei Moderni parla delle tre macchine oratorie utili a sovrastare l’uditorio per assicurarsi di essere ascoltati: “the pulpit, the ladder, the stage itinerant” / “il pulpito, la scala patibolare, il palco da saltimbanchi” nell’edizione italiana di J. Swift, *Favola della botte*, a cura di G. Celati, Torino, Einaudi, 1990 [1704], 42.

<sup>8</sup> Kentridge, “I Am Not Me, The Horse Is Not Mine”, 29.

controparte metanarrativa dei suoi predecessori ed è interessante notare come proprio la sezione dedicata al *Tristram Shandy* sia quella maggiormente marcata da una straniante e spudorata auto-riflessività attraverso la proiezione di più *alter ego* del “WK” in azione sul palco.

Ma procediamo con ordine. WK racconta la sua stravagante avventura filologico-interpretativa partendo dai punti salienti della storia di Gogol: prima la scoperta esterrefatta di un naso nel panino della colazione da parte di un povero barbiere, poi lo stupore del protagonista, il fin troppo compiaciuto assessore di collegio Kovalëv, che si sveglia improvvisamente senza naso, quindi il confronto tra l’incredulo assessore e il suo presunto naso che rinnega invece qualunque tipo di appartenenza sulla base di una sua propria uniforme di grado maggiore. Il dialogo tra i due è una delle citazioni più lunghe ed esilaranti dello spettacolo e dà il la all’artista per enucleare i temi chiave che fanno del racconto gogoliano un capolavoro dell’assurdo: da un lato, “the terror of hierarchy”, riconducibile al lato oscuro e normativo del potere, all’assurdità tragi-comica di qualunque asserzione o classificazione gerarchica auto-fondativa, e dall’altro “this division of the self”, la frammentazione e l’incoerenza dell’Io di cui facciamo esperienza ogni giorno nei sobbalzi e tentennamenti, spesso inconsapevoli, di inclinazioni e pulsioni opposte.<sup>9</sup>

WK riprende quindi la sua recitazione della storia sottolineando, attraverso un’attenta modulazione del suo tono di voce e nelle minime variazioni, quasi impercettibili, delle posture del suo corpo, il grado crescente di ridicolo a cui l’assessore di collegio si espone nei suoi goffi quanto imperiosi tentativi di trovare un interlocutore per il suo caso (l’inutile corsa in commissariato, la difficoltà di mettere un annuncio nei giornali), fino all’arresto del naso, alle voci che continuano a circolare sul suo conto e all’insperato ripristino della normalità. Quando la storia sembra risolta e finita, ecco che viene sconfessata dall’intrusione dell’autore gogoliano che rimescola per così dire le carte del finale con le sue disarmanti riflessioni sulla gratuità e inintelligibilità di una storia simile. Nella battuta incisiva di Kentridge: “The story ends here, but the author himself is not quite finished with us”.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> “And there are two themes that emerge from the story. One is the terror of hierarchy. The sense in Russia, of that era—and of the later era—that if you are of a lower rank, you are in complete fear of someone above you. And if you are of a higher rank, there is a murderous contempt of anyone below. But the other theme of the story is of course this division of the self; what are our limits? How coherent are we in ourselves? This is not such a fanciful division as it sounds. Very often one does find oneself split into two different parts” (Kentridge, “I Am Not Me, The Horse Is Not Mine”, 31).

<sup>10</sup> Ivi, 31.



### 3. Intermezzo con digressione

Tenendo conto dell'articolazione complessiva dello spettacolo la 'lezione' sterniana occupa una posizione strategica come anello di giunzione tra la recitazione animata di questa disarmante chiusura metanarrativa del racconto di Gogol, di cui si è appena detto,<sup>11</sup> e il riferimento di Kentridge al modello cervantino che offre un analogo snodo inter- e meta-testuale, esemplare dell'intricato palinsesto narrativo del *Don Chisciotte*, vale a dire la nota del presunto autore originale della storia (lo storico morisco Cide Hamete Benengeli), che il traduttore/secondo narratore confessa di aver trovata a margine dell'incredibile avventura del cavaliere errante nella caverna di Montesinos – una nota che, come è risaputo, insinua ironicamente il dubbio che la narrazione/traduzione dell'episodio (e di tutta la storia) sia apocrifa.<sup>12</sup>

Sterne non solo viene introdotto da WK tra Gogol e Cervantes ma tutte le occorrenze del suo nome sono errate o forse volutamente equivocate: senza la vocale finale "Stern" assume un significato di austerità che confligge con la consumata ironia delle sue maschere autoriali, Tristram e Yorick, entrambe programmaticamente avverse a ogni imposizione di gravità e ambiguamente "in bilico tra l'ammiccamento e la provocazione, l'effusione e la contraffazione, il sorriso e la smorfia".<sup>13</sup> Se l'errore sul nome dell'autore settecentesco può essere tanto accidentale quanto deliberato,<sup>14</sup> non sembra lasciare adito a dubbi che l'andamento non linea-

<sup>11</sup> Il passo in questione è riportato in epigrafe al presente saggio nella nuova traduzione in italiano di F. Legittimo (N. Gogol, *Il naso*, in *Racconti di Pietroburgo*, trad. e cura di F. Legittimo, Venezia, Marsilio, 2001 [1836], 96).

<sup>12</sup> Si veda, tra tanti altri, il saggio di G. Poggi sui capitoli cruciali, 22-24, della Seconda Parte del romanzo: G. Poggi, "La rottura dell'incantesimo (*Quijote* II, 22-24)", in *Cervantes e l'Italia: il Don Chisciotte del 1615*, a cura di F. Gambin, Roma, AISPI Edizioni, 2018, 33-42. Alle implicazioni umoristiche della complessa struttura a più livelli del romanzo è dedicato un capitolo "Cervantes, o l'ingegno" nel saggio di G. Alfano sull'umorismo letterario: G. Alfano, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli xiv-xx)*, Roma, Carocci, 2016, 71-91. Nella sua opera pionieristica su *Rabelais e la cultura popolare*, Bakhtin individua in Sterne un momento di transizione tra il mondo carnevalesco di Rabelais e Cervantes e il ripiegamento interiore del grottesco nella sensibilità (proto)romantica.

<sup>13</sup> C.M. Laudando, "La sottile alchimia di Tristram e Yorick: Laurence Sterne e le sue maschere di autore-performer e chierico-arlecchino", in *Maschere d'autore. La letteratura dal punto di vista degli scrittori*, a cura di M. Stanco, Bologna, Il Mulino, 2017, 243.

<sup>14</sup> In un punto successivo della performance, Kentridge deliberatamente corregge un errore in cui è incappato in precedenza improvvisando una gustosa reprimenda ai danni del suo lato più ozioso e smemorato: "Of course, it's not that at all, you fool, it's not Persephone in the labyrinth

re ma in avanti e all'indietro della sua stessa lezione ("... goes both forwards and backwards") sia un omaggio all'inconfondibile metodo digressivo-progressivo del *Tristram Shandy*. Così, prima di risalire dal racconto di Gogol a quest'ultimo romanzo, WK fa una sortita in avanti all'anno di composizione dell'opera di Shostakovich, il 1928, ne sottolinea il dirompente carattere modernista e cita la stroncatura che ne seguì sulla *Pravda* da parte della critica organica al regime:

In Shostakovich, the real and absurd division of the self resonated with the fragmentation of Dada, and with the rupture of the 1917 revolution. The serious lightness of Gogol gets caught up in the storm of twentieth-century modernism. "MUDDLE, NOT MUSIC" was the judgment of *Pravda* on Shostakovich's music. Performances of the opera were stopped. Shostakovich was lucky to escape with his life — never mind his nose.<sup>15</sup>

Per inciso, l'anti-romanzo di Sterne è stato invocato a più riprese nella rivoluzione narrativa modernista (basti pensare alla sua influenza su James Joyce o ai saggi e romanzi di Virginia Woolf o ancora al valore paradigmatico che assunse nel formalismo russo),<sup>16</sup> mentre la stessa stroncatura reazionaria a caratteri cubitali dalla *Pravda*, "MUDDLE, NOT MUSIC", richiama alla mente un analogo capo di imputazione al disordine del *Tristram Shandy* espresso da E.M. Forster – anche se nei toni molto più giocosi e obliqui dell'ironia – all'in-

with a string and a lion, it's Daedalus [...]. Fool, what did you go to school for? I'm a poltroon, an idiot, a fool. I hate myself, I hate myself!" (Kentridge, "I Am Not Me, The Horse Is Not Mine", 42). D'altronde l'errore è rivendicato come parte integrante del processo creativo che può aprire a inattese scoperte. Si pensi al ruolo che l'artista attribuisce agli errori ed equivoci traduttivi (l'ambito della "mistranslation") nelle sue Norton Lectures del 2012 (W. Kentridge, *Six Drawing Lessons*, Harvard U.P., Cambridge (MA)-London, 2014). Su quest'aspetto cruciale si segnala, tra gli altri, lo studio già citato di L. Maltz-Leca e il saggio di C. Christov-Bakargiev, "On Defectibility as a Resource: William Kentridge's Art of Imperfection, Lack and Falling Short", in *William Kentridge*, Exhibition catalogue, Skira, Milano, 2004.

<sup>15</sup> Kentridge, "I Am Not Me, The Horse Is Not Mine", 33-34.

<sup>16</sup> Sulla rivalutazione di Sterne nelle diverse avanguardie che si intrecciano sulla scena internazionale del primo Novecento esiste una consolidata bibliografia, a partire ovviamente dal saggio seminale di V. Shklovsky nella sua *Teoria della prosa* del 1925. Qui mi limito a segnalare il volume a cura di D. Pierce e P. de Voogd, *Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism*, Amsterdam, Rodopi, 1996, che abbraccia significativamente anche il postmodernismo. Un intrigante rapporto tra il testo di Sterne e l'erranza surreale del Dadaismo è suggerito dall'articolo di A. Sbrilli, "La presenza del *Tristram Shandy* sulle soglie del Dada", *Storia dell'arte*, 118, n. s. 18, 2007, 116: "Anche se non dichiarato, questo libro occupa uno spazio nella biblioteca portatile e invisibile del Dada".

terno di una delle sue Clark Lectures del 1927: “Obviously a god is hidden in *Tristram Shandy*, his name is Muddle, and some readers cannot accept it.”<sup>17</sup>

#### 4. L'entrata in scena con tanto di naso

Ma l'elemento più significativo della sezione shandiana è, come si è già detto, la sua coincidenza con la svolta auto-riflessiva della performance a livello scenico e teatrale attraverso la proiezione – sullo schermo fittizio della parete dello studio – di un altro William Kentridge, contrassegnato come “WK<sup>1</sup>” nella trascrizione, alle spalle dell'artista dal vivo (Fig. 1). Così viene allestita l'entrata in scena del naso del *Tristram Shandy*:

*Enter WK<sup>1</sup> stage left pushing a chair. WK stops, aware of a pressure behind him. WK<sup>1</sup> moves the chair, sits. WK does not turn round. WK continues, haltingly waiting for WK<sup>1</sup> to settle.*

But the story goes backwards too. In 1781 Laurence Stern publishes his novel *Tristram Shandy*, and in this novel is set another book — a book within a book. And in this book within the book, is another story of a man who loses his nose. A man with a remarkable nose travels from Frankfurt to Strasbourg, and there in Strasbourg he loses his nose. This is fifty years before Gogol: 230 years ago, the absurd is alive and well.

This is the story . . . .

Fifty years before Gogol wrote . . . .

*This is the story of a man who loses his nose. A man with a remarkable nose travels to Strasbourg, and there he loses his nose. The traveler's nose appears on the head of an abbess, the abbess of Quedlinburg nunnery.*<sup>18</sup>

A parte i due errori materiali sul romanzo (oltre alla maliziosa amputazione della vocale finale nel nome dell'autore, l'uscita del romanzo è qui posposta di circa venti anni),<sup>19</sup> Kentridge, da consumato performer qual è, presenta

<sup>17</sup> E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Penguin, 1990 [1927], 100.

<sup>18</sup> Kentridge, “I Am Not Me, The Horse Is Not Mine”, 34.

<sup>19</sup> Al 1781 risale una delle prime ristampe integrali del romanzo per i tipi di Harrison and Co. (Londra), ma come è noto, la prima pubblicazione avvenne in modo seriale tra il 1759, anno di lancio dei primi due libri, e il 1767 in cui fu pubblicato il nono. Al 1761 risale la pubblicazione del terzo e del quarto libro che si apre con il frammento sui nasi. La serialità è un elemento chiave della strategia autoriale di Sterne su cui è tornata di recente la critica, a partire soprattutto dallo

l'*exemplum* sterniano restituendo a piene mani gli aspetti paratestuali, umorali e performativi del suo precursore settecentesco, dalle esitazioni della punteggiatura (lo spazio lasciato alle pause, i famigerati puntini sospensivi) al tema squisitamente metanarrativo del "book-within-the-book", alla ripetizione dei due brevi enunciati narrativi (la prima occorrenza in tondo mentre la seconda in corsivo) in cui comprime la novella sterniana sui nasi: "This is the story of a man who loses his nose", probabilmente facendo il verso alla concisa definizione che il narratore del *Tristram Shandy* aveva dato del saggio di Locke sull'intelletto umano alle richieste impazienti di un critico pedante.<sup>20</sup> La novella in questione è un frammento narrativo fittizio interpolato ad arte da Sterne ad apertura del quarto libro del suo romanzo in quanto paradigmatico della materia cruciale dei nasi e come tale già più volte annunciato e reclamizzato negli ultimi capitoli del libro precedente. La storia ruota intorno allo scalpore suscitato nella città di Strasburgo dall'arrivo di uno straniero in sella a un mulo per le incredibili dimensioni del suo naso. Nella lettura autorevole di Marcus Walsh, la storia della città alsaziana ossessionata da quale sia la vera natura dell'abnorme protuberanza del 'gentile' forestiero (torna più volte nel frammento l'appellativo di "courteous") è ricondotta nell'alveo del "learned wit" e della satira scribleriana come parodia del dibattito metafisico sulla dottrina della transustanziazione e sulla controversa esegesi dei passi biblici all'indomani della Riforma.<sup>21</sup> Il discutibile naso dello straniero evocherebbe il topos di matrice protestante del 'naso di cera' come impostura interpretativa, "as an image of the text shaped and twisted by the willful and self-interested

studio di T. Keymer, *Sterne, the Moderns and the Novel*, Oxford, Oxford U.P., 2002, per inquadrare il romanzo nel vivace e controverso contesto della narrativa settecentesca a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento (si veda al riguardo anche il mio saggio già citato del 2017: Laudando, "La sottile alchimia di Tristram e Yorick").

<sup>20</sup> "It is a history-book, Sir, [...] of what passes in a man's own mind" (L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. The Text, a cura di J. New and M. New, Gainesville, Florida U.P., 1978, I, 98). Il rapporto del romanzo con il saggio di Locke costituisce uno degli aspetti maggiormente dibattuti all'interno della critica sterniana e il passo in questione è spesso interpretato come una definizione ironica e obliqua del romanzo stesso. Tra tanti altri si veda il saggio classico di J. Traugott, *Tristram Shandy's World: Sterne's Philosophical Rhetoric*, Berkeley e Los Angeles, California U.P., 1954, e una delle sue riletture più radicali in H. Keenleyside, "The First-Person Form of Life. Locke, Sterne, and the Autobiographical Animal", *Critical Inquiry*, 39.1, 2012, 116-141.

<sup>21</sup> M. Walsh, "Goodness Nose: Sterne's Slawkenbergius, the Real Presence, and the Shapeable Text", *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 17.1, 1994, 55-63.

interpreter”.<sup>22</sup> La *vexata quaestio* della lettura come atto delicato di interpretazione è messa in evidenza anche in un saggio più recente sulla ‘materia’ intertestuale del frammento shandiano, in relazione alla complessa operazione di traduzione/adattamento della prorompente energia carnevalesca dell’opera rabelaisiana al gusto più raffinato della cultura della “politeness” emergente nei decenni centrali del Settecento. Da tale prospettiva, la storia di cotanto naso rappresenterebbe “a figure of bodily, material, verbal, and sexual wit”.<sup>23</sup>

Per inciso, il riferimento a Rabelais è suggerito in Sterne dallo stesso forestiero quando più volte rivendica di essere stato al “Promontory of Noses”, evocando una delle giocose spiegazioni avanzata per il naso gigantesco di frate Gianni nel capitolo XL del primo libro dell’opera rabelaisiana che nella traduzione di Urquhart-Le Motteux recita: “Because (said Ponocrates) he came with the first to the faire of noses, and therefore made choice of the fairest and the greatest”,<sup>24</sup> giocando sulla duplice accezione di “fair” e sul significato

<sup>22</sup> Ivi, 56. Della transustanziazione Swift aveva già offerto una parodia provocatoria come atto strategico di impostura da parte dell’avido Peter nel suo *Tale of a Tub*.

<sup>23</sup> S. Regan, “Translating Rabelais: Sterne, Motteux, and the Culture of Politeness”, *Translation and Literature*, 10.2, 2001, 185. Sui molteplici e fitti rimandi intertestuali della Novella di Slawkenbergius si veda anche lo specifico ed esteso apparato nel volume delle Note al romanzo sterniano a cura di M. New, R.A. Davies e W.G. Day (L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. The Notes*, a cura di M. New, R.A. Davies and W.G. Day, Gainesville, Florida U.P., 1984, 289-300). D’altronde il processo della lettura con le sue imprevedibili e tragicomiche implicazioni tanto nella sfera privata che pubblica è probabilmente il fil rouge stesso della scrittura sterniana e della sua peculiare qualità umoristica, declinato non solo nella caratterizzazione ossessivo-compulsiva dei due fratelli Shandy come eccentrici lettori, ma anche per così dire messo in scena, o forse più propriamente “en abyme” nell’interpolazione di diversi frammenti più o meno fittizi dibattuti sia all’interno di Shandy Hall sia nella conversazione parallela tra il narratore e la figura della lettrice e/o del lettore continuamente evocata/convocata sulla pagina del romanzo.

<sup>24</sup> F. Rabelais, *Gargantua and Pantagruel*, I, trad. di T. Urquhart e P. Le Motteux (1653-1694), London, David Nutt, 1900, 138. I cinque libri dell’opera originale furono pubblicati tra il 1532 e il 1564. La traduzione in inglese dei primi due libri per mano di T. Urquhart uscì nel 1653, quella del terzo libro uscì postuma nel 1693, insieme a una nuova edizione dei primi due a cura di Le Motteux. La traduzione da parte di quest’ultimo del quarto e quinto libro seguì nel 1708. Il capitolo in questione maliziosamente si intitolava “Why Monks are the Out-casts of the World and wherefore some have bigger Noses than others?” (136). Al “Promontorio dei Nasi” è ispirata una delle litografie che il compianto John Baldessari compose per un’edizione speciale a tiratura limitata del *Tristram Shandy* nel 1988 per la Arion Press. Le due parti del titolo che in diversa combinazione identificano la litografia: “Nude Women Perched on a Rock (The Promontory of Noses)”, oppure “Nose Promontory (with Two Women)”, alludono chiara-

traslato dell'espressione che equivale a dire che con quel naso il frate ci era nato, punto.

E del resto, un naso prominente accomuna la stessa silhouette di Kentridge e Sterne. La divisa da lavoro con cui l'artista sudafricano si presenta puntualmente in scena è rigorosamente composta da una camicia bianca che ricade penzoloni su pantaloni neri e dagli occhiali inforcati sul 'promontorio' del suo naso. Dal canto suo, il naso spicca nel famoso ritratto di Sterne in abito talare e posa malinconica per mano di Reynolds (1760) come nella caricatura ossuta di Stern(e) e la Morte di Thomas Patch (1765). Come suggerisce Regan, l'arrivo a Strasburgo dello straniero nasuto che corre sulla bocca di tutti potrebbe ben evocare la clamorosa entrata in scena come autore (e di una linea grottesca e sentimentale a un tempo) dello stesso Sterne "in the public world of fashionable London" nel 1760 dopo il successo inatteso dei primi due libri del romanzo.<sup>25</sup>



Fig. 1: William Kentridge, *I am not me, the horse is not mine*. Performance. Museo Madre, Napoli, 14 novembre 2009. Photocredit Danilo Donzelli. Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli.

mente al sottotesto erotico presente in Sterne che l'artista americano traduce nel suo peculiare linguaggio visivo.

<sup>25</sup> Regan, 189-190. Cfr. P. Briggs, "Laurence Sterne and Literary Celebrity in 1760", *The Age of Johnson: A Scholarly Annual*, 4, 1991, 251-280.

## 5. L'omissione

Una volta 'tradotto' sul palcoscenico della performance-lezione di Kentridge, il naso shandiano è però affrancato dalla matrice rabelaisiana per essere proiettato sull'asse Cervantes-Gogol-Shostakovich in una condizione di assoluta mobilità fisica e autonomia. Le citazioni dell'artista sudafricano si focalizzano, infatti, su alcune immagini grottesche in cui il naso appare come febbrile visitazione notturna nei pensieri della badessa del monastero di Quedlinburgo e poi di tutti gli altri ordini religiosi di Strasburgo, ma si tralascia il dettaglio del testo originale che sia "Queen Mab", la fata-levatrice dei sogni, a moltiplicare il naso dello straniero "into as many noses of different cuts and fashions, as there were heads in Strasburg to hold them".<sup>26</sup> Kentridge omette questo riferimento per concentrarsi sull'immagine 'letteralmente' assurda di un Naso in fuga irreversibile dal suo proprietario quasi a voler trasporre la novella di Slawkenbergius in una storia di perdita, frammentazione e ossessione proto-modernista.

## 6. Colpi di scena

L'effetto destabilizzante è parallelamente accentuato, come si è già detto, nel gioco di *Doppelgänger* di "WK" che contrassegnano le didascalie interne alla sezione su Sterne allo scopo di inscenare e amplificare l'equivoco status autoriale del frammento stesso. Come nel caso di Gogol, anche Sterne qui è presentato come un autore incerto o, meglio, diviso "between himself as the author of the story and as a reader of it, denying authorship. He is not himself, or at any rate is other or more than himself".<sup>27</sup> Questa chiave di svolta interpretativa è magistralmente puntellata sul palco tra l'improvvisa uscita di schermo/scena di WK<sup>1</sup> e il suo rientro con gli stessi strumenti di "WK" in

<sup>26</sup> L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 301. Non si può non menzionare, almeno in nota, la brillante e maliziosa descrizione che ne fa Mercuzio in *Romeo and Juliet* (I.4) come una fatina che di notte assiste il parto dei sogni a cavalcioni dei nasi degli uomini per coprire di ridicolo il presunto amore di Romeo per Rosalina. Altrove ho discusso questo dettaglio fiabesco del frammento di Slawkenbergius in relazione all'omonima pantomima *Queen Mab* che debuttò al Drury Lane il 26 dicembre 1750 (Laudando, "Shandean Resonances in William Kentridge's 'Lesson from the Absurd'", 30-31). Il mondo della pantomima è rilevante tanto per Sterne e i suoi rapporti con la cultura teatrale del tempo (in particolar modo con Garrick che cominciò con pantomime e arlecchinate e poi ne prese le distanze per proporsi come erede della tradizione nativa di Shakespeare) che Kentridge (si pensi al suo apprendistato presso la famosa École Jacques Lecoq a Parigi nel 1981).

<sup>27</sup> Kentridge, "I Am Not Me, The Horse Is Not Mine", 34.



persona: “*WK<sup>1</sup> enters pushing a ladder on wheels, identical to the ladder on stage. WK turns, sees ladder. WK<sup>1</sup> writes notes in a black notebook. The book is identical to the black notebook held by WK*”.<sup>28</sup> Il raddoppiamento della figura autoriale e dei suoi attrezzi del mestiere scandisce la rivelazione che il frammento/capitolo è attribuito da Sterne a un autore fittizio:

And Stern invents another author called Hafen Slawkenbergius, who is the author of a chapter inside *Tristram Shandy*, in which the story is told of the man who loses his nose. Slawkenbergius is described as the greatest expert on noses in the world, and he has written a ten-volume treatise on noses — which Stern assures us is one of the great repositories of knowledge, not only of noses, but of all human understanding. And there is one chapter in which he recounts the story which I told you, of the man who travels from Strasbourg to Frankfurt (chapter ten of volume nine of this treatise within the novel).<sup>29</sup>

Ma Sterne non si accontenta di ricorrere all’espedito della fonte fittizia e per provarne l’autenticità riporta il presunto testo originale in latino sul verso e la traduzione in inglese sul recto, creando una sorta di impaginazione ‘a dittico’ che Kentridge naturalmente non manca di trasporre nella relativa didascalia attraverso la proiezione nello studio di un secondo alter ego, WK<sup>2</sup>:

*WK<sup>2</sup> enters stage left, moves to ladder, sits on a step of the ladder. WK<sup>2</sup> writes notes in a black notebook. WK climbs the ladder and addresses WK<sup>1</sup>, WK<sup>2</sup>, and the audience.*

But in order to prove that it is an authentic document and not just Stern’s invention, Stern quotes the book at length, in the Latin in which Slawkenbergius wrote it.<sup>30</sup>

La linea immaginativa dell’assurdo che Kentridge traccia a ridosso del Naso gogoliano si declina nella sezione sterniana soprattutto nelle forme tipiche dell’umorismo letterario tutte caratterizzate da un alto tasso di performatività: “appello al lettore; richiesta di compartecipazione; postura conversativa; testo ‘a quattr’occhi’; riflessività; potenziale interminabilità”.<sup>31</sup> Si tratta di forme focalizzate “sulla scrittura se non addirittura sulla tecnologia tipografica”

<sup>28</sup> Ivi, 35.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Alfano, *L’umorismo letterario*, 243.



che per un verso “implicano l’orientamento verso il lettore”, ma contemporaneamente sono intrinsecamente autoriflessive, come spiega ancora Alfano:

[...] le forme della presenza, o compresenza, umoristica, [...] appaiono centrate su sé stesse, sulla propria forma, entro cui soltanto si danno le coordinate perché possa avvenire quel tipo specifico di comunicazione. Il rapporto “a tu per tu” si configura tutto dentro il perimetro testuale, che è innanzitutto il perimetro dell’effettivo supporto materiale di quel testo: carta, fascicolo, libro rilegato o, semmai, schermo elettronico.<sup>32</sup>

Nello spettacolo dal vivo questa dimensione dialogica e riflessiva insieme dell’umorismo sterniano è resa attraverso il doppio dialogo che WK conduce sul palco, da un lato, con il pubblico in sala, e allo stesso tempo con le proiezioni di WK<sup>1</sup> e WK<sup>2</sup> nello studio alle sue spalle. Per non parlare dell’ombra del corpo di WK che in determinati momenti a seconda di come si muove aggiunge un’ulteriore e inquietante proiezione dal vivo.<sup>33</sup> Non è un caso che ci siano ben quattro figure dell’artista in scena quando Kentridge recita il suo secondo estratto dal frammento di Sterne e che la scelta testuale dell’artista sia caduta sul vivace alterco tra il locandiere e la moglie (Fig. 2):

*Dolus inest, anime mi, ait hospes—nasus est falsus.*

’Tis an imposture, my dear, said the master of the inn—’tis a false nose.

*Verus est, respondit uxor.*

’Tis a true nose, said his wife.

*Ex abiete factus est, ait ille, terebinthinum olet.*

’Tis made of fir-tree, said he, I smell the turpentine.

*Carbunculus inest, ait uxor.*

There’s a pimple on it, said she.

*Mortuus est nasus, respondit hospes.*

’Tis a dead nose, replied the innkeeper.

<sup>32</sup> Ivi, 243-244.

<sup>33</sup> La visibilità dell’ombra è un elemento chiave nelle riflessioni che Pirandello dedica all’umorismo nel saggio omonimo del 1908 (poi rivisto e ampliato nel 1920) in cui Sterne è naturalmente citato come autore emblematico: nella scrittura umoristica la riflessione accompagna la creazione come l’ombra il corpo, si tratta di un fenomeno per così dire di sdoppiamento nell’atto stesso della concezione, che offre una sostanziale affinità con il processo di sdoppiamento inscenato da Kentridge. Non si può poi non menzionare il caso di Vitangelo Moscarda, il protagonista del romanzo di Pirandello *Uno, nessuno e centomila* (1926), che sprofonda in una crisi identitaria a partire dall’inatteso appunto che la moglie avanza un bel giorno sul suo naso.

*Vivus est, ait illa, et si ipsa vivam tangam.*

*'Tis a live nose, and if I am alive myself, said the innkeeper's wife, I will touch it.*<sup>34</sup>

L'artista sudafricano si rivela quindi particolarmente sensibile al complicato processo narrativo, interpretativo e traduttivo impaginato da Sterne attraverso una serie di deleghe autoriali: dal narratore-protagonista in prima persona (Tristram) al narratore fittizio (il narratore-filosofo tedesco Slawkenbergius) al traduttore che in realtà nel romanzo viene identificato a bella posta con il lettore più eccentrico e ostinato del romanzo, Walter Shandy, il padre di Tristram, che predilige proprio quella novella perché esemplare della bontà di entrambe le sue 'erudite' teorie sui nasi e sui nomi. Naturalmente si tratta di un'auto-traduzione da parte di Sterne (l'ipotesi più probabile è che abbia prima composto il racconto e poi lo abbia in parte tradotto in latino), ma il fatto che si addebiti la responsabilità della traduzione al suo personaggio più irritabile e "self-interested" in una predeterminata interpretazione dell'assurda materia dei nasi mette 'umoristicamente' in guardia noi lettori da qualunque chiave di lettura univoca o affrettata.



Fig. 2: William Kentridge, *I am not me, the horse is not mine*. Performance. Museo Madre, Napoli, 14 novembre 2009. Photocredit Danilo Donzelli. Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli.

<sup>34</sup> Kentridge, "I Am Not Me, The Horse Is Not Mine", 35-36.

## 7. Annotazione a margine. Fuori testo

Si è fatto cenno che una sezione della performance-lezione dall'assurdo di Kentridge è dedicata all'opera di Cervantes da cui l'artista trae ispirazione per dotare il suo 'cavalier' Naso di un destriero dai caratteri comicamente ronzi- nanteschi. Rileggendo per questo saggio, nella traduzione inglese di Le Mot- teux, l'incontro tra il cavaliere 'dalla trista figura' e il cavaliere 'dagli specchi', non è potuto passare inosservato a chi scrive il naso posticcio che sfoggia Tommaso Zeziale per fingersi scudiero del Cavaliere dagli Specchi e non farsi riconoscere da Sancio. Val la pena riportare la scena comica dell'agnizione tra i due scudieri quando l'uno mostra all'altro il naso di pasta del travestimento:

Sancho seeing his face now shorn of its deformity, exclaimed, "*The nose! where is the nose?*"

"Here it is," said the other, taking from his right-hand pocket *a pasteboard nose*, formed and painted in the manner already described; and Sancho, now looking earnestly at him, made another exclamation.

"Blessed Virgin, defend me!" cried he, "is not this Tom Cecial my neigh- bour?"<sup>35</sup>

Il naso di pasta come già il naso di cera appartengono di diritto al repertorio equivoco, 'misto' degli scrittori umoristi che sempre giocano a confondere le tracce, sul filo del sottile equilibrio tra rispecchiamento e smentita, tra origi- nale e traduzione, tra autentico e apocrifo. Nella felice immagine di Alfano, il piano di lavoro dell'umorista è "sul bordo dell'ambiguità, affacciato verso il lettore, a volte per attrarlo verso l'abisso centrale, a volte per scherzare con lui dei pericoli che si corrono a trafficare con le parole".<sup>36</sup>

<sup>35</sup> M. de Cervantes, *Adventures of Don Quixote de la Mancha*, trad. di P. Le Motteux, London, F. Warne, 1800, 312, corsivo mio. Così recita la grottesca descrizione che aveva atterrito San- cio: "[...] the first thing that presented itself to the eyes of Sancho Panza was the Squire of the Wood's nose, which was so large that it almost overshadowed his whole body. Its magnitude was indeed extraordinary; it was moreover a hawk-nose, full of warts and carbuncles, of the co- lour of a mulberry, and hanging two fingers' breadth below his mouth. The size, the colour, the carbuncles, and the crookedness, produced such a countenance of horror, that Sancho, at sight thereof, began to tremble from head to foot, and he resolved within himself to take two hundred cuffs before he would be provoked to attack such a hobgoblin" (1800: 309-310). Sull'influenza cruciale del modello cervantino nel Settecento inglese si veda, tra gli altri, S. Staves ("Don Quixote in Eighteenth-Century England Author", *Comparative Literature*, 24, 3, 1972, 193-215) e R. Paulson (*Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, Baltimora e Londra, Johns Hopkins U.P., 1988).

<sup>36</sup> Alfano, *L'umorismo letterario*, 287.



## Curatrici

ROSSELLA CIOCCA è coordinatrice del dottorato in *Studi letterari, linguistici e comparati* presso l'Università di Napoli 'L'Orientale' dove insegna *Letteratura inglese e Letterature anglofone*. Si è spesso occupata di Shakespeare su cui ha pubblicato numerosi saggi e volumi, tra cui *Il cerchio d'oro. I re sacri nel teatro shakespeariano* (Officina, 1987) e *La musica dei sensi. Amore e pulsione nello Shakespeare comico-romantico* (Bulzoni, 1999). Ha recentemente curato e tradotto per Bompiani *La Bisbetica Domata* (2015) e *Vita e Morte di Re Giovanni* (2017). Altri suoi campi di interesse sono le rappresentazioni letterarie dell'alterità (*I volti dell'altro. Saggio sulla diversità*, 1990), le letterature postcoloniali e il romanzo contemporaneo anglofono, in particolare il romanzo indiano contemporaneo, su cui ha pubblicato molti saggi e articoli. Recentemente ha curato con Sanjukta Das Gupta, *Out of Hidden India. Adivasi Histories, Stories, Visual Arts and Performances* (Anglistica, 19.1, 2015), ha pubblicato con Neelam Srivastava il volume *Indian Literature and the World. Multilingualism, Translation and the Public Sphere* (Palgrave Mcmillan, 2017), e ha curato con Alex Tickell la pubblicazione di un numero di *Textus* (XXXIII, 3, 2020) dal titolo *Millennium's Children. New trends in South-Asian postmillennial Anglophone Literature*.

BIANCA DEL VILLANO è professore associato di Lingua e Linguistica Inglese presso l'Università di Napoli L'Orientale. I suoi interessi scientifici attualmente vertono sulla Stilistica e sulla Pragmatica e, più in generale, sulla Linguistica Letteraria. In particolare, si occupa del linguaggio della cortesia e della scortesia in relazione a testi religiosi e drammaturgici del Cinque-Seicento e a testi scientifici del Settecento. Tra le sue pubblicazioni, le monografie *Ghostly Alterities. Spectrality and Contemporary Literatures in English* (Ibidem Verlag, 2007), *Lo specchio e l'ossimoro. La messinscena dell'interiorità nel teatro di Shakespeare* (Pacini, 2012) e la più recente *Using the Devil with Courtesy. Shakespeare and the Language of (Im)politeness* (Peter Lang, 2018). In riviste e volumi, annovera contributi di analisi pragmatilistica della produzione teatrale di Shakespeare, Marlowe e Ford e della poesia di Coleridge, oltre a saggi sugli adattamenti di Samuel Foote e sulla distopia di Margaret Atwood. Ha curato con Simonetta de Filippis *The Phantom in the Opera* (Anglistica AION 12.1, 2008), con Urszula Kizelbach, *Pragmatics and the Aesthetics of Texts* (Anglistica AION 21.1, 2017) e con Piero Capelli, *Paradisi Perduti. Il demoniaco nelle letterature occidentali* (Humanitas 75.3, 2020). Dal 2018 dirige il *Centro Argo. Centro di Ricerca Interuniversitario di Argomentazione, Pragmatica e Stilistica*.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo  
Università di Napoli L'Orientale  
prodotto nel mese di dicembre 2021



# UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

La convivenza dell'elemento tragico con quello comico ha da sempre registrato l'ambivalenza connaturata alla dimensione esistenziale, in favore della contaminazione e in polemica con ogni accademismo e rigore classicista. Essa ha rappresentato una logica alternativa alla mimesi più tradizionalmente intesa, in una continua tensione tra la forza normativa della precettistica letteraria e l'esuberanza di forme scaturite dalla necessità di rompere l'orizzonte di attesa del pubblico, ingaggiando un nuovo gioco comunicativo e interpretativo.

Fattasi genere letterario tra il Cinquecento e il Settecento, come tragicommedia, dramma pastorale o poema eroicomico, se ne può registrare la presenza in tutte le stagioni e in tutti gli ambiti, dall'antica Grecia alla letteratura contemporanea. Da Euripide a Ionesco, passando per Shakespeare, Cervantes, Tassoni, Grimmelshausen o Pope, le modalità del comico e del tragico trovano mille possibili declinazioni e sfumature di combinazione semiseria per determinare un'estetica dell'impurità che è chiave di volta sia della sensibilità barocca che di quella contemporanea, quando troverà nuove manifestazioni ad esempio nel surrealismo e nel *black humour* del Novecento.

Il volume muove da questo assunto, proponendo, come enuncia il titolo tratto dalla *Defence of Poesie* di Sidney, letture e percorsi che esplorano i linguaggi del tragicomico, la portata innovatrice e insieme corrosiva generata dalla commistione di alto e basso, di *kings & clowns*, in un arco cronologico che origina nel Rinascimento e giunge alla contemporaneità.

I contributi, organizzati in tre sezioni e ordinati cronologicamente, affrontano da prospettive metodologiche diverse la natura sfuggente e paradossale del tragicomico, offrendo una lente attraverso cui leggerne il (non)senso, secondo una logica interna che lega autorialità, attorialità e inter/testualità.