

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE  
COLLANA DIRETTA DA CLAUDIA CORTI E ARNALDO PIZZORUSSO

22

LORETTA INNOCENTI  
**LA SCENA TRASFORMATA**  
ADATTAMENTI NEOCLASSICI  
DI SHAKESPEARE

© Copyright 2010 Pacini Editore SpA

ISBN 978-88-xxxx-xxx-x

*Realizzazione editoriale e progetto grafico*



Via A. Gherardesca  
56121 Ospedaletto (Pisa)  
[www.pacineditore.it](http://www.pacineditore.it)  
[info@pacineditore.it](mailto:info@pacineditore.it)

*Fotolito e Stampa*  
**IGP** Industrie Grafiche Pacini

L'editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare e per le eventuali omissioni.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail [segreteria@aidro.org](mailto:segreteria@aidro.org) e sito web [www.aidro.org](http://www.aidro.org)

## INDICE

Introduzione. . . . .	pag.	5
I. Per una definizione del campo di indagine . . . . .	»	19
II. Making fit . . . . .	»	29
III. La metamorfosi testuale . . . . .	»	39
IV. "The mirror up to nature" . . . . .	»	101
V. Natura universalis . . . . .	»	137
VI. Il re deposto. Gli adattamenti di <i>Richard The Second</i>	»	153
<b>titolo?</b> . . . . .	»	179
Bibliografia. . . . .	»	191



## INTRODUZIONE

Concetti quali quelli di adattamento, rilettura, riscrittura, *remake*, intertestualità o ipertestualità, sono recentemente tra i più frequentati dalla critica letteraria e fondano, quali modelli, esperienze artistiche di un postmodernismo citazionista e parodico. Non era così però venticinque anni fa, quando questo volume fu concepito e pubblicato per la prima volta. La grande sistematizzazione di Genette che, in *Palimpsestes*, classifica ogni possibile “transtestualità” o relazione di secondo grado – imitazione o trasformazione – tra un testo e un altro che gli preesiste, era uscita in Francia solo tre anni prima<sup>1</sup>. Già dagli anni sessanta comunque, la traduzione e riscoperta delle opere di Michail Bachtin e della sua riflessione sulla scrittura come esperienza polifonica e dialogica e, contemporaneamente, il lavoro della Kristeva, cui si deve l'introduzione del termine “intertestualità”, avevano avuto il merito di segnalare il problema della presenza, più o meno in filigrana, di testi dentro la tessitura di altri testi, e di far sì che lo strutturalismo ripensasse, al di là dell'autonomia del “testo”, dei suoi procedimenti e della sua costruzione, al sistema della letteratura come una rete, con una dimensione storica<sup>2</sup>.

Certo, l'idea che la letteratura, ma più in generale l'arte, sia una grande pratica di “riciclaggio” di materiali preesistenti, è antica e già nota quando il mondo era considerato un sistema coerente di relazioni e la sua conoscenza così come la sua rappresentazione non si basavano sull'*invenzione*, modernamente intesa come creazione, bensì sull'*inventio* come ritrovamento, scoperta di nessi e di elementi ontologicamente saldi. La citazione, o la ripetizione con minime variazioni, di contenuti e di forme costituivano per un autore il modo di dialogare con la storia, di inserire il proprio pensiero nel fluire di una conoscenza millenaria.

All'estremo opposto invece, nel mondo postmoderno, l'esplicito riuso di materiali da altri testi, in un sistema chiuso di rimandi, pone il problema di raccontare una realtà che non può più essere sentita come oggettiva e che deve essere affrontata e rappresentata solo tenendosi a uno o più passi di distanza, con la mediazione e

il filtro del gioco di citazioni e di parodie. Le citazioni alludono all'impossibilità di trovare un senso alla storia e di credere ancora alle "master narratives", le narrazioni dei maestri o, ideologicamente, dei padroni.

Nel passato il richiamo alle *auctoritates*, l'elogio dell'imitazione, la collezione di *sententiae*, la compilazione di *commonplace books* erano tutti aspetti di un atteggiamento riverente nei confronti del sapere, inteso in senso lato come un corpus di inoppugnabili e inespugnabili idee ereditate: un atteggiamento, questo, mai messo in discussione nella nostra civiltà occidentale fino alla metà del Seicento. "Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent", scriveva La Bruyère, prendendo le difese della tradizione contro chi esaltava la superiorità dei moderni, del cristianesimo e delle lingue nazionali rispetto alla classicità pagana, nella famosa Querelle che interessò la Francia in tutta la seconda parte del secolo diciassettesimo fino al sorgere dell'età dei Lumi. L'innovazione, in termini artistici, opposta all'imitazione degli antichi, non sfuggiva però alla regola generale di imprevisti, echi, influenze e modelli. Pur nella creazione di nuovi generi e nuove regole, la tradizione continuava a pesare *in presentia* così come *in absentia*. La Querelle spostò la questione sulla superiorità di eventuali scarti da un canone comunemente accettato, ma non minò mai alle fondamenta il valore di ciò che il passato trasmetteva, cancellando o rivedendo radicalmente la definizione stessa di arte: perché questo accada dovremo attendere le affermazioni delle avanguardie del secolo scorso.

Un'arte particolarmente interessata alla questione della trasformazione di testi preesistenti è sicuramente il teatro, da sempre luogo di adattamento, dove persino la rappresentazione di un testo drammatico scritto, la sua messinscena, può essere considerata una sorta di rilettura, un'interpretazione in tutti i sensi, dato che mette in evidenza alcuni tratti e in ombra altri<sup>3</sup>. Al di là della produzione di un'opera, però, e al pari di altri generi letterari, il testo drammatico può subire alterazioni o riscritture, dar vita ad altri testi che a quello alludono e cui fanno esplicito o implicito riferimento: in altri termini, a dei veri e propri adattamenti. Tutti questi casi però, per il teatro così come per qualsiasi fenomeno artistico, diventano interessanti quando sono visti in una dimensione storica, e non come astratte e generiche procedure testuali. Le ragioni, le modalità e gli

scopi di queste operazioni intertestuali o, meglio, ipertestuali come le definisce più correttamente Genette, acquistano rilevanza cioè solo se confrontate con i sistemi culturali e artistici coevi.

Il teatro inglese e il suo massimo autore, Shakespeare, forniscono in questo senso un banco di prova esemplare. La storia della ricezione delle opere shakespeariane è infatti analizzabile come un susseguirsi di tappe diverse che segnano le trasformazioni estetiche, le differenti pratiche teatrali, le innovazioni sceniche, gli interessi ideologici e politici del tempo ma anche, metalinguisticamente, le diverse impostazioni critiche di chi ha via via letto e definito il fenomeno<sup>4</sup>. Voglio dire che la prospettiva da cui è stata analizzata la questione della pratica teatrale legata a Shakespeare, e quindi anche dell'adattamento delle sue opere, è cambiata, soprattutto nel corso del Novecento, omologamente alla trasformazione della teoria e della critica.

Ripercorrere perciò gli ultimi decenni, alla ricerca degli studi successivi alla prima edizione di questo volume, ha riservato una certa sorpresa: perché molto è stato scritto da allora, ma in direzioni diverse, che si spiegano solo con il susseguirsi di riflessioni critiche post-strutturaliste, dal neostoricismo ai più recenti *cultural studies*, postcoloniali o meno. Può essere interessante quindi esaminare il problema degli adattamenti dei testi shakespeariani dall'ottica privilegiata delle sue possibili soluzioni ermeneutiche.

Le riscritture oggetto di questo volume appartengono a un campo di indagine ben definito, in più di un senso: *storico*, essendo racchiuse in un periodo di circa un secolo, dalla riapertura dei teatri con la Restaurazione della monarchia nel 1660 fino alla metà del Settecento; *autoriale*, perché circoscritte alle opere shakespeariane, tralasciando gli adattamenti cui erano stati sottoposti anche i lavori teatrali di altri drammaturghi elisabettiani e giacomiani; e infine *testuale*, limitato a adattamenti scritti e pubblicati.

L'impostazione di allora, che mi pare sempre valida, era quella di considerare le trasformazioni strutturali operate sui testi scritti per produrre altri testi scritti, che li sostituissero o che, comunque, li "migliorassero" e li rendessero adatti a essere rappresentati in teatri ormai diversi da quelli elisabettiani, in un'epoca e per un pubblico abituati alle "raffinatezze" e alle regole drammatiche neoclassiche, quelle regole che garantivano una maggiore verosimiglianza sulla scena. L'analisi sincronica del passaggio da ipotesto a ipertesto, qui

presente, non disconosceva quindi la dimensione diacronica e prendeva in considerazione quel secolo di *remake* teatrali obbedienti a criteri estetici di importazione soprattutto francese, mescolandoli comunque con la tradizione e la relativa libertà espressiva della scena inglese: una situazione unica e particolarissima, dunque, che può spiegare come per più di cento anni siano convissuti il rispetto per la figura di Shakespeare nel pantheon britannico e al tempo stesso la critica negativa all'autore accusato di essere rozzo e primitivo, ovviamente secondo un'idea di progresso estetico e di primato del modello continentale. Lo stesso criterio storico e estetico può spiegare il recupero del testo originale dalla metà del Settecento in poi, parallelamente alla nascita della filologia e alle molte edizioni delle opere complete che segnarono quel secolo.

Il tema degli adattamenti delle opere shakespeariane nell'età della Restaurazione e nel Settecento ha interessato gli studiosi a ondate successive. A parte il gusto della scoperta "antiquaria" di certi critici della seconda metà dell'Ottocento, i primi studi importanti sull'argomento risalgono agli anni venti del ventesimo secolo: il pionieristico lavoro di Odell, che ripercorreva la storia delle messinscene di Shakespeare da Betterton a Irving, e il successivo volume di Hazelton Spencer sulle versioni della Restaurazione classificate cronologicamente e per adattatore<sup>5</sup>, ebbero da un lato il merito di impostare il problema secondo un criterio storiografico, ma dall'altro il "difetto" di giudicare entrambi il fenomeno delle trasformazioni dei testi shakespeariani come un'offensiva pratica di corruzione di un corpus ritenuto intoccabile. Per alcuni in questo stesso periodo le possibili classificazioni degli adattamenti erano basate esplicitamente sul gusto personale o comunque su criteri di giudizio estetico: N.D. Smith, nel 1928, suddivideva i testi nati da quelli shakespeariani in "indefensable", "regrettable" e "independent", mostrando ancora una volta come il tema fosse studiato da una prospettiva militante di difesa della grande poesia nazionale contro ogni attacco. Giustamente scrive Michael Dobson che per tutti loro "the crusade against the use of 'adulterated' texts in the theatre still needed to be decisively won": un atteggiamento di condanna estetica che resterà comune ad alcuni critici anche più tardi<sup>6</sup>.

Solo negli anni sessanta un altro gruppo di analisi degli adattamenti shakespeariani della Restaurazione e del Settecento affran-



carono il discorso critico da un giudizio negativo. Pur riconoscendo che tutte le riscritture dei testi di Shakespeare sono decisamente inferiori agli originali, il trattamento riservato ai drammi del grande poeta inglese finalmente veniva studiato per quello che aveva significato nella cultura dalla sua morte fino al ventesimo secolo e non letto come un crimine di lesa maestà. La critica aveva conquistato una distanza rispetto all'oggetto del suo discorso che permetteva di parlarne oggettivamente. Sono di questi anni i lavori di G.C. Branam, C. Spencer e W.M. Merchant, oltre che una serie di saggi su singoli adattamenti o su generi o periodi specifici della storia del teatro inglese <sup>7</sup>.

L'interesse per la definizione delle operazioni di trasformazione strutturale delle opere shakespeariane come pratica intertestuale è invece alla base del presente volume: che io sappia, la prima trattazione complessiva del fenomeno quando fu pubblicato nel 1985. Sono infatti successivi i lavori di Brian Vickers, Gary Taylor, Jean Marsden, e Michael Dobson, che costituiscono un terzo momento critico nel quale si fa strada un concetto non usato prima: quello di cultura e di storia culturale.

Vickers nel suo *Returning to Shakespeare* sottolineava con forza l'importanza del pubblico nella storia della ricezione di Shakespeare, considerandone l'influenza sulle scelte operate da adattatori e teatranti come "tirannia". Il gusto degli spettatori giustifica per il critico la sopravvivenza dei canoni estetici neoclassici anche in adattamenti tardi: il richiamo al rispetto delle regole drammatiche costituisce a un tempo un sistema critico e una scusa per trasformare le opere shakespeariane. Persino Garrick, attore e uomo di teatro, è ridimensionato da Vickers in quanto "restauratore" del testo originale, ma riconosciuto come il primo o almeno il più influente di coloro che hanno sensibilizzato il Settecento inglese nei confronti di Shakespeare come poeta nazionale: "While he may have helped to make the age 'Shakespeare conscious', his work as an adapter merely perpetuated the tradition of Dryden, D'Avenant, and Tate" <sup>8</sup>. Mostrando ancora una volta un duplice e paradossale atteggiamento nei confronti di Shakespeare – giudicato contemporaneamente sublime e "irregolare" – anche Garrick, a metà Settecento, sulla scena dava al pubblico ciò che questo si aspettava: pathos, emozioni, violenza, rispetto delle regole neoclassiche, cioè verosimiglianza, trasformando in quella direzione

le opere del passato. Il recupero teatrale degli originali shakespeariani dovrà quindi imporsi lentamente e superare lo scarto creatosi tra la scena e il pubblico da un lato, e lo studio critico dei testi drammatici dall'altro.

Il merito di Vickers è quello di avere sottolineato la progressiva popolarità di Shakespeare e la canonizzazione della figura del bardo "nazionale" per eccellenza, divenuto parte del patrimonio artistico come "asset", bene materiale. Dopo la critica di orientamento marxista di J. Dollimore e A. Sinfield, che leggevano Shakespeare come un "cultural token", oggetto di interpretazioni legate alla situazione politica dei recettori e degli interpreti, è stato poi Gary Taylor a enfatizzare ulteriormente l'idea che la ricezione di Shakespeare abbia obbedito a una strategia di mercato<sup>9</sup>, dal Settecento in poi legata sempre di più alla storia d'Inghilterra, al suo nazionalismo crescente e all'imperialismo espansionista, in cui il grande poeta diventa portavoce della libertà espressiva del suo popolo contro i modelli classici di importazione. Il tema "culturale" si è così imposto nella lettura degli adattamenti delle opere di Shakespeare: sarà ripreso negli anni novanta da Dobson in un volume dal titolo indicativo, *The Making of the National Poet*, e da Marsden che parla esplicitamente di "appropriazione": termine che sostituirà progressivamente il più neutro "adattamento"<sup>10</sup>.

Passata in secondo piano o data per scontata ogni istanza o motivazione estetica, questi critici si occupano ora di studiare come l'opera teatrale così come il suo autore abbiano funzionato in quanto "commodity" variamente utilizzabile per motivi ideologici, con un processo di trasformazione in bene di consumo e in mito: un processo comunque storicamente non compatto e totalizzante, bensì graduale e costituito da una serie di aggiustamenti progressivi, come sensatamente afferma Dobson, "Shakespeare, or a series of alternative Shakespeares, came to dramatize, sometimes imperfectly, specific contemporary conflicts, rather than coming to embody a single, monolithic consensus"<sup>11</sup>.

In questo atteggiamento è secondo me forte l'influenza del neo-storicismo, che dagli anni ottanta proponeva alla critica letteraria di considerare il testo come il prodotto di negoziazioni e di scambi collettivi, più interessanti a definirlo e interpretarlo delle idiosincrasie private e della personalità soggettiva dell'autore. In altri termini, dai lavori di Stephen Greenblatt in poi<sup>12</sup>, si è parlato di

passato non più sotto forma di influenza, imprestito, fonte, cioè di relazione interpersonale e intertestuale, bensì come un dialogo di voci e di valori, in continuo aggiustamento reciproco e in continuo conflitto. La lotta per il potere, per imporre una cultura dominante o un'autorità che freni o inibisca forme sovversive, pervade i testi letterari e ribadisce, cosa che comunque era chiara alla retorica fin dal suo nascere, l'impossibilità di una mimesi neutra, di grado zero. Per Greenblatt e i critici neostoricisti la pratica teatrale, ma anche il testo drammatico shakespeariano, mostrano le tracce di un processo collettivo, "culturale", di costruzione del senso: tracce non solo letterarie, dal momento che molti altri testi e discorsi – politici, sociali, religiosi – vi si intrecciano e confliggono. Le opere di Shakespeare, costruite come si sa con echi e persino citazioni quasi *verbatim* da opere di altri – dalle cronache Tudor a testi latini, a novelle italiane – diventano per i neostoricisti casse di risonanza di discorsi non presi in considerazione prima dalla critica anche perché considerati bassi o popolari; diventano cioè prodotti culturali collettivi, non più rappresentazioni retorico-stilistiche con un autonomo valore artistico, bensì documenti storici utili alla stessa stregua di altri documenti non artistici per indagare le modalità in cui la cultura elisabettiana ha creato i propri valori, si è costruita ("self-fashioned") e autorappresentata.

La stessa operazione, condotta da Greenblatt sul contesto passato e coevo di Shakespeare, è stata in qualche modo riprodotta dalla critica degli ultimi vent'anni sulle epoche successive, quando la cultura inglese, collettiva e pervasa di un potere onnipresente, si è "appropriata" del poeta e della sua opera, ne ha ingigantito e solidificato la figura fino a farne un mito e una "costruzione culturale" ai fini della propria autorità. Questo modello, semplicato e banalizzato, lo si ritrova dagli anni novanta in poi, con risultati molto diversi per qualità, in quasi tutti gli studi che si sono occupati degli adattamenti dei testi shakespeariani<sup>13</sup>.

C'è però un passaggio ulteriore, che ha segnato l'ultimo decennio. Il concetto di appropriazione ha pian piano assunto un aspetto più radicale: quello di rivalsa e di riconquista ideologica. E questo sembra essere particolarmente vero quando si parla di Shakespeare. L'averne fatto un totem nazionale fa sì che nel mondo letterario e teatrale della decolonizzazione, della globalizzazione, ma anche del "politically correct" – un mondo che privilegia termini quali "mar-

ginalità”, “imperialismo”, “differenza”, “alterità” – il drammaturgo rappresenta simbolicamente la “britishness” e l’autorità occidentale, bianca, cristiana e maschile. Gli studi culturali, che leggono i fenomeni letterari più da un punto di vista sociologico che estetico, hanno registrato l’incidenza di riletture e riscritture shakespeariane nel campo dei mezzi di comunicazione di massa, interessandosi quindi alle “traduzioni” delle opere drammatiche in altri generi artistici, dal cinema al musical, o ai riferimenti a Shakespeare nella cultura popolare, dai cartoons alla pubblicità<sup>14</sup>.

Sono però soprattutto le tematiche care ai cultural studies – il razzismo, l’etnicità, il gender – quelle attorno alle quali sembrano coagularsi le attuali “appropriazioni”. Le produzioni teatrali in spazi postcoloniali hanno riletto alcune opere shakespeariane come opportunità di ristabilire una “corretta” interpretazione secondo un punto di vista non monologico o eurocentrico; in realtà da un punto di vista differente, sia esso nero, ebreo, indiano, o femminista. Così Otello è diventato il simbolo della questione razziale, della diversità non tanto come curiosità esotica bensì come pericolo per la civiltà occidentale, un pericolo da neutralizzare. Così Shylock è diventato il punto focale di *Merchant of Venice*, dove tutta l’azione può essere letta come la sottomissione al potere veneziano dell’emarginato ebreo. Così in *The Tempest* la figura del mago Prospero è diventata quella dell’usurpatore bianco di uno spazio geografico che prima della conquista apparteneva a Caliban, rappresentato nel testo shakespeariano come bastardo, malformato, lussurioso, ma soprattutto, nelle parole di Prospero, come uno schiavo nero, proprietà privata (“This thing of darkness | I acknowledge mine”). Potrebbe essere lunga la lista di performances in cui la prospettiva diventa quella di altre nazionalità o etnie, di minoranze religiose, di altri genders, con letture femministe, gay, lesbian o queer.

Comunque, non solo la messinscena può focalizzarsi su un aspetto del testo, facendone l’asse portante dell’interpretazione teatrale: anche la narrativa, la poesia o altre opere drammatiche risultano quali adattamenti in senso “culturale”<sup>15</sup>. Un’ampia ricognizione di questo vasto territorio di trasposizioni e imitazioni, di *remake* e di echi, è quella di Julie Sanders, autrice di *Adaptation and Appropriation*, uno di quei manuali della serie “The New Critical Idiom” che cercano di circoscrivere e definire fenomeni critici contemporanei<sup>16</sup>. Nella sua introduzione, la Sanders rimanda a una

lunga lista di autori, critici e filosofi che, da punti di vista diversi, hanno trattato il problema della (impossibile) originalità nell'opera letteraria e della (inevitabile) intertestualità: Eliot, Weimann, Said, Barthes, Bloom, Foucault, Hillis Miller, Kristeva, tanto per citare i più noti.

Partendo proprio dalla considerazione che la letteratura sia un grande sistema di ri-creazione di testi, una sorta di costante processo di cooperazione intertestuale, la sua definizione dei due termini – adattamento e appropriazione – mostra però quanto ogni classificazione debba basarsi necessariamente su criteri quantitativi, percentuali, e non possa quindi render conto fino in fondo delle reali differenze. Per la Sanders infatti mentre l'adattamento mantiene una relazione con la fonte, l'appropriazione trasforma l'ipotesto in un prodotto totalmente nuovo. Ma tutto ciò è opinabile, dal momento che, siccome in entrambi i casi si riconosce nel testo "d'arrivo" la presenza della fonte, come si può decidere che un adattamento non sia esso stesso un testo nuovo e, ancora, come si possono distinguere vari gradi di relazione tra due testi in modo da tracciare il discrimine tra adattamento e appropriazione?

Sembra difficile trovare una via d'uscita teorica, anche se credo che su tutta questa storia si possano riproporre alcune riflessioni, sempre tenendo presente l'argomento del presente volume, cioè gli adattamenti sei-settecenteschi dell'opera di Shakespeare.

In primo luogo, come ho già detto, sia l'adattamento che l'originale sono opere drammatiche, destinate alla messinscena, cioè ad uno spettacolo che costituisce il vero testo teatrale, fatto non solo di parole ma di molti altri linguaggi interrelati: gesti, oggetti sulla scena, i corpi degli attori, luci, musica. Ogni rappresentazione è gioco forza un adattamento del testo drammatico che lo interpreta e lo rinnova al tempo stesso<sup>17</sup>. Inoltre le esigenze della scena spesso impongono veri adattamenti, sotto la forma di tagli al testo, considerati in teatro un male necessario, dalla omissione di poche frasi fino alla cancellazione di intere scene: raramente si assiste a testi integralmente rappresentati, senza riduzioni. Shakespeare stesso e la sua compagnia utilizzavano versioni sceniche diverse dai testi che furono poi pubblicati nel primo in-folio del 1623 o da quelli che la filologia ci ha consegnato come i più vicini alle intenzioni dell'autore. I copioni ad uso della messinscena potevano subire allora, come oggi, tagli e trasformazioni per venire incontro al gusto del

pubblico, ai tempi dello spettacolo, a bisogni contingenti. La nuova filologia shakespeariana ha aperto un universo di possibilità ignote, mostrando che ciò che finora veniva considerato spurio o errato nella certosina e utopica ricerca del testo “corretto” poteva invece essere una diversa versione per un diverso spettacolo o una diversa utilizzazione<sup>18</sup>.

E veniamo così alla seconda questione: la considerazione cioè che il teatro, e soprattutto il teatro elisabettiano, è stato luogo di trasformazione continua del testo scritto, dove il copione era un pre-testo passibile di modifiche, ma è stato anche una vivacissima pratica sociale e, perché no, economica, per cui si metteva in scena ciò che poteva avere successo, che il pubblico voleva vedere magari perché già conosceva quelle storie. Il *remake*, che oggi imperversa nell'industria cinematografica, era anche allora una operazione praticata per riscrivere, continuare, trasformare storie rappresentate da compagnie rivali o vecchi copioni da riprendere nel repertorio della compagnia. Ecco allora che Shakespeare stesso può essere considerato un adattatore sia dei propri testi sia di quelli di altri drammaturghi; basti leggere ciò che scriveva Melchiori a proposito dei drammi storici della seconda tetralogia come *remake* di altre opere in scena a Londra qualche tempo prima, o Jonathan Bate in *The Genius of Shakespeare* a proposito della presenza fantasmatica di Marlowe nell'opera di Shakespeare, per avere un'idea dell'intensa vita teatrale elisabettiana fatta di scambi, imitazioni, collaborazioni, tra poeti che scrivevano per il, e quasi *sul*, palcoscenico<sup>19</sup>.

La considerazione di questa dimensione teatrale però è stata recuperata dalla filologia solo di recente, a colmare quel divario tra scena e studio critico che per secoli si era protratto. Ed ecco la terza riflessione, provata da quanto detto finora: le variazioni dell'impostazione critica hanno fatto rileggere nei secoli la questione degli adattamenti, così come la figura di Shakespeare, e mai come negli ultimi decenni posizioni e prospettive diverse si sono avvicinate seguendo le varie tendenze ermeneutiche. Il che comunque può anche rivelarsi come un utile e fecondo sguardo sui testi e sulle “culture”, capace di rinnovarne la percezione e di spingersi avanti per sentieri non calpestati prima.

Ultima riflessione, anch'essa già anticipata: anche se può essere interessante studiare in senso sincronico gli adattamenti come relazione intertestuale, distinguerne le caratteristiche da quelle

delle appropriazioni o di altre categorie transtestuali, come ha già peraltro fatto molto bene Genette, è però solo nella dimensione diacronica che gli adattamenti, così come tutte le altre operazioni “di secondo grado”, acquistano senso. Più facile accorgersene quando si tratti di singole riscritture, ch  allora le ragioni del testo emergono nei riferimenti all’attualit  e al momento contingente, oppure quando si prendono in considerazione periodi di breve durata, distinguendo all’interno di quella che viene chiamata “et  della Restaurazione” o nel secolo successivo il susseguirsi di eventi storici che possono essere in relazione con i testi drammatici e con la pratica teatrale:   quanto fanno tra gli altri Matthew H. Wikander o Gary Taylor, soprattutto per gli adattamenti di opere shakespeariane alla fine del Seicento, analizzati come risposte alla politica di quegli anni <sup>20</sup>.

Oltre a un uso o a un condizionamento politico, per , le trasformazioni subite dai testi shakespeariani gi  a distanza di mezzo secolo dalla morte dell’autore erano in stretta relazione con luoghi teatrali totalmente diversi da quelli dell’epoca elisabettiana e con le questioni di poetica che si andavano dibattendo in una discussione cui partecipavano anche gli stessi drammaturghi, e non solo i filosofi e i critici <sup>21</sup>.

Sono tutte queste ragioni che il presente volume prende in esame, con una visione per cos  dire “dall’alto”, studiando cio  un fenomeno di vaste proporzioni e circoscritto temporalmente a pi  o meno un secolo e analizzando, a mo’ di esempio, un solo testo: *Richard II*. Forse cos  si perde, nelle articolazioni e nelle declinazioni di tante opere individuali, il rapporto di volta in volta con situazioni contingenti o con un contesto definito, ma l’obiettivo di questo lavoro   rintracciare il pi  vasto disegno di una pratica diffusa e di ampie dimensioni, delineare le motivazioni e le istanze “culturali” che muovevano i drammaturghi a riprendere e riscrivere testi del passato, il cui autore, Shakespeare, comunque veniva considerato uno dei grandi, se non il maggiore dei poeti drammatici della tradizione inglese.

L’intento di questi adattatori, come apparir  chiaramente, era quello di rendere quelle opere “adeguate” ai tempi e ai teatri moderni, “migliori” stilisticamente e talvolta pi  funzionali, dopo i radicalismi di una rivoluzione repubblicana, al consolidamento del potere monarchico. Questi i fini delle trasformazioni; interessanti

però sono le modalità strutturali degli interventi sui testi shakespeariani, le strategie retoriche, le innovazioni estetiche: quelli che i drammaturghi della Restaurazione e del Settecento, sia pure in modo diverso e con risultati qualitativamente differenti, sentivano come gli strumenti della “modernità” e del consenso.

Rispettando l’originaria impostazione del volume, ho scelto di non intervenire sul testo, ma solo di anteporvi questa introduzione, tesa a chiarire gli approcci critici alla questione degli adattamenti negli ultimi venticinque anni. Questo spiega anche gli anacronistici riferimenti nel volume a lavori e a teorie degli anni Settanta come “recenti”: mi è sembrato però che non cambiarli lasciasse inalterato anche lo spessore temporale di un dibattito che la distanza potrebbe avere ormai appiattito.

La bibliografia finale, non presente nel libro pubblicato nel 1985, è aggiornata e contiene sia i testi cui fanno riferimento le note a piè di pagina, sia i lavori critici successivi alla prima edizione del volume, alcuni dei quali trattati direttamente nell’Introduzione.

Infine, per ragioni di uniformità, i rimandi alle opere di Shakespeare sono qui tutti all’edizione – questa sì più recente – “The Norton Shakespeare”, a cura di S. Greenblatt, W. Cohen, J.E. Howard e K. Eisaman Maus (London and New York, Norton, 1997).

<sup>1</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Edition du Seuil, 1982.

<sup>2</sup> Si vedano M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968 (1963) e J. Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1969 (trad. it. *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978).

<sup>3</sup> Si veda come uno dei tanti esempi il riferimento alla recitazione di Edmund Kean in G. Taylor, *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*, London, The Hogarth Press, 1990, p. 106.

<sup>4</sup> Si veda l’acuta osservazione di Taylor: “Observing the changes in Shakespeare’s image from the mid-seventeenth to the late twentieth century alters your perspective on the progress, geography, and substance of criticism” (*ibidem*, p. 5).

<sup>5</sup> G.C.D. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, 2 vols., New York, **casa editrice**, 1920; H. Spencer, *Shakespeare Improved*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927. In Spencer non c’è ricognizione sistematica del feno-



meno degli adattamenti, né delle operazioni di trasformazione, ma i testi sono esaminati singolarmente e raggruppati per adattatore. Degli stessi anni si veda anche la lunga introduzione di M. Summers alla sua edizione dei testi di tre adattamenti della Restaurazione, *Shakespeare Adaptations*, London, Jonathan Cape, 1922.

<sup>6</sup> D.N. Smith, *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1928, p. 16; M. Dobson, *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation and Authorship 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 9. Si veda anche R.F. Sharp ("Travesties of Shakespeare's Plays", in *Library*, 1, 1920, pp. 1-20) che parla di "sacrilegious hands of the parodist" e accusa cinque autori stranieri di essere stati i primi a trasformare i testi di Shakespeare in senso parodico, tra la fine del Settecento e il primo Ottocento.

<sup>7</sup> G.C. Branam, *Eighteenth century Adaptations of Shakespearean Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 1956; W.M. Merchant, *Shakespeare and the Artist*, Oxford, Oxford University Press, 1959; C. Spencer (ed.), *Five Adaptations of Shakespeare*, Urbana, University of Illinois Press, 1965; W.M. Merchant, "Shakespeare Made Fit", in J.R. Brown and B. Harris (eds.), *Restoration Theatre*, Stratford Upon Avon Studies 6, 1965 (1973), pp. 195-219.

<sup>8</sup> B. Vickers, *Returning to Shakespeare*, London and New York, Routledge, 1989, p. 226.

<sup>9</sup> *Political Shakespeare*, a cura di J. Dollimore e A. Sinfield, Manchester, Manchester University Press, 1988; Taylor, *Reinventing Shakespeare*, cit. La "strategia di mercato" risulta chiara, secondo Taylor, dallo spostamento della cultura inglese dalla performance teatrale alla stampa, un mondo dominato dal potere degli stampatori e dalle garanzie date loro dalle leggi sul copyright, oltre che pervaso dalle controversie critiche. È interessante osservare che le molteplici edizioni delle opere di Shakespeare, curate, in soli sessant'anni dal 1709 al 1768, da editors famosi (Rowe, Pope, Theobald, Warburton, Johnson e Capell) furono tutte pubblicate dall'editore Tonson: un'invasione del mercato librario che contribuì a dare visibilità all'autore e ai suoi testi, filologicamente "salvati" dagli errori delle edizioni secentesche. Sulla proprietà dei diritti di stampa e su Tonson si veda anche l'introduzione di Jeffrey Kahan all'antologia in tre volumi da lui curata *Shakespeare Imitations, Parodies and Forgeries 1710-1820*, London and New York, Routledge, 2004.

<sup>10</sup> Il concetto di "appropriazione", introdotto da R. Weimann negli anni Ottanta ("'Appropriation' and Modern History in Renaissance Prose Narrative", *NLH*, 14 (1982-83), pp. 459-495), estendendo alla critica letteraria categorie del discorso epistemologico (M. Foucault) e antropologico (R. Girard) poststrutturalista, è stato poi applicato da J. Bate al teatro shakespeariano inteso come discorso "culturale" (J. Bate, *Shakespearean Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830*, Oxford, Clarendon Press, 1989). Tra gli studi seguenti, si vedano J.I. Marsden (ed.), *The Appropriation of Shakespeare. Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*, Harvester, Wheatsheaf, 1991; M. Dobson, *Authorizing Shakespeare. Adaptation and Canonization 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992; Dobson, *The Making of the National Poet*, cit.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>12</sup> In particolare si veda S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

<sup>13</sup> Su questa strada si arriva fino alla ridicola affermazione che il Settecento avrebbe considerato "pericolose" le "imitazioni" di Shakespeare, in realtà falsi e apocrifi che circolavano al tempo, perché le contraffazioni potevano rivelare il

vero statuto del bardo, e cioè il fatto che non fosse un poeta originale bensì egli stesso un falsario o, meglio, “a structured negotiation of exchange”. I termini di moda, come si vede, ci sono tutti. Cfr. Kahan *Shakespeare Imitations, Parodies and Forgeries*, cit., p. xxxiii.

<sup>14</sup> Si vedano G. Holderness (ed.), *The Shakespeare Myth*, Manchester, Manchester University Press, 1988; B. Hodgson, *The Shakespeare Trade*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998; G. Holderness, *Visual Shakespeare*, Hatfield, University of Hertfordshire Press, 2002; *A Companion to Shakespeare and Performance*, edited by B. Hodgson e W.B. Worthen, Oxford, Blackwell, 2005; J.L. Keller and L. Stratynor (eds.), *Almost Shakespeare*, London, McFarland & Co., 2004; e il recente R. Burt (ed.), *Shakespeares After Shakespeare: An Encyclopedia of the Bard in Mass Media and Popular Culture*, London, Greenwood Press, 2007, 2 vols.

<sup>15</sup> Si vedano, tra i tanti, M. Novy, *Cross-Cultural Performances: Differences in Women's Revisions of Shakespeare*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1993; M. Novy (ed.), *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*, Basingstoke and London, Macmillan, 1999; T. Cartelli, *Repositioning Shakespeare. National Formations, Postcolonial Appropriations*, London, Routledge, 1999; C. Desmet, “Introduction” in C. Desmet and R. Sawyer (eds.), *Shakespeare and Appropriation*, London and New York, Routledge, 1999; P. Aebischer, E.J. Esche, N. Wheale, *Remaking Shakespeare: Performances Across Media, Genres and Cultures*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003. Recentissimo, *Postcolonial Shakespeare. Studi in onore di Viola Papetti*, a cura di M. d'Amico e S. Corso, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009.

<sup>16</sup> J. Sanders, *Adaptation and Appropriation, The New Critical Idiom*, London and New York, Routledge, 2006.

<sup>17</sup> Si sa, ad esempio, che Middleton aveva messo in scena *Macbeth* con l'aggiunta di canzoni e di effetti spettacolari già intorno al 1616 e che nel 1621 aveva adattato *Measure for Measure*, dislocandone l'azione e intervenendo sull'ordine delle scene (cfr. G. Taylor, “Shakespeare Plays on Renaissance Stages”, in *Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, edited by S. Wells and S. Stanton, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-20, p. 18).

<sup>18</sup> Si vedano ad esempio W. Shakespeare, *Il primo Amleto*, a cura di A. Serpieri, Venezia, Marsilio, 1997 e *The First Quarto of King Henry V* edited by A. Gurr, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

<sup>19</sup> G. Melchiori, *Shakespeare*, Bari, Laterza, 1994; J. Bate, *The Genius of Shakespeare*, London, Picador, 1997.

<sup>20</sup> M.H. Wikander, “The Spitted Infant: Scenic Emblem and Exclusionist Politics in Restoration Adaptations of Shakespeare”, *Shakespeare Quarterly*, 37 (autumn 1986), pp. 340-358; Taylor, *Reinventing Shakespeare*, cit.

<sup>21</sup> Alcuni lavori critici, anche recenti, prendono in esame aspetti diversi del contesto teatrale o della teoria critica coeva come ragioni della pratica dell'adattamento. Si vedano, in tal senso, M. Dobson, “Improving on the Original: Actresses and Adaptations”, J. Bate and R. Jackson (eds.), *Shakespeare: An Illustrated Stage History*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 45-68; J.W. Walsh, *The Impact of the Restoration Critical Theory on the Adaptation of four Shakespeare Comedies*, Studies in Comparative Literature, vol. 36, Lewiston, N.Y., The Edwin Mellen Press, 2000; B.A. Murray, *Restoration Shakespeare: Viewing the Voice*, Madison, N.J., Fairleigh Dickinson UP, 2001; J.I. Marsden, *The Re-Imagined Text: Shakespeare, Adaptations, and 18th Century Literary Theory*, Lexington, University Press of Kentucky, 1995.

## PER UNA DEFINIZIONE DEL CAMPO DI INDAGINE

Semiotica e pragmatica della letteratura <sup>1</sup> hanno sondato negli ultimi anni il problema della comunicazione letteraria in rapporto al contesto, definito da Van Dijk come “situazione di discorso” e da Eco come “circostanza di enunciazione”. Questa nuova strada, aperta dall’analisi critica, ha spostato l’attenzione dai modelli statici dell’interpretazione strutturalista alla dinamica del discorso *in atto* e inteso *come atto*; al tempo stesso ha recuperato al testo la sua storicità, il complesso rapporto che l’opera intrattiene con la “referenza”, con quel mondo cui rinvia e in cui si proietta. Il discorso artistico non nasce nel vuoto, ma nell’interseco di sistemi culturali, che esso sublima e utilizza, trasformandoli in elementi testuali, dematerializzati e fittizi. Contemporaneamente, in un *feed-back* inevitabile, il testo si proietta all’esterno, verso la sua ricezione, e quindi interviene sulla realtà, la trasforma, vi impone i propri modelli ideali.

Per Lotman <sup>2</sup> il mondo stesso è un testo e si struttura in sistemi e in epistemi in continua trasformazione, di cui il soggetto può essere conscio oppure inconsapevole, ma che agiscono comunque su qualsiasi espressione, dal discorso quotidiano all’arte. La costruzione dei messaggi, se da una parte è una modellizzazione autonoma del mondo in senso fantastico e ipotetico, dall’altra è sempre *nella* cultura; sia del presente che del passato, come traccia mnestica. Di questa dipendenza vive l’opera letteraria, che si modella tenendo conto di sistemi culturali, ideologici, sociali, materiali e, al tempo stesso, di convenzioni letterarie e di codici estetici. Ogni testo letterario nasce dunque *nel e dal* più vasto sistema della letteratura, che lo condiziona e che vi traspare come “referenza sommersa” o come diretto e esplicito riferimento.

La critica testuale da tempo si è interessata alla presenza, nell’opera letteraria, di altri testi o discorsi, che essa utilizza inevitabilmente. La presenza di più voci che dialogano nel testo è stata messa in evidenza da Bachtin, con il concetto di “dialogismo”, dalla

Kristeva con quello di “intertestualità”, da Gian Biagio Conte con quello di “memoria”<sup>3</sup>: tutte soluzioni dello stesso problema.

Recentemente Genette<sup>4</sup> ha studiato la relazione, più esplicita, che un’opera letteraria di tipo particolare allaccia con un’altra, o con altre opere, non come naturale, necessaria utilizzazione, ma come *referenza scoperta*. In questo genere di letteratura – che Genette definisce “au second degré” – la lettura di un’opera B (ipertesto) rende indispensabile conoscere o presupporre l’opera A (ipotesto). Come palinsesti, i prodotti letterari di questo tipo lasciano trasparire una scrittura precedente e il procedimento dell’analisi, riportando in superficie quanto è stato rielaborato, trasformato, ricontestualizzato, non tende a distruggere e a vivisezionare l’autonomia del testo B, e non è neppure una sterile elencazione di “fonti”, bensì intende afferrare il vero senso dell’ipertesto, che è proprio in quel riferimento, in quella citazione volontaria. In altri termini, quando un testo ostende il materiale derivato, messo in opera, come avviene nella parodia, nell’imitazione, nella citazione, il rapporto “intertestuale” diviene *significativo e distintivo*.

La trattazione di Genette e il suo concetto di ipertesto (o testo secondo)<sup>5</sup> è una premessa teorica di grande utilità per studiare il fenomeno degli adattamenti teatrali, anche se tale pratica non rientra nella stretta griglia che lo studioso propone. Ciò è dovuto al fatto che il testo del teatro non è il solo testo scritto, fisso e immutabile nel tempo, bensì lo *spettacolo*, con tutta la complessità dei suoi livelli non linguistici<sup>6</sup>. Il teatro non è quindi la letteratura (ed è di essa principalmente che si occupa Genette); per il teatro, come per la musica, il testo scritto è il fissaggio convenzionale che serve di base per un comportamento, è la notazione che permette di realizzare e di trasmettere il messaggio allo spettatore. Entrambi i linguaggi, quello drammatico e quello musicale, se si esclude la pratica improvvisativa, necessitano di un *interprete*; di un filtro tra autore e destinatario, di una figura e di una funzione intermedia in grado di leggere il testo drammatico, di interpretarlo (secondo i due significati del termine, di agirlo e di dargli un significato). La comunicazione sulla scena avviene sempre tramite questo momento di passaggio che unisce sinteticamente in sé l’intero processo comunicativo. L’interprete, infatti, è lettore del testo ma, mettendolo in scena, ne diviene l’emittente nell’*hic et nunc* della rappresentazione. Inoltre, a differenza di quanto avviene per l’interpretazione

musicale, dove l'azione dell'interprete è altro dal suo risultato, cioè il suono, a teatro l'azione rappresenta se stessa e l'attore diventa il messaggio stesso, il testo che si ostende sulla scena.

Ogni messa in scena è una irripetibile attualizzazione delle virtualità contenute nel testo scritto a livello di possibili percorsi di senso; la rappresentazione, come la lettura, "chiude" momentaneamente il testo, rendendo pertinente in quel caso il percorso scelto e non altri. Pertanto, si presenta essa stessa come un adattamento, un testo di secondo grado che trasforma l'ipotesto scritto, il canovaccio, in un ipertesto che vi rimanda, ma che contiene inevitabilmente altri sensi, altri livelli, altri significati.

Naturalmente però, il testo drammatico scritto, come ogni testo letterario, può subire trasformazioni e dare luogo a ipertesti scritti, fissati stabilmente. È quanto è accaduto nel caso che prenderemo in esame, quello degli adattamenti delle opere shakespeariane tra Seicento e Settecento in Inghilterra. La pratica di adattare Shakespeare ai nuovi gusti è operata di fatto sul testo scritto, ma tiene conto – e non può esimersene – delle nuove pratiche di esecuzione, delle nuove tecniche e delle mutate epistemi.

È opportuno pertanto, prima di procedere nel nostro discorso, chiarire due punti importanti: dare una definizione di "adattamento" e indicare lo scopo dell'analisi e i mezzi con i quali sarà condotta.

Per quanto riguarda l'*adattamento*, esso si definisce come tale nel rapporto con il testo originale. Per Genette "adaptation" è una transmodalizzazione, il passaggio da un testo drammatico a un testo narrativo e viceversa. Sarebbero allora adattamenti le riduzioni cinematografiche o teatrali di un romanzo, ed è in questo senso che viene generalmente inteso il termine. L'*adattamento* neoclassico di Shakespeare non è però una transmodalizzazione, non trasforma l'opera per un diverso *medium*, ma ne altera la forma e il senso per il teatro; *adattare* significa allora "make fit", rendere adatto a fattori esterni che sono mutati, cioè il gusto, il pubblico, la morale, lo spazio teatrale stesso come possibilità tecniche.

Lasciamo volutamente da parte le *traduzioni* e le *imitazioni* che alterano comunque il testo di partenza; esse hanno in comune con l'*adattamento* la trasformazione inevitabile delle strategie comunicative. *Adattare*, come tradurre e imitare, è pur sempre riscrivere. Lasciamo da parte anche le alterazioni che il testo drammatico può subire nella sua utilizzazione in un sistema parzialmente omoge-

neo al teatro, come la televisione o il cinema che, pur diversi, hanno in comune la messa in scena, l'ostensione mimetica dell'azione <sup>7</sup>. L'*adattamento* che ci interessa è allora una *trasformazione nell'ambito del sistema teatrale* <sup>8</sup>.

Un'opera nasce parassitariamente su un'altra, preesistente, come sua messa in scena fissata in un testo, come una *lettura*, che può essere attuata su registri diversi. È interessante distinguere, come fa Genette, tra regime ludico, satirico o serio. Anche per l'adattamento dell'opera drammatica, il testo secondo può agire parodicamente nei confronti dell'originale, o può essere gioco innocuo. I testi shakespeariani, oltre ad essere stati imitati e tradotti, hanno dato luogo a farse e a parodie <sup>9</sup>, nate da una lettura in chiave satirica del testo – *mock plays, travesties*, ecc. –, o dalla dilatazione ed enfaticizzazione dell'aspetto comico già presente in esso <sup>10</sup>.

Quando però si tratta, come nella maggior parte dei casi, di alterazioni "serie" dell'originale, l'atteggiamento di fondo della versione è molto diverso. Gli adattamenti sei-settecenteschi delle opere shakespeariane si presentano di solito come strettamente legati al proprio ipotesto; nei frontespizi delle edizioni stampate si indica chiaramente che si tratta dei testi di Shakespeare "altered", "adapted", "made fit" da un altro autore. Però, l'opera trasformata si pone di fatto come *sostitutiva dell'originale*, che deve scomparire dietro il testo secondo.

La parodia, il *travestissement*, la continuazione, altri generi di letteratura di "secondo grado", non possono permettersi di celare al recettore la loro origine, che invece ostendono continuamente. Se per la parodia il testo primo deve essere *ricosciuto* e per la continuazione lo si deve *conoscere* per capire gli sviluppi ulteriori della storia, per l'adattamento neoclassico di Shakespeare, il testo originale deve – o dovrebbe – essere *dimenticato* o *ignorato*.

Gli ipertesti successivi, dall'Ottocento in poi, nati da opere shakespeariane, non sono "adattamenti"; generalmente si presentano come testi autonomi concettualmente, che non si pongono a surrogare l'originale, ma vi accennano nel contesto di un'opera nuova, a sé stante. *Macbeth* o *Amleto* di Carmelo Bene, o *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* di Tom Stoppard, pur collegandosi a Shakespeare, sono *altro*.

Quello che invece può essere considerato "adattamento" nel teatro moderno è, oltre la prassi comune di ridurre il testo scritto, la

*messinscena*. Un *Hamlet* in vesti femminili o una rappresentazione in costumi moderni non intervengono sul testo scritto, ma sovrappongono al testo e alla scena altri sensi, in una ipercodifica che risulta solo dalla lettura globale dello spettacolo. Lo stesso accade in operazioni registiche come quelle di Ken Russell sulle opere pucciniane; dove la sovraimpressione di una lettura moderna di *Madame Butterfly*, o de *La Bohème*, è significativa solo per lo spettatore teatrale in grado di ricevere il composito senso che risulta da tutti i livelli dello spettacolo, della scenografia all'azione sulla scena. L'ascoltatore radiofonico, invece, privato di tutto questo, recepisce un libretto e un testo musicale sostanzialmente inalterati. Anche la satira e la parodia possono nascere dalla lettura e dalla *messinscena*. È impossibile rileggere *La Nemica* di Nicodemi, dopo che la messa in scena satirica – ma fedele all'originale – di Paolo Poli, ha reso la *pièce* ridicolmente patetica e legata al gusto umbertino del primo Novecento <sup>11</sup>.

Le versioni neoclassiche di Shakespeare, a parte casi che vedremo di volta in volta, di passaggio da un regime all'altro, sono trasposizioni "serie" del materiale originale; nate dall'intersecarsi di motivazioni varie, al tempo stesso estetiche e pratiche <sup>12</sup>. Sono letture, interpretazioni del testo primo e nascono come sua *messinscena* <sup>13</sup>, fissata però dalla scrittura. Questo permette di analizzare un *corpus* di rappresentazioni, fossilizzate e delimitate storicamente, per leggerci il funzionamento della cultura inglese del periodo e il suo comportamento verso l'ipotesto shakespeariano e i valori culturali che in esso venivano letti, accettati o contestati.

L'analisi degli adattamenti deve, per necessità, trascendere il singolo testo come mondo finito in sé in cui *tout se tient*, e anche i rapporti che esso intrattiene individualmente con la singola opera shakespeariana, su cui si fonda. Sacrificare parzialmente l'autonomia e il valore del testo, per privilegiare invece caratteristiche di comportamento semiotico comune, permette di delineare meglio il funzionamento complessivo di una cultura. Come nei *mass media*, nelle mode, nei fenomeni di massa; in cui l'apporto creativo individuale sia considerato nullo o trascurabile, emergono, non i tratti singoli di un testo o di un autore, ma le costanti culturali e comportamentali, così l'adattamento, come pratica storicamente ed epistemicamente definita, è un *continuum* analizzabile, nella sua qualità di situazione segnico-comunicativa, che funziona come

una struttura <sup>14</sup>. Il testo scritto, se considerato il fissaggio di *una* lettura, dà preziose indicazioni. Ogni opera letteraria introietta come strategie testuali soggetto e destinatario, oltre a metaforizzare la propria referenzialità e a farne un ulteriore dato della comunicazione, a livello del testo. Se costruire il testo significa per l'emittente attualizzare sistemi in relazione a quelli del mondo, anche la *lettura* del testo è una attualizzazione di sistemi, e non necessariamente gli stessi contenuti originariamente in esso. Mi riferisco non ad un messaggio emesso e ricevuto da soggetti socialmente e culturalmente diversi, che quindi tendono a evidenziare aspetti diversi del testo, attualizzando sistemi differenti, bensì alla situazione più comune rispetto ai fatti letterari, cioè la trasmissione di un testo nel tempo e il suo contatto con recettori di epoche diverse, che "leggono" il messaggio, attualizzandone raramente i sistemi che esso creava, ma sovrapponendone altri, che non pregiudichino la sua leggibilità o accettabilità.

Seppure con questo discorso ci si sposta dal testo al suo uso esterno, dalle strategie che prevedono e costruiscono la loro comunicazione ad una reale comunicazione, slittante lungo il tempo e attraverso fasi epistemiche talvolta contrastanti, un'analisi pragmatica può sondare la *comunicazione storica* di un testo, quando ne abbia documenti, allargandosi così a colmare totalmente la definizione di Van Dijk di pragmatica: "la relazione tra i segni e i loro utenti". Non è un'analisi psicologica o sociale quella che ci interessa, ma un'indagine pur sempre letteraria e semiotica dell'interpretazione del testo. Lo studio degli adattamenti può essere *analisi della ricezione*: di quella *reale* nei confronti di Shakespeare e del testo secondo, e di quella *virtuale*, inscritta nell'adattamento come previsione e costruzione del Lettore Modello.

La ricezione reale, oltre che nell'atteggiamento "interpretativo" dell'adattamento, è desumibile e analizzabile sulla base di altri testi, essi stessi costruiti secondo proprie strategie comunicative, ma interessanti come discorsi metalinguistici. Vi sono almeno tre casi di ricezione e di uso di un testo, storicamente verificabili. Per gradi:

1) la ricezione *ingenua* del pubblico, soggettiva e emozionale, coi vari gradi di consapevolezza critica e di giudizio assiologico – in una parola, di competenza – e con tutte le differenze di status sociale, di interesse, di cultura, differenze etniche, ecc.;



2) la ricezione *specialistica* del critico, dello studioso, di chi professionalmente riporta il suo giudizio <sup>15</sup>;

3) la ricezione *ideologica*, che determina l'uso del testo per motivi pragmatici, con risultati pratici, sul piano dell'azione più che su quello, metalinguistico, dell'emissione di un testo scritto.

Per quanto riguarda le opere shakespeariane e la loro storia in epoche successive alla Restaurazione, questi tipi di ricezione sono verificabili sulla base di documenti. Nella fattispecie:

1) la ricezione ingenua traspare dai commenti sbrigativi e soggettivi di Samuel Pepys, che riportava nel suo diario le reazioni individuali alle *pièces* di cui era stato spettatore, lasciando un eccezionale documento, sia pure del "suo" gusto e delle "sue" impressioni <sup>16</sup>. Generalmente il pubblico non differenziato, la massa che determina il successo e il fiasco di un'opera, è visto nella sua globalità in testi che riportano la risposta degli spettatori: possono essere prologhi di altre commedie o tragedie, o testi critici, e più tardi giornali e resoconti delle serate teatrali sulle riviste.

2) La ricezione specialistica è quella dei critici che, da Dryden in poi, hanno parlato delle opere shakespeariane giudicandole in base a teorie estetiche e a convenzioni drammatiche, nell'ambito della discussione filosofica e critica sul teatro.

3) La ricezione ideologica è invece quella che usa l'opera per influenzare l'azione, non come programma inscritto nel testo e rivolto al suo destinatario virtuale, bensì come uso pratico del testo inteso come oggetto con una portata filosofica, spesso rivoluzionaria, capace di modificare il contesto tramite la ricezione. È il caso del tentativo della fazione di Essex di mettere in scena un dramma su *Richard II* per ottenere la benevolenza o addirittura la complicità del pubblico prima della rivolta che avrebbe dovuto deporre la regina Elizabeth I. Un altro genere di ricezione ideologica, di segno opposto, ma dalle modalità simili, è quella della *censura*. La censura infatti intende impedire all'opera possibili influenze sul contesto, rendendola impotente e inefficace. Essa è interpretazione, orientata su presupposti ideologici: l'opera può passare non perché coerente semanticamente, ma perché non pericolosa per il sistema, che si cautela contro il proprio annullamento. La censura è inoltre legata a precisi sistemi culturali, in quanto selezione di ciò che nel testo è cultura e di ciò che è anticultura, cioè sistema culturale di segno opposto e che viene rifiutato come non-cultura, entropia

che produce caos<sup>17</sup>. È infine una particolare ricezione, un'interpretazione, che mette in evidenza un aspetto poco analizzato della fruizione: l'atteggiamento del recettore nei confronti dell'emittente del testo. Il recettore reale di un testo tende ad identificarsi più o meno con la funzione del lettore modello e a percorrere il cammino per quello predisposto, ma trova inscritta nel testo un'altra entità, quella dell'emittente, di cui cerca di ricreare i contorni, la voce, l'immagine<sup>18</sup>. Per la censura, in particolare, il testo non è mai solo un messaggio, ma è il messaggio di un emittente, singolo o gruppo, in cui essa – e per essa il potere o il gruppo socialmente dominante – si riconosce, oppure nel quale identifica l'avversario pericoloso. Quello che distingue questo tipo di ricezione da una critica negativa fatta dal recettore ingenuo o da quello specialista, che non accettano il messaggio o il mondo dell'emittente che vi traspare, è che la censura – istituzionalizzata – ha il potere di agire praticamente sul testo, occultandolo fisicamente, impedendone la diffusione.

All'analisi testuale vera e propria, deve affiancarsi quindi l'attenzione alla ricezione reale e quella ai fattori pratici, di produzione scenica, storicamente rintracciabili, in modo da trovare, nelle testimonianze dell'epoca, la conferma a ciò che il testo stesso mostra, chiaramente o tra le righe.

<sup>1</sup> Cfr. M. Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980; T.A. Van Dijk, *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, London, Longman, 1977 (trad. it. *Testo e contesto*, Bologna, Il Mulino, 1980); e, a cura dello stesso Van Dijk, *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North Holland, 1976; U. Eco, *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

<sup>2</sup> J. Lotman e B.A. Uspensky, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975; J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.

<sup>3</sup> M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968; J. Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 (trad. it. *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978); G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino, Einaudi, 1974; si veda anche E. Biagini, "Note sull'interstualità", *Paradigma*, II (1978), pp. 335-405.

<sup>4</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>5</sup> Genette distingue cinque tipi di dipendenza di un testo da un altro: 1) l'*intertestualità*, definita dalla presenza effettiva di un testo nell'altro, come nella citazione, nell'allusione, nel plagio; 2) la *paratestualità*, che si instaura tra il testo e le parti accessorie come titoli, note, illustrazioni, indici, ecc., talvolta segnali di

definizione e di commento al testo stesso; 3) la *metatestualità*, relazione critica per eccellenza, tra un testo e il suo commento; 4) l'*architestualità*, rapporto che il testo ha con l'indicazione di genere, che lo definisce e lo circonda (tragedia, romanzo, poema epico, ecc.); 5) l'*ipertestualità*, che lega appunto un testo B ad un testo A, da cui deriva e alla cui esistenza è subordinato. Il rapporto ipertestuale può essere, per Genette, *trasformazione*, quando lo schema di azione e di relazione tra personaggi filtra da un testo all'altro (per esempio dall'*Odissea* a *Ulysses* di Joyce), o *imitazione*, quando lo stesso stile viene applicato a storie diverse (l'*Odissea* e l'*Eneide*). La schematizzazione logica di tutti i tipi di letteratura di secondo grado parte appunto dalla distinzione tra *trasformazione* e *imitazione*, e dal differente atteggiamento – ludico, satirico o serio – che il testo d'arrivo può avere nei confronti del testo di partenza.

<sup>6</sup> Cfr. G. Bettetini e M. De Marinis, *Testo e comunicazione*, Firenze, Guarraldi, 1977; F. Ruffini, "Semiotica del teatro: ricognizione di studi", *Biblioteca teatrale*, 9 (1977); A. Canziani et al., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978; K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980; e, per un'ampia ricognizione e sintesi del problema, Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, cit.

<sup>7</sup> Si veda, per il problema delle traduzioni e delle transmodalizzazioni, G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi della enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani, 1984 (in particolare il capitolo "Le trasformazioni del soggetto nella traduzione").

<sup>8</sup> Abbiamo così considerato adattamento anche la trasformazione del testo in opera con musica, perché non si tratta di libretti veri e propri, ma di un testo che poteva anche essere recitato, in cui venivano inserite arie e *songs*. In realtà ben poche opere furono ricavate da testi shakespeariani prima dell'Ottocento e del grande melodramma; generalmente il periodo neoclassico privilegiava i testi dove l'elemento fantastico fosse preponderante (*A Midsummer Night's Dream*, *The Tempest*) o comunque esaltabile (*Macbeth*). Poche tragedie vennero messe in scena alla fine del Settecento: *Antony and Cleopatra* (Kaffka, 1779), *Amleto* (Caruso, 1789), *Macbeth* (Asplmayr, 1777) e solo *Romeo and Juliet* ebbe sette differenti versioni operistiche, perché storia tragica d'amore. Cfr. W. Dean, "Shakespeare in the Opera House", *Shakespeare Survey*, 18 (1965), pp. 75-93, e, dello stesso autore, "Shakespeare and Opera", in *Shakespeare in Music*, a cura di P. Hartnoll, London, Macmillan, 1966. Si veda inoltre L.C. Elson, *Shakespeare in Music*, London, David Nutt, 1901 e H.F. Finck, "Shakespearean Operas", *Nation*, New York, 23 marzo 1916.

<sup>9</sup> Anche l'adattamento è parzialmente, e talvolta dichiaratamente, imitazione. L'alterazione cercava di mantenere spesso uno stile somigliante a quello di Shakespeare, o ritenuto tale. Per le imitazioni vere e proprie, cfr. J.R. Sutherland, "Shakespeare's Imitators in the Eighteenth Century", *Modern Language Review*, XXVIII (1933), pp. 21-36. Per travesties, drolls, farse, cfr. R.F. Sharp ("Travesties of Shakespeare's Plays", in *Library*, 1, 1920, pp. 1-20; G.C.D. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, London, Constable, 1920-1921, fondamentale per la storia teatrale delle opere di Shakespeare e quindi per le loro alterazioni.

<sup>10</sup> È il consiglio che George Steevens dette a Garrick, di fare una farsa di tutte le parti di *Hamlet* ritenute sovrabbondanti e incoerenti con la serietà della tragedia: "You may entitle it, *The Grave-Diggers; and with the pleasant Humours of Osrick, the Danish Macaroni*" (*Advice to Garrick on Adapting "Hamlet"*, 1771, in B. Vickers, ed., *Shakespeare. The Critical Heritage*, London, Routledge and Kegan Paul, 1979, vol. V, p. 457).

<sup>11</sup> È un caso di *parodia minimale* nata da una lettura, dalla ricontestualizzazione, più che da una riscrittura (Genette: “La plus littérale des récritures est déjà une création par déplacement du contexte”, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, cit., p. 24).

<sup>12</sup> Genette (*ibidem*, p. 448) parla di queste due diverse “funzioni” del regime serio delle pratiche intertestuali: appunto, una socioculturale, rilevabile nelle riduzioni, nelle transmodalizzazioni, nelle continuazioni, e l'altra estetica, nelle amplificazioni e nelle trasposizioni tematiche. Più che di una distinzione, si tratta però di una intersezione di funzioni.

<sup>13</sup> L'adattamento è sempre destinato alla realizzazione scenica, anche nei casi in cui per ragioni varie e continenti non sia stato rappresentato, e lo si vede chiaramente proprio dalle indicazioni dei frontespizi: “arranged and adapted for representation”, “arranged for the Stage”, “fitted for the Stage”, ecc.

<sup>14</sup> 15 4. Mogul diamonds, equally rare and valuable, who profit by what they read and enable others to profit by it also” (*Second lecture*, in *Lectures on Shakespeare*, London, Dent and Dutton, 1937, p. 396). Più specificamente, nella nona conferenza, parla di tipi diversi di lettore rispetto all'opera shakespeariana: “The readers of Shakespeare may be divided into two classes:

1. Those who read his works with feeling and understanding;

2. Those who, without affecting to criticise, merely feel, and may be said to be the recipients of the poet's power” (*ibidem*, p. 449). Quest'ultima classificazione corrisponde a quella tra lettore specialista e lettore ingenuo (cfr. Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, cit.).

<sup>16</sup> S. Pepys, *The Diary (1659-1669)*, London, Bell, 1904-5, in 8 voll. I suoi giudizi sono influenzati spesso da motivazioni “esterne” e non pertinenti, il che rende divertente la lettura del suo diario come documento di una microstoria personale: “after staying above one hour for the players, the king and all waiting, which was absurd, saw “Henry V” well done by the Duke's people, and in most excellent habits, all new vests, being put on but this night. But I sat so high and far off, that I missed most of the words, and sat with a wind coming into my back and neck, which did much trouble me” (28.12.1666); “I walking through Lincoln's Inn Fields observed at the Opera a new play “Twelfth Night” was acted there, and the king there; so I, against my own mind and resolution, could not forbear to go in, which did make the play seem a burthen to me, and I took no pleasure at all in it; and so after it was done went home with my mind troubled for my going thither, after my swearing to my wife that I would never go to a play without her” (11.9.1661). Altre testimonianze sono reperibili in G. Salgado, *Eyewitnesses of Shakespeare: First Account of Performances 1590-1890*, Barnes and Noble Books, 1975.

<sup>17</sup> Cfr. Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, cit. Malone riporta che *The Woman's Prize, or the Tamer Tamed* di Fletcher; seguito speculare di *The Taming of the Shrew*, come indica il titolo, fu, “upon complaints of foule and offensive matters, conteyned therein”, censurata momentaneamente con la motivazione che conteneva elementi non corrispondenti ai codici culturali (*foule*) e politici (*offensive*) del tempo (citato da E. Ward, *A History of English Dramatic Literature*, London, Macmillan, 1899, vol. II, p. 709). Per il problema della censura, si veda anche M. Lavagetto, *Un caso di censura. Il “Rigoletto”*, Milano, Il Formichiere, 1979, interessante anche per le avventure del testo e delle sue successive trasformazioni.

<sup>18</sup> Cfr. Bettetini, *La conversazione audiovisiva*, cit., sulla figura del soggetto enunciatore.

## II

### MAKING FIT

This day, his Majesty, Charles II came to London, after a sad and long exile and calamitous suffering both of the king and Church, being 17 years. This was also his birthday, and with a triumph of above 20,000 horse and foote, brandishing their swords and shouting with inexpressible joy; the ways strewed with flowers, the bells ringing, the streets hung with tapestry, fountains running with wine; the Major, Aldermen, and all the Companies, in their liveries, chains of gold, and banners; Lords and Nobles, clad in cloth of silver, gold and velvet; the windows and balconies, all set with ladies; trumpets, music, and myriads of people flocking, even so far as from Rochester, so as they were in seven hours in passing the city, even from two in the afternoon till nine at night.

I stood in the Strand and beheld it, and blessed God. And all this was done without one drop of blood shed, and by that very army which rebelled against him; but it was the Lord's doing, for such a Restoration was never mentioned in any history, ancient or modern, since the return of the Jews from their Babylonish captivity, nor so joyful a day and so bright ever seen in this nation, this happening when to expect or effect it was past all human policy 1.

Così John Evelyn riportava sul suo diario, in data 29 maggio 1660, un eccezionale avvenimento storico di cui era stato testimone: il ritorno degli Stuart in Inghilterra e la loro restaurazione, dopo la parentesi della rivoluzione puritana. La ricchezza spettacolare della processione che si snodava per le vie di Londra dette a Evelyn l'impressione che la volontà divina informasse la storia e il suo resoconto ha il sapore della descrizione di un *masque*, aristocratico e opulento, destinato a far credere a un ritorno all'*ancien régime*. Di fatto, molte cose erano cambiate politicamente durante gli anni del Commonwealth, e il ritorno del re non determinò il recupero alla monarchia di un reale potere esecutivo indipendente. Il Parlamento, richiamando in Inghilterra Charles, mantenne la

posizione di forza che era venuto acquistando negli ultimi anni e, esprimendo la volontà della classe proto-borghese che sempre più deteneva il potere economico, tese a conservare i privilegi che la *middle class* in ascesa aveva conquistato: la proprietà privata e il controllo sulle istituzioni, contro l'aristocrazia terriera e l'assolutismo monarchico, da una parte, e contro i malcontenti e le rivolte di classi inferiori, dall'altra. Proprio per contenere possibili rivoluzioni sociali dal basso, la Restaurazione fu fatta passare per il realizzarsi della giustizia divina; si predicava l'obbedienza passiva al re e la santità regale, fingendo un ritorno alle vecchie forme, per consolidare invece un nuovo ordine sociale e per proteggere gli interessi della borghesia <sup>2</sup>.

Il ritorno della Corte determinò nelle arti e nella letteratura una ripresa della committenza aristocratica parallela a quella, sempre più influente, della borghesia stessa; alla raffinatezza di importazione francese faceva riscontro l'attenzione alle mutate esigenze di un pubblico non solo cortigiano, ma costituito da cittadini e da mercanti, non disposti ad un ruolo subalterno nello scambio dell'informazione culturale.

Più di ogni altra espressione artistica, il teatro fu influenzato dalle nuove condizioni sociali e fu al tempo stesso metafora e modello di quanto stava avvenendo politicamente: come nel grande e ricco *pageant* descritto da Evelyn, la restaurazione era solo apparentemente un ritorno, di fatto era una rinascita <sup>3</sup> che celava sotto la maschera dell'apoteosi la profonda trasformazione del contesto e della ricezione. I teatri, chiusi da un'ordinanza di Cromwell nel 1642, dopo un silenzio di anni, furono riaperti e la produzione drammatica ebbe un nuovo impulso. Era però un teatro diverso, quello che nel 1660 tornò a vivere, lontano dagli elisabettiani e dai giacobini di prima della rivoluzione: un teatro più rappresentativo e sempre più didattico, nel quale facilmente si poté inserire la voce della borghesia. Il teatro aveva seguito le sorti della Corte, che ne era protettrice e, alla vigilia dell'abolizione della monarchia e della decapitazione di Charles I, il Long Parliament aveva decretato la chiusura delle *playhouses* e la condanna di attori e spettatori di allestimenti illegali, ribadita anche in ordinanze successive; una scoronazione reale, quella degli Stuart, che passò attraverso l'abolizione dello spazio teatrale carnevalesco dove le scoronazioni fittizie erano finte destabilizzazioni, che in realtà stabilizzavano e consoli-

davano il potere dominante. Le ragioni politiche della chiusura dei teatri <sup>4</sup>, il riconoscimento del potere e della forza della comunicazione drammatica di influenza morale e ideologica sul pubblico, furono mascherate dietro insistenti giustificazioni di carattere religioso e morale, dietro le accuse mosse al teatro di essere causa di corruzione, spettacolo diseducativo che spingeva l'uomo al vizio anziché indirizzarlo verso la virtù e, infine, dietro ragioni di ordine pubblico <sup>5</sup> e di contenimento delle frequenti epidemie.

Che le motivazioni dichiarate non fossero le sole, lo dimostra il fatto che anche il potere puritano ebbe il suo spazio teatrale, un carnevale di cui sarebbe stato difficile fare a meno; non furono però opere morali, non un recupero delle *moralities* allegoriche quattrocentesche, bensì *ludi circenses*. A parte occasioni speciali in cui furono autorizzati spettacoli in via eccezionale, e a parte anche le rappresentazioni fatte di nascosto in case nobili private, per il popolo il contraltare del clima da *Pilgrim's Progress*, fatto di lavoro e di religione, era rappresentato da farse buffonesche e da mimi e funamboli, divertimento innocuo concesso dal potere come elemento politico stabilizzante, come possibilità di disinnescare rivolte e opposizioni o, per lo meno, di non innescarle attraverso la propaganda che facilmente filtra nel discorso teatrale, più profondo del semplice spettacolo acrobatico e coreografico da circo.

In periodo puritano, le farse rappresentate erano per lo più *drolls*, brevi pezzi comici estrapolati da opere del passato ritenute irrapresentabili, non solo per problemi di censura o di illegalità, ma anche perché non più amate dal pubblico. Così si esprime Francis Kirkman, nella prefazione a *The Wits, or Sport upon Sport* del 1673:

When the public theatres were shut up, and the actors forbidden to present us with any of their tragedies [di Shakespeare, di Fletcher e di altri], because we had enough of that in earnest; and comedies, because the vices of the age were too lively and smartly represented; then all that we could divert ourselves with were these humours and pieces of plays, which passing under the name of A Merry Conceited fellow called Bottom the Weaver, Simpleton the Smith, John Swabber, or some such title, were only allowed us, and that but by stealth too, and under the pretence of rope-dancing, or the like; and these being all that was permitted us, great was the confluence of the auditors.

Pur nella riduzione semplicistica di Kirkman – “we had enough of that in earnest” – traspare il mutato gusto del pubblico nei confronti delle opere di grandi drammaturghi del passato: Shakespeare, come Fletcher e altri, non incontrava più il favore degli spettatori. Se comunque il teatro puritano metteva l'accento sul lato comico clownesco della farsa estratta dai *plays* elisabettiani, come *Bottom the Weaver*, che derivava da *A Midsummer Night's Dream*, e salvava quindi solo questo aspetto riducente e minimale, il teatro della Restaurazione non riprese le vecchie opere senza adattarle alle nuove esigenze. Accanto a drammi storici, a tragedie eroiche, alla “comedy of manners”, alle commedie sentimentali, Shakespeare e gli altri drammaturghi elisabettiani continuarono ad essere messi in scena, ma le loro opere subirono trasformazioni di vario genere, riduzioni e aggiunte, inserimenti di nuovi personaggi e versioni musicali.

Sono conosciute le critiche mosse a Shakespeare <sup>6</sup> ai suoi contemporanei, in primo luogo quella di mancanza di raffinatezza e quella di irregolarità: accuse intorno alle quali non solo ruota il giudizio estetico sul drammaturgo, ma si riflette la trasformazione della sensibilità epistemica nei secoli successivi.

L'adattamento fu sentito come un intervento per raffinare la rozzezza e per rendere il testo adatto a un pubblico diverso, indicato come più colto e sensibile di quello elisabettiano. La metafora ricorrente che esprimeva questo concetto era quella del manufatto non rifinito e pieno di scorie o della gemma ancora grezza, da lavorare per recuperarne lo splendore <sup>7</sup>.

La pratica del “making fit” continuò per quasi tutto il Settecento, ma contemporaneamente, dalla metà del secolo, un movimento inverso aveva iniziato il recupero dell'originale sulle scene e quindi decretato la fine delle alterazioni.

Il *corpus* degli adattamenti non si presenta però omogeneo come *campo* di indagine; data la vastità e la varietà dell'insieme delle versioni, si deve tener conto di una serie di variabili, che impediscono una classificazione esaustiva del fenomeno. Questi fattori di variabilità intervengono a tre livelli distinti:

1) a livello del *testo dell'adattamento*, che si presenta come testo individuale, con un suo stile proprio, prodotto da un'esperienza drammaturgica personale, inscritto nell'idioletto particolare di un autore e spesso motivato da istanze e da interessi privati, che



difficilmente sono ascrivibili a una sensibilità comune o ad una ideologia dominante;

2) a livello del *rapporto con il testo shakespeariano su cui si fonda*. Non essendo tutti adattamenti della stessa opera, anche l'ipotesto deve essere considerato come non omogeneo, poiché si tratta in realtà di un macrotesto con differenze interne macroscopiche per quanto riguarda il genere, il soggetto, il linguaggio, il senso stesso. Per ogni opera shakespeariana motivi diversi, interni ed esterni, cioè drammatici e contestuali, ne determinano e ne sovrintendono la trasformazione;

3) a livello di *realizzazione teatrale* infine, dove sorgono le maggiori difficoltà. La diversa fortuna teatrale di questi adattamenti impedisce di tracciare delle classificazioni diacroniche; alcuni non sono sopravvissuti alla prima rappresentazione, altri non sono stati messi in scena neppure una volta, altri hanno avuto più successo e altri ancora si sono imposti e, in questo caso, il recupero dell'originale è relativamente recente. Solo nel 1838, per esempio, furono riportate sulle scene inglesi *King Lear* e *The Tempest*, che fino ad allora erano state rappresentate nelle versioni rispettivamente di Tate e di Dryden e Davenant e, ancora nel nostro secolo, Laurence Olivier sceglieva per la sua versione cinematografica di *Richard III*, le alterazioni portate all'originale shakespeariano da Cibber, nel 1700. Il successo o meno di questi adattamenti significa anche quantitativamente il numero di rappresentazioni che ognuno di essi ha avuto. Le classificazioni finora tentate si sono basate sulla preferenza accordata a generi diversi nella composizione degli adattamenti, ma questo è solo un aspetto, che non tiene conto che la composizione non è necessariamente circolazione e rappresentazione dell'opera: fattore indispensabile, trattandosi di opere teatrali e non di semplice letteratura.

Poiché accanto ai nuovi adattamenti continuavano ad essere messe in scena e venivano riprese le versioni precedenti e, allo stesso tempo, anche opere originali di Shakespeare, si dovrebbe parlare di diacronia intendendo con questo termine una successione di momenti o spaccati sincronici dai quali emergesse la compresenza di produzioni diverse. Comunque anche una periodizzazione statistica di questo tipo non porterebbe a risultati soddisfacenti e darebbe solo indicazioni sul gusto di un determinato periodo nei teatri di Londra.

Le classificazioni proposte dai vari studiosi <sup>8</sup>, in base all'emergenza diacronica di generi particolari privilegiati dagli adattatori, possono essere utili a patto che siano considerate di massima e relative, comunque delle scelte sempre "ideologiche", orientate, che privilegiano statisticamente i fattori dominanti e gli elementi frequenti. La dominante qualitativa in questi casi corrisponde ad una dominante quantitativa per una decisione metalinguistica che forzatamente non tiene conto di qualità rappresentate da elementi minori compresenti. Così per Odell <sup>9</sup>, che distingue in periodi solo gli adattamenti seicenteschi, si hanno tre gruppi di versioni: i primi dieci anni dalla Restaurazione – dal 1660 al 1670 – sono caratterizzati dall'opera di un solo adattatore, considerato a ragione il primo, sir William Davenant; dal 1678 al 1682 le versioni interessano soprattutto tragedie e drammi storici e romani (in particolare negli anni 1681-1682 la preferenza va al dramma politico) e infine dal 1692 al 1703 sono le commedie ad essere alterate, mentre sulla scena compare, opera isolata, *Richard III* di Colley Cibber. Anche per quanto riguarda i diciotto adattamenti composti tra il 1711 e il 1743 i raggruppamenti proposti, prima da Branam e poi da Spencer <sup>10</sup>, sono tre: intorno al 1716 troviamo versioni di commedie; qualche anno dopo, verso il 1719, sono invece preferite le *histories* e i *Roman Plays* e nell'ultimo periodo considerato, dal 1735 al 1739, la scelta degli adattatori cade di preferenza ancora sulle commedie. Quello che viene messo in risalto come costante da questi autori è che i drammi storici e politici sono adattati con maggior frequenza, quando avvenimenti contemporanei determinano un interesse specifico in quella direzione: rivolte, congiure o guerre civili verrebbero così "commentate" sulla scena, nella rappresentazione di storie analogicamente in contatto con la situazione reale del paese.

Indipendentemente dal genere, c'è una differenza basilare tra gli adattamenti seicenteschi e quelli più tardi, settecenteschi: le opere di Shakespeare interessano il periodo della Restaurazione e i primi anni del Settecento per le possibilità di intervenire e di trasformare a livello del genere e su un piano diegetico (storia, spazio, tempo, personaggi, ecc.). In pieno Settecento invece i motivi sono più propriamente linguistici; molti adattamenti si limitano ad intervenire sull'originale, modernizzandone il linguaggio o operando delle riduzioni, ma sempre meno inserendo elementi inventati e

stravolgendo il testo che a metà del secolo già comincia ad essere “restored”, recuperato nella sua forma originale.

Nonostante l'enorme diversità di intenti e di risultati nei singoli adattamenti, è comunque possibile rinvenire una serie di costanti formali, nel raffronto tra il testo originale e quello trasformato, lasciando da parte per ora quelle che sono le ragioni estetiche e ideologiche che – come motivazione di partenza e come conseguenza – sottostanno alla composizione della versione; ne risulta una classificazione di differenze tra il testo primo e il testo secondo, molto ampia e generica, che funziona però a tutti i livelli e interessa sia la diegesi, la trama, che il linguaggio.

Le modalità con cui il testo secondo utilizza elementi del testo primo, per creare la propria coerenza interna, si possono ridurre a quattro basilari meccanismi logici:

1) la *riduzione*, per cui alcuni segmenti sono elisi e non compaiono nell'adattamento;

2) l'*amplificazione*, di senso contrario, per cui elementi non presenti nell'originale sono invece inseriti nella versione successiva;

3) la *trasformazione*, o *sostituzione*, per cui un elemento o un segmento del testo primo, pur mantenendo inalterate alcune caratteristiche, ne cambia altre;

4) l'*interpolazione*, per cui segmenti del testo primo vengono semplicemente cambiati di posto, ma restano identici in sé a quelli presenti nell'originale.

È chiaro che, nello stesso adattamento, possono essere – e in genere sono – presenti più di una delle modalità suddette e, inoltre, che qualsiasi minima variazione o differenza costituisce di fatto un altro testo, una differente lettura del testo primo. Sia che macroscopicamente vengano alterate intere parti o che semplicemente siano trasposti solo degli elementi dell'originale, i nessi, le relazioni con il resto, la posizione, cambiano e danno luogo a qualcosa che non è più identico al testo di partenza. Il confronto è di necessità condotto sui due testi scritti, di cui il secondo è considerato una lettura dell'altro, tramandata in forma statica, ed è condotto senza tener conto, volutamente e per ragioni di economia e di semplificazione, di un'altra variabile non citata precedentemente: i problemi filologici connessi con il testo shakespeariano <sup>11</sup>. Esso non si presenta infatti come canone stabile, ma come un insieme di differenti copie, di manoscritti, di copioni per la scena, di successivi

interventi di attori e capocomici, persino di interpolazioni di critici e di filologi. L'assenza di una forma finale definita impedisce di operare il confronto tra l'originale e il suo adattamento sul piano microscopico del verso o della battuta o a livello del linguaggio, ma non influisce sull'analisi a grandi linee della diegesi.

I termini del confronto possono non essere solo due testi, ma più di due: due o più opere shakespeariane, nel caso di un mixaggio in un solo adattamento, che utilizza elementi di testi diversi, miscelandoli, o due o più adattamenti, nati dalla suddivisione di una unica opera originale, nei vari *plots*, che il teatro elisabettiano interrelava e che vengono considerati dall'adattamento come storie diverse, separabili<sup>12</sup>.

Gli adattamenti presi in esame sono quelli composti nel periodo tra la riapertura dei teatri e la fine dell'età di Garrick, a parte sporadici riferimenti a opere che sconfinano dai limiti considerati. Sono stati volutamente trascurati gli adattamenti composti da John Philip Kemble, in quanto la sua attività di revisore, pur iniziata nel 1789, ebbe luogo principalmente nel XIX secolo, costituendo un capitolo a sé stante della storia del teatro inglese. Le sue versioni, sebbene interessanti come compromessi tra "alterazione" e "recupero", non sono però dettate da una sensibilità settecentesca e appaiono ormai proiettate nell'Ottocento.

<sup>1</sup> J. Evelyn, *The Diary*, edited by W. Bray, London, Dent and Dutton, 1925, 2 vols., vol. I, p. 341.

<sup>2</sup> Cfr. C. Hill, *Reformation to Industrial Revolution, 1530-1760*, Harmondsworth, Penguin, 1969 (trad. it. *La formazione della potenza inglese*, Einaudi, Torino, 1977); *The English Revolution, 1640*, a cura di C. Hill, London, Lawrence and Wishart, 1940 (trad. it. *Saggi sulla Rivoluzione inglese del 1640*, Milano, Feltrinelli, 1957).

<sup>3</sup> E come rinascita veniva sentita e descritta. Cfr. J. Dryden, *An Essay of Dramatick Poesie*, in J. Dryden, *Poetry, Prose and Plays*, a cura di D. Grant, London, Rupert Hart-Davis, 1952, p. 421: "though the fury of a Civil war, and Power, for twenty years together, abandon'd to a barbarous race of men, Enemies of all good Learning, and buried the Muses under the ruines of Monarchy: yet with the Restoration of our happiness, we see reviv'd Poesie lifting up its head, and already shaking off the rubbish which lay so heavy on it".

<sup>4</sup> L'ordinanza, emessa il 2 settembre 1642 diceva: "Whereas, the distracted state of Ireland, steeped in her own blood, and the distracted state of England threatened with a cloud of blood by Civil War, call for all possible means to appease and avert the wrath of God, appearing in these Judgments, amongst which

Fasting and Prayer, having been often tried to be very effective, have been lately and still enjoined: and Whereas, Public Sports do nor well agree with Public Calamities, nor Public Stage Plays with seasons of Humiliation [...] it is therefore, thought fit and ordained by the Lords and Commons in this Parliament assembled, that while these sad causes and set times of Humiliation do continue, Public Stage Plays shall cease and be foreborne". A questa ne seguì un'altra, in data 22 ottobre 1647, intitolata "For the Better Suppression of Stage-Plays, Interludes and Common Players" e l'anno successivo, per rendere ancor più decisivo l'intervento contro il teatro e per impedire spettacoli illegali che continuavano a tenersi nelle fiere e nelle taverne, fu emesso un nuovo bando a tutti gli attori, considerati "Rogues". Per queste ordinanze, cfr. W. Vickery, "The General Preface to the Bankside Restoration Series" in T. Shadwell, *Timon of Athens*, New York, The Shakespeare Society of New York, 1907.

<sup>5</sup> Si sa che le rappresentazioni avvenivano in un clima di turbolenta partecipazione. Il pubblico spesso interveniva e interrompeva gli attori e molti assistevano alla recita stando direttamente sulla scena (cfr. Il prologo a *The Fairy Queen* che protesta per la presenza degli spettatori sul palcoscenico).

<sup>6</sup> Se ne veda la sintesi fatta da Dryden nella prefazione al suo adattamento di *Troilus and Cressida*, citata in H. Spencer, *Shakespeare Improved*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927, p. 222. Queste critiche erano comuni a tutti i tipi di lettori classificati precedentemente. Da Pepys, che giudicava *Romeo and Juliet* "the worst [play] we had ever heard", a Rymer, lettore specialista, che considerava *Othello*, un "senseless, trifling tale" e accusava Shakespeare di "unhallowing the theatre, profaning the name of tragedy, and instead of representing men and manners, turning all morality, good sense and humanity into mockery and derision" (cfr. W.H. Hudson, "Early Mutilators of Shakespeare", in *Poet Lore*, IV (1892), p. 363).

<sup>7</sup> G. Colman (Introduzione a *King Lear*): "Romeo, Cymbeline, Every Man in His Humour have long been refined from the dross that hindered them from being current with the Publick; and I have now endeavoured to purge the tragedy of Lear of the alloy of Tate, which has so long been suffered to debase it"; J. Dryden (Introduzione a *Troilus and Cressida*): "I undertook to remove that heap of Rubbish, under which many excellent thoughts lay wholly bury'd".

<sup>8</sup> Vi sono anche classificazioni basate sul gusto personale e non accettabili, come quella di Smith che, in *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1928, parla di tre classi di adattamenti: 1) quello "indefensible, of no interest save as awful examples of what can be produced by irresponsible tinkering"; 2) quelli "regrettable", ma con qualche interesse storico e 3) quelli indipendenti dall'originale shakespeariano, come *All for Love* di Dryden, e che sono drammi a sé stanti.

<sup>9</sup> *Op. cit. a che opera si riferisce?*

<sup>10</sup> G.C. Branam, *Eighteenth century Adaptations of Shakespearean Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 1956; Spencer (ed.), *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, cit. **se in questo capitolo è la prima volta citare per intero**

<sup>11</sup> E con il testo degli adattamenti, talvolta. Cfr. il lavoro filologico di Spencer sui testi della Restaurazione (*op. cit.*).

<sup>12</sup> Come *Julius Caesar*, diviso in 2 parti da Buckingham, in realtà espandendo il materiale dei 5 atti shakespeariani in dieci, nelle due opere *Julius Caesar* e *Marcus Brutus*.



### III

## LA METAMORFOSI TESTUALE

### 1. Riduzione

È l'operazione attraverso la quale il testo primo viene utilizzato parzialmente, con l'omissione di certi tratti non ritenuti più pertinenti o per lo meno efficaci per la comprensione del senso dell'opera: una specie di sottrazione. È difficile però stabilire il limite di demarcazione tra riduzione e adattamento. Di fatto ogni riduzione è sempre un adattamento del testo primo; anche l'assenza di un semplice segno di interpunzione, come una virgola, cambia irrimediabilmente il testo, se persino la riscrittura fedele, come nel caso del *Chisciotte* di Pierre Menard, lo trasforma in qualcosa di completamente diverso. La riduzione è una pratica comune a teatro; anche quando il testo sia considerato sacro e intoccabile, ogni sua messa in scena taglia delle parti, lo riduce per ragioni di lunghezza e di tempo. I tagli delle *acting versions* condensano il dialogo, quando non eliminano addirittura delle scene intere, e si tratta sempre di una scelta tra parti ritenute essenziali al senso e parti accessorie, che vengono sentite come dilazioni o digressioni inopportune. Tagliare un testo, quando esso sia solamente ridotto e non siano presenti altre trasformazioni, è sempre un enfatizzare il senso dell'opera o metterne in rilievo uno dei possibili, sfrondando ciò che concorre alla connotazione e mettendo a nudo un cammino il più possibile diretto e denotativo.

Non ci occuperemo in questa sede delle infinite *acting versions* dei testi shakespeariani, se non per ribadire che la pratica della riduzione senza altre trasformazioni si accentua statisticamente nella seconda metà del Settecento, contemporaneamente al recupero progressivo sulle scene degli originali, senza alterazioni. Già Betterton con il suo *Henry IV* aveva solo ridotto il testo a un copione per la scena, ma è soprattutto con Garrick che più ci si avvicina al concetto di semplice riduzione. Molti dei suoi adattamenti, anche

se non tutti, sono caratterizzati unicamente da omissioni, senza altri cambiamenti di qualche importanza. Nella prefazione della alterazione di *Cymbeline*, Garrick espone le ragioni delle riduzioni apportate al testo:

there are some Scenes, and consequently many fine Passages omitted in this Edition of *Cymbeline*. It was impossible to retain more of the Play and bring it within the Compass of a Night's Entertainment. The chief Alterations are in the Division of the Acts, in the Shortning many parts of the Original, and some Scenes.

Anche nella sua versione di *Antony and Cleopatra* Garrick, insieme a Capell, si limitò a ridurre il numero dei personaggi e a tagliare il dialogo. Altrove, come nell'adattamento di *Hamlet*, mai pubblicato, la riduzione è solo quantitativamente l'aspetto più importante, perché di fatto il testo adattato presenta numerose aggiunte di mano di Garrick, che intervenne così sull'originale anche con delle addizioni, sia pur minime.

I casi più macroscopici di adattamento per riduzione, sono quelli di testi in cui, a livello quantitativo, la parte omessa è maggiore di quella conservata; si tratta qui di vere e proprie *estrapolazioni* dal testo primo più che di riduzioni, ed è interessante notare come siano interi *plots* ad essere omessi nell'adattamento. Un caso esemplare è *A Midsummer Night's Dream*, l'opera shakespeariana che ha avuto più versioni, con sorprendente regolarità dalla Restaurazione alla fine del Settecento.

*A Midsummer Night's Dream*, come *romance*, mette in scena avvenimenti fantastici e onirici; nei due spazi – Atene e il bosco, e nei due tempi – il giorno e la notte – si sviluppano e si intersecano quattro storie diverse:

- 1) il *plot* di Hippolyta e Theseus e del loro matrimonio;
- 2) quello delle due coppie di amanti, basato su scambi di persone e su amori incrociati;
- 3) quello delle fate, delle creature del bosco, di Titania e Oberon  
e, infine
- 4) quello metateatrale di Bottom e degli artigiani che preparano una *pièce* – la storia di Pyramus e Thisbe – da recitare davanti a Hippolyta e Theseus durante i festeggiamenti nuziali <sup>1</sup>.



In tutti gli adattamenti dell'opera, le omissioni non riguardano parti minime, ma interessano interi *subplots*, eliminando quindi aspetti diversi dell'opera, per evidenziarne una sezione parziale.

Samuel Pepys, che vide l'originale di Shakespeare rappresentato nel 1662, scrisse sul diario:

I saw *A Midsummer Night's Dream* which I had never seen before nor shall ever see again, for it is the most insipid ridiculous play that ever I saw in my life. I saw, I confess, some good dancing and some handsome women, which was all my pleasure (29 settembre 1662).

La complessità fantastica dell'opera era già qualcosa di ridicolo, per Pepys, e forse proprio gli aspetti che la rendono oggi una *pièce* interessante al pubblico moderno erano quelli meno stimati all'epoca.

L'anno precedente questa rappresentazione e il relativo giudizio di Pepys, cioè nel 1661, era stato pubblicato il *droll* – *The Merry conceited Humors of Bottom the Weaver* –, composto e rappresentato in epoca puritana; le scene comiche del *play* erano estrapolate dal contesto e presentate separatamente, come testo a sé. Le stesse scene furono riprese da Leveridge nel 1716 con titolo *Pyramus and Thisbe* e l'etichetta “a comick masque”; era in realtà una parodia o *mock opera*, che intendeva deridere l'opera di stile italiano. I personaggi, Semibreve, Crotchet e Gamut, mettono in scena solo quei frammenti del testo shakespeariano che riguardano gli artigiani e la loro recita, cioè I. ii, III. i, e V. i. Circa trent'anni dopo, nel 1745, Lampe compose una nuova opera, che consiste in una amplificazione di quella di Leveridge. Vi sono molte canzoni e arie aggiunte e tutti i *plots* del *play* shakespeariano sono emessi per lasciare solo la rappresentazione dei “hard-handed men”.

Gli altri adattamenti di *A Midsummer Night's Dream* invece sono interessati alla storia fantastica del bosco e dei suoi abitanti; il libretto *The Fairy Queen*, pubblicato anonimo nel 1692 ma scritto forse da E. Settle e musicato da Purcell, offre, partendo dal materiale shakespeariano, l'opportunità di una ricca rappresentazione, dove siano impiegate macchine teatrali e prodigi scenici. Così, al risveglio di Titania, il sole sorge all'improvviso illuminando la scena, ci sono fiumi e fontane sul palcoscenico e l'intera *pièce* termina in un giardino cinese con canti e danze in ricchi costumi;

stando a Wilson, il costo della rappresentazione fu elevatissimo <sup>2</sup>. Essendo l'intera opera incentrata sulla figura di Titania, regina delle fate, come appare anche dal titolo, le omissioni riguardano le parti che non sono direttamente relate alla storia fantastica: i discorsi sul matrimonio di Theseus scompaiono, la scena delle prove della recita si trasforma nell'*interlude* dell'ultimo atto, cioè nella rappresentazione vera e propria.

Lo stesso aspetto dell'opera shakespeariana, quello magico di Titania e Oberon, è messo in evidenza in altri adattamenti successivi, fatti da Garrick (*The Fairies*) e da Colman (*A Midsummer Night's Dream* e *The Fairy Tale*). In *The Fairies* (1755) sono omesse le scene degli artigiani e la storia di Pyramus e Thisbe, e l'opera tratta delle fate e dei giovani innamorati. Nel 1763 Colman invece rappresentò *A Midsummer Night's Dream* come opera in musica, mantenendo integro il testo di Shakespeare a parte delle riduzioni del dialogo e l'omissione di buona parte del *mock play*; la rappresentazione, unica, fu giudicata noiosissima e fu un fiasco <sup>3</sup>. Hopkins riporta nel suo diario: "The Performers first sung the Audience to Sleep, and then went to sleep themselves" <sup>4</sup> e Baker aggiunge che il pubblico era insolitamente poco "and therefore not in their best humour" <sup>5</sup>. Colman tentò di nuovo tre giorni dopo con un'ulteriore riduzione del materiale di circa un terzo, e ancora fu un fiasco; questo *afterpiece*, dal titolo *A Fairy Tale*, si basa sulla storia di Oberon e Titania e sulla rappresentazione di *Pyramus and Thisbe*, omettendo Theseus e Hippolyta e i giovani amanti.

Un'altra opera shakespeariana che si prestava ad essere ridotta drasticamente con l'omissione di buona parte del materiale originale, è *The Winter's Tale*. Gli adattamenti di questo testo si concentrano attorno alla metà del Settecento e ciò che viene messo in risalto è l'aspetto spettacolare e idillico della scena pastorale. La storia di Perdita, figlia di re Leontes, abbandonata dal padre e allevata da dei pastori in Boemia, nella commedia shakespeariana è seguita dalla nascita fino alla giovinezza e al suo incontro con Florizel, figlio del re di Boemia, e al *dénouement* finale. Il coro anteposto al IV atto annuncia che sono passati sedici anni e l'azione dei primi tre atti serve da antifatto per quanto avverrà negli ultimi due. In obbedienza alle unità di spazio e di tempo, ma soprattutto per mettere in scena solo la storia dell'amore tra Perdita e Florizel, nato nell'ambiente bucolico dei pastori e delle feste campestri, gli adat-

tamenti omettono i primi tre atti del testo shakespeariano e indicano direttamente nel titolo il tema prescelto: *The Sheep-Shearing, or Florizel and Perdita* di MacNamara Morgan (1755), e *Florizel and Perdita. A Dramatic Pastoral* di David Garrick (1756).

Il primo adattamento, quello di Morgan, in forma di opera con musica di Arne, addirittura espunge la storia di Leontes e di Hermione e si concentra esclusivamente sui due amanti, mentre il testo di Garrick riduce tutto l'antefatto ad una narrazione degli eventi avvenuti sedici anni prima <sup>6</sup>. Merchant <sup>7</sup> indica che le illustrazioni che accompagnano il testo come incisioni per i frontespizi delle edizioni stampate mettono in risalto l'aspetto privilegiato come il più significativo dell'opera shakespeariana, e traccia un'interessante analogia tra gli adattamenti e la scelta della scena da riprodurre visivamente, come aspetti "critici", di interpretazione nei confronti del testo. Per quanto riguarda *The Winter's Tale*, la fine del Settecento prediligeva due diversi momenti del *play*: la scena pastorale del quarto atto e la rivelazione finale della statua di Hermione. Evidentemente erano sentiti come aspetti separati e separabili, senza riferimento l'uno all'altro:

The eighteenth century did nor grasp the dramatic significance of the pastoral theme, its redemptive motive, the rediscovery of innocence and regality, with the final restoration of harmony in Hermione's "return to life" <sup>8</sup>.

In realtà, l'unico adattamento che considera il materiale dell'intera opera, quello di Charles Marsh, del 1775, scritto in risposta alla versione di Garrick, evidenzia in modo magniloquente e aforistico proprio l'innocenza, come virtù che la provvidenza ricompensa. Leontes infatti chiude la commedia, rivolgendosi a Hermione:

Thou Art a Proof  
That only *Innocence* can be our Guard  
Against the rude Assaults, and Shocks of Fortune.  
'Tis that secures us the protecting Hand  
Of gracious Providence. Hence learn, ye Fair,  
That *Innocence* is Heaven's peculiar Care.

Sia nel caso di *The Winter's Tale* che di *A Midsummer Night's Dream*, le omissioni sono enormi, tanto che si può parlare di estrapolazione più che di riduzione o di omissione vera e propria <sup>9</sup>. In

altri casi le omissioni non sono così radicali ma possono essere comunque sempre cospicue e anche se è difficile tentare di definire un comune denominatore alcune assenze, alcuni vuoti, si presentano come caratterizzati da un elemento comune o determinati dalle stesse motivazioni estetiche. Generalmente il segmento eliminato, o quello estrapolato dal suo contesto di origine, è sentito come a sé stante, una storia che vive di vita propria come i vari *plots* di *A Midsummer Night's Dream*, anche l'*induction* di *The Taming of the Shrew* viene negli adattamenti separata dal resto dell'opera. L'*induction* è una specie di prologo, di introduzione metateatrale non esposta dal personaggio del coro o del prologo, ma recitata, messa in scena come una cornice all'azione vera e propria.

La *pièce* diventa allora una specie di *play within the play*, di teatro nel teatro, anche se diversamente da rappresentazioni speculari come quella del *dumb play* in *Hamlet* o dei vari *masques*. La pantomima in *Hamlet* è una sequenza sintagmaticamente rilevante, funzionale al concatenarsi dell'azione, di cui è un anello. I *masques* invece sono sempre rappresentazioni allegoriche e interessano la storia principale solo per la loro ricchezza visiva; proprio per questo non si danno mai casi di *masques* omessi negli adattamenti, ché anzi quelli presenti nelle opere shakespeariane vengono arricchiti, amplificati o trasformati, per rispondere alla domanda di spettacolarità che i nuovi teatri e le macchine erano in grado di soddisfare.

In questi casi di teatro nel teatro, i personaggi della *pièce* principale sono spettatori di una rappresentazione recitata da "attori", ma nell'*induction* avviene l'inverso: i personaggi della storia primaria sono gli attori che recitano, davanti ad un pubblico anch'esso in scena, una finzione ostesa come tale. È il teatro che si autocontiene e si riflette, che mette a nudo la propria irrealtà.

In *The Taming of the Shrew*, l'*induction* presenta la storia di una beffa ai danni di Sly, che si addormenta ubriaco in una taverna e viene condotto a casa di un signore dove tutti fingono di riconoscerlo come il ricco padrone e dove dei commedianti di passaggio mettono in scena per lui una commedia, appunto su una bisbetica domata. Questo segmento diegetico di cornice è omesso nelle alterazioni dell'opera, oppure, come avviene per il *mock play* in *A Midsummer Night's Dream*, è assunto a costituire una *pièce* a sé, di dimensioni ridotte.

Due farse rivali, entrambe con lo stesso titolo, *The Cobler of Preston*, sfruttano solo l'*induction* di *The Taming of the Shrew*; Bullock, che scrisse la sua nel 1716 in due giorni, per andare in scena prima del suo rivale Charles Johnson, utilizzò la storia di Sly per le *gags* che lo scambio di persona poteva offrire. Johnson invece duplicò la trama dell'*induction*, cosicché come Sly crede di essere sir Charles Briton, così un servo di sir Charles crede di essere Sly; il tutto permeato da una vena non troppo sottile di satira politica.

*The Cobler of Preston* è però una farsa, un genere diverso dalla commedia da cui deriva. Quando l'adattamento rimane commedia e la storia privilegiata è quella di Katharina e di Petruchio, l'*induction* scompare, come qualcosa di assolutamente esterno e non pertinente. Le alterazioni della commedia shakespeariana cominciano nel 1667 con John Lacy e il suo *Sauny the Scot*; Sauny è uno scozzese servo di Petruchio (Grumio) e era evidentemente il personaggio che Lacy stesso impersonava, recitando in una specie di dialetto scozzese, che faceva dire a Pepys che "the best part, 'Sauny', done by Lacy, hath not half its life, by reasons of the words, I suppose not being understood, at least by me" (9 aprile 1667). L'*induction* è omessa, alcune scene sono invece aggiunte e l'ultimo atto è molto trasformato: diverse sono le prove cui Petruchio sottopone Katharina e diverso è il tenace rifiuto di lei di obbedire al marito.

Il secondo tentativo di adattare la commedia è del 1735: J. Worsdale scrisse *A Cure for a Scold. A ballad farce*, basata in realtà su *Sauny the Scot*, più che su Shakespeare, esempio di una prassi comune di adattamenti a catena, di testi in grado n, più che di grado secondo. Nella alterazione di Worsdale manca l'*induction*, e l'altra grande trasformazione sta nel *subplot* di Bianca e Lucentio, diventati qui Flora e Gainlove – tipico nome da personaggio della commedia galante della Restaurazione. Con l'omissione delle false lezioni di latino e di musica, il *plot* viene trasformato nel classico amore contrastato dal genitore che ha promesso la figlia a un uomo che lei non ama, perdendo così il gioco di equivoci e di travestimenti che caratterizzavano quelle scene shakespeariane.

Dopo neppure vent'anni David Garrick si cimentò nell'alterazione di *The Taming of the Shrew*: nel 1754 al Drury Lane venne rappresentata *Catharine and Petruchio*, in tre atti. L'*induction* è al solito omessa, ma si è persa ogni traccia della precedente farsa di Lacy: i nomi sono tornati ad essere quelli di Shakespeare, anche se

non è ancora, neppure ridotto, l'originale, che fu ripreso solo nel 1886. Questa versione di Garrick è comunque tra gli adattamenti che hanno avuto vita scenica più lunga, insieme a *King Lear* di Tate e a *Richard III* di Cibber. Nel *plot*, l'omissione di certi personaggi e la trasformazione di ruolo di altri cambiano il testo, anche se le aggiunte di mano di Garrick sono molto poche; più frequentemente le battute di un personaggio sono assegnate ad un altro. Lucentio è omissso; di conseguenza Biondello diventa il servo di Baptista e Bianca è invece sposata con Hortensio, e le scene del suo corteggiamento sono eliminate perché non più pertinenti. Anche Gremio è omissso e le sue battute sono trasferite all'altra figura di servo, Biondello.

Certo, questo adattamento doveva essere sentito come un miglioramento del testo shakespeariano, pur se la parte iniziale era espunta, se perfino Baker in *Biographia Dramatica* scrive che il modo in cui la commedia era stata adattata da Garrick "does great honour to his understanding and knowledge of theatrical conduct, and has rendered a comedy, which, from the many absurdities mingled with its numerous beauties, had long been thrown aside, one of the most entertaining of the petites pieces on the present acting list".

L'unico altro caso di *induction* in Shakespeare subisce la stessa sorte nell'adattamento: è l'*induction* della seconda parte di *Henry IV*, di cui non si trova traccia in *The Sequel of Henry IV*, attribuita a Betterton (1719). Qui Rumour (la Fama) con un vestito dipinto di lingue appare sotto le mura di Warkworth e, rivolgendosi direttamente al pubblico, parla della sua falsità e di come abilmente diffonda notizie non attendibili. Non un personaggio della *pièce*, dentro la storia, ma personificazione di qualcosa che vi scorre attraverso, Rumour è diverso dal prologo o dal coro.

Anche i cori però subiscono trasformazioni negli adattamenti; quelli di *Henry V*, nella versione che del dramma storico fece Aaron Hill nel 1723, sono omissi e solo due sopravvivono, quelli del secondo e del quarto atto, ma ricompaiono in forma di dialogo tra personaggi e non come intervento esterno alla storia. Le successive *acting versions* di *Henry V* fino alla fine del Settecento – l'edizione di John Bell del 1773, un'altra del 1780 e quella di Kemble del 1789 – omettono i cori. Il rispetto delle unità di tempo e di spazio è la motivazione più frequente dell'omissione di quei cori che ser-

vono a colmare ellissi temporali o a spostare l'azione da un luogo all'altro: il coro di *The Winter's Tale* che annuncia all'inizio del quarto atto un salto temporale di ben sedici anni, è, come abbiamo già mostrato, cancellato negli adattamenti che utilizzano solo la storia di Florizel e Perdita, condensando nel dialogo di apertura il racconto dell'antefatto.

I prologhi, invece, considerati come testi contingenti per ottenere la benevolenza del pubblico e comunque separati dall'azione vera e propria, vengono spesso omessi o sostituiti da altri, scritti appositamente per rappresentazioni particolari <sup>10</sup>.

A parte eliminazione di scene con coloritura metateatrale, e a parte minori omissioni, gli adattamenti sono solitamente caratterizzati dalla omissione di intere scene e dei relativi personaggi, quando si tratta di *subplots* comici nelle tragedie, con la motivazione che il decoro non permette la mescolanza dei generi. Così scompaiono tra le altre la scena del *porter* da tutte le alterazioni di *Macbeth*, da quella di Davenant in poi; la sua funzione, che l'affascinante interpretazione di De Quincey avrebbe riconnesso all'azione principale, era sentita come momento entropico, assolutamente non pertinente nell'ambito della tragedia. Così scompaiono anche i becchini dal *Hamlet* di Garrick e il Fool da *King Lear*. La comicità, sia pure quella amara e significativa del Fool, sembra abbassare il tono della tragedia, che dovrebbe sempre mantenersi alto.

Nahum Tate, adattando *King Lear* in una versione che avrebbe retto sulla scena fino a metà Ottocento, oltre a alterazioni massicce del *plot* e del finale della tragedia, omise il Fool senza giustificargli l'assenza nella sua prefazione. Nel 1756 Garrick, usando sia il testo shakespeariano, sia la versione di Tate, dette una nuova alterazione di *King Lear* e ancora il Fool è omesso; questa volta però sappiamo che i critici e i curatori delle edizioni di Shakespearare si erano pronunciati sulla tragedia, che era stata stravolta da Tate, e sulla giustezza di quelle alterazioni, e Garrick imputò l'assenza del Fool alla paura che "the feelings of Lear would derive no advantage from the buffooneries of the parti-colloured jester" <sup>11</sup>.

Con Colman nel 1768 *Lear* venne trasformato ancora una volta, l'ultima; il testo di Tate è ancora più lontano e il giudizio di Colman nell'*Advertisement* anteposto all'opera è duro e negativo: "I have now endeavoured to purge the tragedy of Lear of the alloy of Tate, which has so long been suffered to debase it".

Per quanto riguarda il Fool, pure, Colman come i suoi predecessori, pensò bene di eliminarlo dalla scena anche se ne capiva, o diceva di farlo, lo spessore:

Though Dr. Warton has very truly observed, that the poet “has so well conducted even the natural jargon of the beggar, and the jestings of the fool, which in other hands must have sunk into the burlesque, that they contribute to heighten the pathetick”; yet, after the most serious consideration, I was convinced that such a scene “would sink into burlesque” in the representation; and would not be endured on the modern stage<sup>12</sup>.

Con la stessa motivazione, nella versione di Colman è omessa un'altra scena che, secondo Dr. Warton, rischiava di cadere nel ridicolo: quella in cui, Gloucester cieco, credendo di trovarsi sulle scogliere di Dover si getta giù da un leggero pendio senza farsi niente.

Anche negli adattamenti delle commedie intere scene vengono cancellate e spesso a danno dei personaggi istituzionalmente comici, i *clowns*. Così scompaiono dal *Merchant of Venice* (*The Jew of Venice* di Granville) Launcelot Gobbo e suo padre, oltre alle scene della scelta dello scrigno da parte dei pretendenti, tutti omessi. Allo stesso modo Davenant, alterando *Measure for Measure* in *The Law against Lovers*, omise i comici e la storia di Mariana; nella *acting version* di Betterton della prima parte di *Henry IV* è Falstaff a farne le spese, anche se non del tutto: solo alcune delle sue scene sono omesse, e questo per ridurre la *pièce* per la rappresentazione, più che per la volontà di espungere le parti comiche.

Altre omissioni riguardano scene considerate troppo forti, come II.v nella terza parte di *Henry VI* in cui un padre uccide il proprio figlio e un figlio uccide il proprio padre, omessa da Theophilus Cibber. Altre è un criterio diverso a guidare l'adattatore: Davenant eliminò da *Hamlet* tutto ciò che, più che drammatico, è lirico, e l'azione corre senza soffermarsi su parti statiche come i consigli di Polonio a Laerte, o quelli – teatro *nel* teatro o *sul* teatro – di Hamlet ai commedianti o come l'intera scena in cui Hamlet incontra l'esercito di Fortinbras. Ogni omissione è in genere legata a tutto il resto delle scelte trasformazionali della singola *pièce* o del singolo autore e quindi è difficile tentare forme di raggruppamento in base a un



elemento comune alla riduzione, se non quelle che abbiamo già considerato.

## 2. Amplificazione

L'amplificazione avviene per aggiunta di nuovi elementi, che sono sempre invenzione dell'autore dell'adattamento. La parte inserita non supera mai quantitativamente ciò che resta dell'opera originale e che può comunque essere sempre riconosciuto. Anche in questo caso l'amplificazione può essere la minima aggiunta di qualche parola o estendersi in addizioni macroscopiche e, come per l'omissione, sono intere parti o scene o *subplots* che possono essere aggiunti al materiale preesistente.

La parte inventata può essere una *pièce a sé* stante che resta, anche dopo l'inserimento, qualcosa di separato dal resto: è il caso di *The Fairy Queen* dove tra un atto e l'altro sono inseriti dei *masques* con evidenti intenti spettacolari, o di *Timon of Athens* di Shadwell in cui era rappresentato il *masque* di Cupido e Bacco, musicato da Henry Purcell. Granville nel suo *The Jew of Venice*, evidentemente tratto da *The Merchant of Venice*, aveva messo in atto il progetto dei giovani Gratiano e Lorenzo che, in II.iv del testo shakespeariano, meditano di fare un *masque*, senza poterlo realizzare, perché Antonio porta la notizia che il vento è favorevole alla partenza di Bassanio. Le parole di Antonio

No mask to-night. The wind is come about. (II. vi. 63)

nel testo di Granville vengono pronunciate, sempre da Antonio, ma dopo che il *masque* di Peleus e Thetis è stato rappresentato:

the Master of the Ship sends word the wind is come about  
(II. ii).

Quando però si tratta di *subplots* aggiunti all'originale o al suo adattamento, essi stanno in relazione sia sintagmatica che paradigmatica con tutto il resto e quindi, in questi casi, l'aggiunzione non si trova mai allo stato puro, ed è sempre collegata ad altri tipi di operazione come l'omissione di una parte corrispondente, almeno

quantitativamente, o la trasformazione di quelle parti che servono appunto da legame con quanto è nuovo.

Talvolta sono intere scene che vengono inserite; per lo più, con un movimento contrario alla separazione di tragico e di comico, scene comiche che interrompono il tono drammatico della tragedia, come avviene nella “tatification” di *Richard II*, dove una scena interpolata rappresenta degli artigiani e popolani che esaminano e accettano Bullingbrook come nuovo re. Ma, se l’inserimento di scene comiche è uno dei meccanismi di presa sul pubblico, quando la caduta ad un livello più basso punta verso il divertimento e sveglia l’interesse di ascoltatori meno colti, è anche vero che l’obbedienza alle regole neoclassiche di *decorum* e della non fusione dei generi impediva appunto la mescolanza di tragico e di comico e spesso conduceva all’operazione inversa, della sottrazione, come abbiamo visto.

Nel caso di *Richard II* di Tate, la parte comica aggiunta si limita ad una sola scena e resta quindi isolata dal resto del testo, che pure trasforma in altri modi notevolmente, l’originale shakesperiano. In altri casi l’addizione, sia essa di personaggi o di interi *plots*, correndo per tutto il testo, lo informa e lo trasforma, proprio perché gli elementi aggiunti sono sempre presenti e operanti, anche *in absentia*, come consapevolezza che il testo secondo non può perdere neanche per un istante.

Parlando in termini quantitativi e statistici, le amplificazioni più frequenti sono quelle che riguardano l’invenzione e l’inserimento di *subplots* con intrighi amorosi, di *love stories* o di personaggi femminili, non presenti nel testo primo; ben più interessante è però guardare qualitativamente al rapporto che l’elemento aggiunto intrattiene con il testo primo e *come*, in *che senso*, lo cambia. La parte aggiunta al testo primo, gli elementi che amplificano l’originale costituiscono una sorta di sottotesto che può operare nei confronti del testo primo amplificandone il senso, cioè enfatizzandolo, oppure dandogli valenze differenti. La relazione tra elemento nuovo e *corpus* preesistente è dunque molteplice e la funzione dell’aggiunta può presentarsi come:

1) *accentuativa*, quando mette in risalto un aspetto del testo primo, sia a livello semantico, del significato dell’opera, sia a livello del significante, cioè del genere. Si avranno allora elementi farseschi o volgari, che abbassano il tono della commedia e, inversamente, elementi altamente tragici che ‘alzano’ il tono della tragedia;

2) *esplicativa o completiva*, quando l'elemento aggiunto tende a completare la storia, o darne antecedenti, o parti assenti o in ombra nel testo primo, fino a rendere chiari nessi diegetici o attanziali;

3) *di bilanciamento, equilibratrice*, per contrasto o per analogia, quando l'amplificazione 'duplica' certi aspetti del testo primo, allo scopo di equilibrare il *plot* e renderlo simmetrico.

Generalmente, quando l'adattamento enfatizza il genere tragico, ne fa qualcosa di più patetico; al testo primo sono aggiunte scene che tendono a commuovere il pubblico. Crowne, in *Misery of Civil-War* basata sulla terza parte di *Henry VI*, fa precedere alla scena dell'assassinio del giovane Rutland, un'altra scena in cui il padre lo saluta, con la consapevolezza che non lo vedrà mai più; questo inserimento fa risaltare pateticamente l'evento successivo in cui Clifford, insensibile alle implorazioni di Rutland, lo uccide.

Se la tragedia si fa più patetica e commovente, anche il materiale comico delle commedie può amplificarsi, o con l'introduzione di nuovi personaggi caratteristici e dei relativi intrighi, come Lucy la cameriera maneggiona in *A Cure for a Scold*, oppure con l'inserimento di scene scurrili, in cui l'allusione o l'enunciazione diretta creano volgarità. È quello che troviamo in un altro adattamento di *Taming of the Shrew*, *Sauny the Scot*, dove in una scena inventata da Lacy, Sauny dovrebbe svestire Margaret, il personaggio corrispondente con altro nome alla Katharina dell'originale, e questa trovata dà luogo ad una comicità di tono molto 'basso'.

Proprio *Sauny the Scot* mostra che le amplificazioni dell'adattamento non sono mai omogeneamente di un solo tipo. Le altre scene aggiunte in questo testo non vogliono volgarizzare la materia comica, ma semplicemente enfatizzarla, accentuando, insistendo sul "taming", che procede con nuovi trucchi. Petruccio tiene sveglia la moglie bisbetica per tutta la notte, con la scusa che le lenzuola sono umide e, nell'ultimo atto, poiché la donna insiste nella sua disubbidienza, il marito giunge fino a farla credere morta, nella continua ricerca di nuove finzioni per domarla.

Contemporaneamente dunque, il testo secondo enfatizza, attraverso la diegesi, l'appartenenza del testo primo ad un genere. Questo avviene in molti altri casi. Ne prendiamo uno dei più famosi: in *Richard III* di Cibber, al testo shakespeariano è aggiunta una scena in cui Richard e Lady Anne litigano, e altre amplificazioni accentuano il rapporto fra i due: in certi versi aggiunti in II. i,

Richard espone il suo progetto di sposare la cognata, enfatizzando l'aspetto crudele e calcolatore del personaggio, e al tempo stesso chiarendo le intenzioni che l'originale lasciava in forma di recitazione seduttiva da parte di Richard. In questo tipo di enfasi, i personaggi risultano sempre più netti che non nel testo primo; come in *Sauny the Scot* Margaret è più bisbetica di Katharina, nell'adattamento di Cibber Richard III risulta in qualche modo ingigantito nella sua perfidia di *villain* e tutta l'opera ruota ancora di più sulla sua figura.

Lo stesso desiderio di chiarezza, di eliminare dal testo primo ogni possibile ambiguità e oscurità, è quello che guida l'amplificazione esemplificativa o completiva. La prima parte di *Richard III* di Cibber, per quanto non inventata, bensì ripresa dalla terza parte di *Henry VI* e da *Richard II*, assolve questa funzione. Laddove nell'originale shakespeariano Richard apre la scena col suo monologo, Cibber fa precedere a tutti gli intrighi la prima crudeltà del futuro re, l'assassinio di Henry VI, e questo rende il pubblico consapevole degli eventi precedenti quel "now" con cui Richard inizia 'in mediis rebus': "Now is the winter of our discontent | Made glorious summer by this sun of York". Per Shakespeare *Richard III* segue la terza parte di *Henry VI*, in un disegno strutturale che regge le tetralogie e che unisce i drammi storici in un *corpus* compatto. La scelta dell'adattatore, cadendo su una singola opera e estraendola dal contesto di un discorso storico ad ampio raggio, fa sì che essa debba essere coerente come testo a sé stante. La storia di Richard III riceve nell'adattamento di Cibber un inizio, cioè una coerenza, con la messa in scena di ciò che precede storicamente e testualmente: l'ultima parte di *Henry VI*. Questo può spiegare la ragione del successo dell'adattamento e del suo uso in tempi moderni, nella versione cinematografica di Olivier; non rimandando ad un altro testo, che ormai esso contiene, l'adattamento di Cibber può concentrarsi sul personaggio, più ancora che sulla storia.

Le amplificazioni esplicative e complete, come quella appena esemplificata, coprono generalmente un vuoto nella storia o nel testo, un'assenza su cui non si può o non si vuole sorvolare. Così l'eliminazione di una parte dà luogo spesso all'inserimento di versi che uniscono ciò che precede a ciò che segue il segmento omesso e cercano di colmare lo spazio creatosi o di surrogarlo con un *report*. Inversamente, talvolta sono i racconti dell'originale a essere tra-

sformati in vere e proprie scene, amplificando la materia che lì era solo narrata da un personaggio. In *Julius Caesar* di Buckingham, mai recitato, l'offerta della corona a Cesare, che in Shakespeare era raccontata dai cittadini sulla scena, viene rappresentata, con una evidente amplificazione del materiale.

Le amplificazioni più eclatanti sono però quelle che servono a rilanciare elementi del testo primo, ritenuti asimmetrici o troppo preponderanti, mediante l'inserimento di *subplots*, di scene, di personaggi che, per contrasto per analogia, si confrontano con il materiale preesistente.

Per contrasto, spesso vengono inserite delle storie d'amore o dei personaggi femminili, soprattutto nei testi shakespeariani che sono più lontani da questo genere di scene private<sup>13</sup>, cioè nei drammi storici e in quell'opera particolare che è *Timon of Athens*, in cui compaiono due sole figure di donna, assolutamente secondarie.

Sia il teatro della Restaurazione, interessato agli intrecci amorosi e ai corteggiamenti in scena, che il teatro settecentesco, già slittante verso la sensibilità "sentimentale" della fine del secolo, non avrebbero concepito un dramma ove non vi fossero eroine o personaggi femminili e dove i protagonisti non fossero coinvolti in una storia d'amore che li umanizzasse e li avvicinasse alla partecipazione del pubblico.

Proprio *Timon* e i suoi adattamenti forniscono un esempio emblematico della diversa sensibilità che informa le varie versioni e delle modalità di trasformazione del testo in qualcosa di totalmente differente. Nell'opera shakespeariana la storia di Timon è quella, amara, dell'ateniese, generoso e disinteressato che, quando ha perduto tutte le sue ricchezze, non trova nessuno, tra quelli che si professavano suoi amici, e che lui ha spesso aiutato, pronto a ricambiare il bene ricevuto. Alla irriconoscenza e alla malvagità del mondo, Timon oppone la folle rabbia del misantropo: si ritira nel bosco, lontano dalla città e dalla civiltà e lì muore. Alla sua storia si intrecciano le invettive del filosofo Apemantus contro l'ipocrisia e la ricchezza, e il *subplot* di Alcibiades, più complesso ma meno collegato al resto: il generale, bandito dalla città, si rivolta contro di essa e l'attacca, finché i senatori revocano il bando e gli rendono giustizia, aprendogli le porte di Atene.

Unici personaggi femminili sono le due prostitute con cui Alcibiades giunge vicino alla caverna, dove si è ritirato Timon, e la

loro presenza giustifica solamente l'ira di Timon, che dà alle donne delle monete d'oro, di quell'oro che disprezza perché incita l'uomo all'adulazione.

Il primo adattamento del testo shakespeariano è del 1678, di Thomas Shadwell, e lo trasforma in una *pièce* della Restaurazione. Intanto il filosofo Apemantus ha una delle parti principali; molto più spesso presente sulla scena, ha battute più lunghe che nell'originale e il suo atteggiamento è totalmente mutato. Alle invettive fini a se stesse del testo primo si sostituiscono dei ragionamenti più moralistici e la sua è la voce della verità che commenta la falsità del mondo e prevede il futuro di Timon. La stessa definizione che il testo dà del suo personaggio differisce: in Shakespeare è un "churlish philopher", in Shadwell diventa uno stoico, un "rigid Philosopher" che non si limita a moraleggiare sull'amicizia, sull'ipocrisia e sulla falsità, ma giunge a fare discorsi impegnati politicamente e socialmente, quando davanti ai senatori e al popolo predica l'uguaglianza contro le distinzioni sociali, l'orgoglio dei nobili e i mali del governo.

Se, da una parte, le ragioni di questa enfaticizzazione del personaggio sono da ricercarsi nel fatto che la parte era recitata da un grande attore come Betterton, dall'altra però il moralizzarne la figura e farne un garante della libertà funziona, all'interno del testo, da legame con la storia di Alcibiades, variata rispetto all'originale. Il soldato è bandito dalla città e quando la giustizia trionfa e il popolo è con lui, contro i senatori corrotti che lo avevano esiliato, Alcibiades dichiara davanti ai suoi nemici ormai prigionieri, di volere la sovranità popolare e non più la tirannia al governo di Atene. La *pièce* si chiude al grido rivoluzionario di "Liberty!" con cui il popolo gioisce alle parole di Alcibiades. La storia di questo personaggio è comunque anche coerentemente collegata a quella di Timon nel testo di Shadwell, grazie proprio all'inserimento di due nuovi personaggi, Mellissa e Evandra, che forniscono la *love story* indispensabile per il pubblico dell'epoca. Evandra ama Timon di un amore disinteressato e generoso, ma Timon le preferisce Mellissa, vanitosa e frivola come le damine messe in scena dal teatro della Restaurazione, che, al pari dei falsi amici, abbandona Timon appena la sua ricchezza finisce e torna a dichiarargli il suo amore quando egli trova un tesoro nel bosco. Evandra, invece, equivalente femminile di Timon, onesta e generosa, resterà vicina

all'uomo che ama e morirà con lui. Mellissa, nel corso degli eventi, è punita della sua vanità: promessa prima ad Alcibiades, lo tradisce con Timon durante la sua assenza da Atene, ma successivamente, quando abbandona Timon divenuto ormai povero, Alcibiades non la riprende con sé, nonostante lei cerchi di riconquistarlo.

Dall'inserimento dei personaggi femminili, il testo secondo risulta simmetrico: la *love story* è, sul piano privato, omologa al *plot* di Timon sul piano pubblico. Il rapporto Timon-Ateniesi è perfettamente riprodotto in quello Evandra-Timon; in entrambi i casi l'amore disinteressato non è riconosciuto, anzi viene rifiutato. Alla fine gli Ateniesi capiscono, troppo tardi, l'errore commesso e mandano a chiamare Timon perché ritorni in città; così Timon capisce che l'amore di Evandra è quello giusto, la sola cosa che gli resta per sopportare

To play this part upon the troublesome Stage,  
Where Folly, Madness, Falsehood and Cruelty,  
Are the only actions represented (atto V).

L'altro personaggio femminile, Mellissa, oltre che enfatizzare il legame con Alcibiades, serve a creare una nuova simmetria, questa volta un'opposizione. Così, come Timon è opposto alla falsità degli Ateniesi, Evandra ha la sua corrispondenza negativa in Mellissa, che dà solo per ricevere in cambio qualcosa. È su questa dicotomia che si basa e ruota tutta la *pièce*; alla generosità e alla amicizia del testo shakespeariano qui si affianca l'amore, e la critica più acra è quella contro il matrimonio in puro stile della Restaurazione. Mellissa vuole che Timon la sposi, mentre Evandra non si pone il problema di istituzionalizzare socialmente il suo amore. In una scena in cui entrambe rivendicano il possesso di Timon, la fatua Mellissa, che lo crede ricco, accusa l'altra di essere disonestamente la sua concubina e di non potere pertanto reclamare nessun diritto su Timon, in base ad un codice sociale, che assurdamente ribalta i valori umani:

Thine! poor mean Fool! Has marriage made him so?  
No, – thou art his Concubine, dishonest thing;  
I would enjoy him honestly (atto IV).

Tutto il testo secondo quindi prende in considerazione un mondo socialmente molto diverso da quello che aveva visto nascere il testo

primo. L'amore è la chiave di lettura delle relazioni tra personaggi ed è il tema privilegiato del *masque* del secondo atto, amplificazione della danza delle Amazzoni presente nel *Timon* shakespeariano. Attorno all'amore, i personaggi si dispongono come "tipi" del teatro della Restaurazione; Mellissa si prepara per recarsi al *masque* organizzato da Timon e cura il suo abbigliamento frivolamente perché le piace "to make those Fellows die", Timon parla della possibilità di amare contemporaneamente due donne diverse, nello stile dei vagheggini di fine secolo. Anche il linguaggio dell'adattamento è diverso da quello di Shakespeare: Timon e Mellissa si scambiano giuramenti e promesse in duettini d'amore e il termine "foppery" si insinua a connotare di un senso frivolo anche l'opera shakespeariana più austera, quella che di femminile o di leggero non ha niente.

Novant'anni dopo la versione di Shadwell, nel 1768, ne compare un'altra, di James Love. Il frontespizio annuncia "altered from Shakespeare and Shadwell"; si tratta di una sorta di testo di terzo grado, che si rifà contemporaneamente all'originale e al primo adattamento, continuando la serie delle trasformazioni, aggiungendo ancora un altro anello alla catena. Di fatto, il testo di Love è più vicino a quello shakespeariano che a quello seicentesco di Shadwell; le ampie riduzioni indeboliscono il discorso politico nel finale, e alla morte di *Timon* si sostituisce una scena in cui egli comanda ad Evandra di vivere anche dopo la sua morte, che sente prossima. Il personaggio di Apemantus è anch'esso ridotto di importanza e addirittura vengono soppresse battute a lui attribuite nell'originale. L'immissione nel testo del *plot* femminile è comunque conservato come in Shadwell, con la differenza non irrilevante che Mellissa non compare mai, se non nei *reports* e nei dialoghi di altri che vi accennano come ad una vera e propria prostituta, non più come ad una donna frivola, ingenerosa e calcolatrice. Soprattutto, il motivo della critica al matrimonio non sussiste più. All'accusa rivolta ad una società che istituzionalizza nello scambio e nel contratto anche l'amore, in pieno Settecento si sostituisce l'accusa ad un amore mercenario. Si veda la differenza tra i due testi in queste parole di Evandra:

Shadwell:

But her Love is mercenary;

Most mercenary, base; 'tis Marriage Love;

She gives her person, but in vile exchange



She does demand upon your liberty: But I  
 Could generously give without mean bargaining  
 I trusted to your honour; and lost mine.  
 Love:  
 Her Love! 'tis mean, 'tis base, 'tis mercenary;  
 She gives her person, but in rich exchange  
 She asks an ample dowry. – I alas!  
 Wou'd generously give without vile traffic;  
 I trusted to your faith, and plighted mine.

L'avventura del testo non era comunque ancora finita: a Timon, il sentimentale Settecento concesse di redimersi. In fondo, introducendo una *love story*, per di più un triangolo, nella trama sobria e scarna di Timon, si dava una qualche motivazione alla tragedia di un uomo non più puro e generoso, bensì egli stesso traditore, infedele, che veniva ripagato dagli altri con la stessa moneta che aveva usato con Evandra.

Nell'ultimo adattamento di *Timon*, quello di Richard Cumberland, del 1771, pur restando viva la necessità del personaggio femminile, cambia la visione del suo ruolo. Evanthe, che fu portata in scena da Mrs. Barry, non corrisponde più all'innamorata fedele Evandra, ed è la figlia di Timon. In questo modo il protagonista non viene allontanato dal suo ruolo dalla presenza di un amore, anzi di un triangolo amoroso, nel quale si rende colpevole proprio di aver abbandonato la donna più sincera e di propendere per quella più fatua ed egoista.

Nell'adattamento di Cumberland, l'unico personaggio femminile aggiunto è quello di Evanthe, che collega insieme i due *plots* di Timon e di Alcibiades. Questi infatti innamorato di lei e Evanthe funziona, a livello diegetico, da duplicazione della storia del padre Timon; è la pietra di paragone che mette alla prova amore e amicizia. Intorno a lei, come intorno a Timon, si muovono e si dispongono i personaggi. Evanthe è amata al tempo stesso da Alcibiades e da Lucius e Lucullus. La ragazza stessa istituisce o ostende la equivalenza con Timon, promettendo di amare, tra i suoi corteggiatori, quello che amerà suo padre. Nel momento difficile del bisogno, Timon e la figlia vengono abbandonati sia da Lucius che da Lucullus, mentre Alcibiades aiuta l'amico e per questo viene bandito dalla città. Evanthe ottiene aiuto per il padre da parte del Senato, promettendo in cambio di sventare l'attacco e

la vendetta di Alcibiades contro Atene. La donna ricambia l'amore di Alcibiades, e Timon, che non si lascia convincere a rientrare in città, muore nel suo ritiro, dopo aver benedetto la futura unione della figlia e del fedele amico.

Il personaggio di Apemantus è molto ridotto e ha perso di importanza in questo adattamento; le uniche due figure femminili presenti nel testo primo sono scomparse. Qui Alcibiades non può essere ritratto accanto a due prostitute, perché tutto nel testo concorre a disegnare l'immagine del puro e coraggioso innamorato di Evanthe. L'intera azione si concentra su questo, e personaggi e situazioni, minori nei confronti dell'intreccio principale, vengono eliminati dal testo.

Anche in questo caso, comunque, l'introduzione del personaggio femminile e di una *love story*, per quanto diversa dall'amplificazione di Shadwell, contribuisce a bilanciare la trama immettendo nel testo un elemento di simmetria e di duplicazione speculare. La storia di Evanthe e di Evandra servono proprio a questo, oltre a creare un piano di contrasto e di opposizione, tra il mondo maschile di Timon e dei suoi amici e quello femminile delle vanità o degli affetti.

Persino in testi dove l'elemento femminile e eroico è già presente fin dall'originale le amplificazioni possono raggiungere il risultato di equilibrare il *plot* e spesso proprio riflettendo e riproducendo quello già esistente. Nel suo *Macbeth*, Davenant affianca e contrappone ai protagonisti la coppia Macduff-Lady Macduff che, nei loro dialoghi, in scene inventate e inserite nel testo, mettono in rilievo il tema dominante dell'ambizione, connotandolo però in senso negativo, contrario al motivo ispiratore delle azioni di Macbeth. In III. ii, al centro del dramma, Lady Macduff, incontrando il marito in una scena di mano di Davenant, lo rimprovera perché il suo pensiero di vendicare la morte di Duncan non va esente, secondo lei, da un calcolo ambizioso di potere, più che essere un proposito patriottico di giustizia. Ugualmente, altri particolari sono aggiunti: Lady Macbeth rivela al marito di provare rimorso per la morte di Duncan e incita Macbeth a rinunciare alla corona, poiché ovunque sente la presenza del delitto commesso. Come scrive Genest:

As the Shade of Banquo is invisible to the Lady, so by way of compensation is the ghost of Duncan invisible to Macbeth <sup>14</sup>;

in un certo senso quindi, anche in questo caso si tratta di un motivo speculare ad uno preesistente, del testo primo.

Esempi macroscopici di trasformazione diegetica, dovuti all'inserimento di nuove situazioni a carattere di bilanciamento simmetrico, si ritrovano in due degli adattamenti della Restaurazione, quando programmaticamente era più forte la necessità di riorganizzazione e di equilibrio della *pièce* drammatica; si tratta di *The Tempest* adattata da Davenant e Dryden e trasformata successivamente in Opera, e di *King Lear*, "made fit" da Nahum Tate.

In quest'ultimo testo, a parte cambiamenti radicali dell'ultimo atto, l'invenzione di una *love story*, inesistente nel testo primo, dà luogo appunto alla simmetria tanto ricercata. Come scrive Tate nella dedica dell'opera, pubblicata nel 1681:

"Twas my good Fortune to light on one Expedient to rectifie what was wanting in the Regularity and Probability of the Tale, which was to run through the whole, a *Love* betwixt *Edgar* and *Cordelia*, that never chang'd word with each other in the Original. This renders *Cornelia's* Indifference and her Father's Passion in the first Scene probable. It likewise gives Countenance to *Edgar's* Disguise, making that a generous Design that was before a poor Shift to save his Life.

La scelta di Cordelia – nel testo originale – di non usare la retorica delle sorelle per rispondere alla domanda paterna, è qui scambiata per indifferenza e il suo ruolo tragico si trasforma in un gioco di convenzioni, in quelle scene in cui Edgar la corteggia, ricevendo in cambio una sdegnosa freddezza che mette alla prova la sua lealtà.

I due personaggi reietti della tragedia sono accomunati e accoppiati nell'adattamento, ma la loro *love story* è tormentata dagli intrighi del fratello cattivo Edmund, che cerca di rapire e imprigionare Cordelia, dopo aver, come nell'originale, allontanato Edgar con il pretesto di un pericolo per lui. Naturalmente l'amore dei due è incompatibile con la figura del re di Francia, che in Shakespeare sposa Cordelia, e pertanto tutto quello che riguarda questa situazione è omesso o variato.

Gli intrighi di Edmund, nell'adattamento chiamato esplicitamente Bastard, sono ancora più scoperti; gli accenni del testo

primo alla gelosia di Regan e Gonerill, entrambe interessate a lui, diventano intere scene in cui il bastardo fa propositi di intrecciare storie d'amore con tutte e due, intonando il suo personaggio al ruolo del "villain". In IV. i, Regan e Edmund sono addirittura in un "grotto", "amorously seated, Listning to Music" e, contraltare alla scena, in V. i, Edmund dà particolari sui suoi amori, recitando il monologo "to both these sisters" della corrispondente scena shakespeariana, ma aggiungendovi:

Cornwall is Dead, and *Regan's* empty Bed  
 Seems cast by Fortune for me, but already  
 I have enjoy'd her, and bright *Gonerill*  
 With equal Charms brings dear Variety,  
 And yet untasted Beauty: I will use  
 Her Husband's ountenance for the Battail, then  
 Usurp at once his Bed and Throne (5-11).

La gelosia tra le due donne <sup>15</sup> è lo spunto per creare la simmetria della loro morte: un avvelenamento reciproco. E ancora Edmund che fa notare il parallelismo, chiudendo la scena:

Who would not choose, like me, to yield his Breath  
 T'have Rival Queens contend for him in Death? (V. v. 113-4) <sup>16</sup>.

Le trasformazioni cui Tate sottopose il testo shakespeariano, garantirono al suo adattamento una lunga vita, ma nel Settecento gli intrighi amorosi che aveva aggiunto trovarono aspre critiche da parte di George Colman, responsabile di un altro adattamento di *King Lear*, meno fortunato. Nell'introduzione Colman scrive:

Now this very expedient of a *Love* betwixt Edgar and Cordelia, on which Tate felicitates himself, seemed to me to be one of the capital objections to his alteration: for ever supposing that it rendered Cordelia's indifference to her father more probable (an indifference which Shakespeare has nowhere implied), it assigns a very poor motive for it; so that what Edgar gains on the side of romantic generosity, Cordelia loses on that of real virtue. The distress of the Story is so far from heightened by it, that it has diffused a languor and insipidity over all the scenes of the play from which Lear is absent,

e, ancora, parlando dell'altra *love story* a tre:

Tate, in whose days love was the soul of Tragedy as well as Comedy, was, however, so devoted to intrigue, that he has not only given Edmund a passion for Cordelia, but has unjudiciously amplified on his criminal commerce with Gonerill and Regan, which is the most disgusting part of the original.

Garrick, evidentemente d'accordo con queste critiche, aveva qualche anno prima messo in scena la sua alterazione di *King Lear*, mantenendo la *love story* introdotta da Tate, e anche Kemble, alla fine del secolo, pur reinserendo – come aveva già fatto Garrick – alcune parti dell'originale, mantenne sostanzialmente la versione di Tate.

L'opera però nella quale è ancora più chiara l'attitudine a bilanciare il *plot*, inserendo nuove situazioni speculari, è l'adattamento di *The Tempest*, di Dryden e Davenant<sup>17</sup>, del 1670, che servì successivamente a Shadwell come testo base per la sua versione in opera con musica e balletto<sup>18</sup>. Qui i personaggi hanno tutti un loro doppio; persino Caliban e Ariel sono affiancati dai loro corrispondenti femminili. Accanto a Caliban troviamo la sorella Sicorax, altro essere terragno e immondo come lui, e Ariel ha vicino a sé la sua compagna, Milcha.

Miranda ha una sorella, Dorinda, e sull'idea del testo primo che la ragazza non abbia mai visto un essere dell'altro sesso, il testo secondo costruisce la sua *pruderie* e il suo *voyerismo*. Prospero appare come un pandaro impiccione che, se da una parte tiene le figlie all'oscuro del fatto che esistano gli uomini, dall'altra ha relegato in un angolo dell'isola un uomo che non ha mai visto una donna, per salvarlo da una profezia che annunciava per lui morte sicura se questo fosse avvenuto. Così, per un'intera scena (II. ii), Prospero fa lezione a Hippolito sulle donne e sul pericolo che esse rappresentano per lui, e alle figlie sugli uomini e sulla loro selvaggia ferocia. Il testo è tutto segnato dal desiderio delle donne di sapere e di vedere l'uomo, e l'apparente curiosità, semplice e ingenua, è pretesto per battute a doppio senso (“I had rather be in pain nine months..., than lose my longing”, “Can we not meet but we must die?”). Si riproduce così il meccanismo dei giochi di coppie tipico del teatro della Restaurazione: gelosie tra i quattro

giovani (Miranda-Ferdinand, Dorinda-Hippolito) e malintesi, che finiscono persino in un duello tra i due uomini. La scena del duello dà lo spunto per una nuova simmetria: Hippolito muore e Prospero comanda che Ferdinando sia giustiziato, per un terribile contrappasso, finché Ariel riporta in vita Hippolito con delle erbe e tutti gli equivoci sono sciolti.

La grande e magica figura di Prospero è ridotta: dà alle figlie consigli da vecchia comare sul negarsi per farsi amare di più e appare interessato solo alla loro iniziazione erotica. L'innocenza di Miranda diviene sprovvedutezza e ingenuità ridicola, condivisa da Dorinda e da Hippolito; l'incontro con l'essere di un sesso sconosciuto dà luogo a una galanteria salottiera assolutamente impropria alla situazione, anche se non alla convenzione teatrale dell'epoca. Spesso si cade a un livello volutamente triviale: davanti alle formule matrimoniali pronunciate da Prospero alla fine della pièce, Hippolito fa mostra di ingenuità "pesante":

How can he make us one? Shall I grow to her? (V. ii. 162)

e anche Miranda non è da meno:

If children come lying in a Bed,  
I wonder you and I had none between us (V. ii. 177-178),

dice rivolta a Dorinda, che le ricorda che forse avrebbero dovuto cercarli sotto il loro letto.

Ugualmente il *subplot* dei marinari si complica: il motivo della congiura per la presa di potere sull'isola è più ampio e riproduce in parte quello, espunto invece dal testo secondo, dell'analoga congiura dei nobili. Credendo di essere soli sull'isola, i marinai decidono di formare un governo, con la convinzione che la Provvidenza aiuti l'ordine civile e politico. Stephano vuole assumere il comando, perché lo aveva anche sulla nave ma, con spirito coloniale seicentesco, Ventoso si dichiara "a Free subject in a new Plantation". La lotta per la supremazia fra i tre marinai va avanti con orazioni ad un immaginario popolo e con accuse di ribellione lanciate reciprocamente, fino a che Trincalo decide di sposare Sicorax, sorella di Caliban, per avere il governo dell'isola. Stephano rivela a Sicorax le intenzioni di Trincalo e la conquista. Il tutto si conclude in una rissa generale e

i personaggi non compaiono più sulla scena. Prospero neppure in questo caso ha la funzione di demiurgo dell'isola, impegnato com'è a maritare le figlie e a recuperare il suo ducato. Naturalmente l'intreccio dei nobili perduti sull'isola e del pentimento del fratello usurpatore si riduce a quasi niente, in favore delle coppie e delle scene più spettacolari di magia e del *masque* finale.

Proprio queste scene da "romance" fornirono in seguito l'occasione di trasformare la *pièce* in un'Opera con musica. Il testo di Shadwell non è molto diverso da quello di Dryden e Davenant, e l'unica vera trasformazione è un'ulteriore amplificazione dovuta all'inserimento di *songs* e di balletti. Gli altri cambiamenti riguardano il taglio delle scene, non sempre corrispondente all'originale e condizionato dalla difficoltà tecnica dei cambiamenti di scena – complesse scenografie e macchine teatrali erano usate per la rappresentazione –, che pertanto sono ridotti di numero e limitati a quelli essenziali e irrinunciabili anche spettacolarmente.

E soprattutto il teatro della Restaurazione che privilegia questi equilibri simmetrici del *plot*, e vi sono casi in cui il bilanciamento può essere solo supposto, perché il testo dell'adattamento è andato perduto o non è mai stato pubblicato. Per un'alterazione di *Romeo and Juliet* fatta da Howard, durante il regno di Charles II, si ha solo il resoconto di Downes sulla fortuna teatrale della *pièce*. Nel *cast* degli attori troviamo una fantomatica moglie del conte Paris. Se, come pensiamo, anche in questo adattamento come in quelli successivi, era stata cancellata la figura di Rosaline, per far risaltare la fedeltà di Romeo, allora, dare una compagna al conte Paris è indubbiamente una parallela eliminazione dell'"altro" anche dalla parte di Juliet, che non ha più un promesso sposo e può amare Romeo senza le complicazioni familiari del testo primo. Gli adattamenti privilegiano tutti il motivo dell'opposizione delle due famiglie e cercano di ridurre gli intrecci d'amore a quello centrale, unico, degli eroi eponimi.

Parlando di trasformazioni che tendono a circoscrivere il motivo dell'amore dei due protagonisti, non possiamo non citare il testo più famoso tra gli adattamenti delle opere shakespeariane, *All for Love* di Dryden, ripreso da *Antony and Cleopatra*. Di fatto, anche se la materia è la stessa, le alterazioni apportate da Dryden su tutti i livelli sono tali da far considerare il risultato come un'opera a sé stante, che solo richiama Shakespeare, lo "imita" secondo un

concetto di libera utilizzazione del materiale <sup>19</sup> e si propone come testo autonomo.

Rispetto al *plot* shakespeariano, *All for Love* ne ripercorre solo la parte finale, riassumendo nel dialogo gli avvenimenti che in Shakespeare, nei primi tre atti, avevano luogo a Roma, in Egitto e in altre parti del mondo, con continui e rapidi cambiamenti di scena. L'azione si concentra in Egitto, sull'amore tra Antony e Cleopatra, a scapito della molteplicità di intrecci dell'originale. L'amore è il motivo predominante, opposto a *Honour* e a *Power*, superiore alla politica, più forte dell'amicizia e dei legami matrimoniali, e giustifica persino la perdita di tutto, come indicano il titolo *All for Love* e il sottotitolo *The World Well Lost*. Cleopatra vuole Antony come uomo e non come valoroso guerriero; rinuncia al regno e non cede alle lusinghe di Cesare, che afferma di non aver mai amato. Accanto alla passione dei due protagonisti, le amplificazioni indicano i contrasti e le opposizioni che il loro amore incontra e sui quali trionfa. Le parti di due personaggi, in Shakespeare appena accennati e in *All for Love* importanti, creano opposizione all'amore centrale: Ventidius e Dolabella, qui entrambi amici di Antony, sono rispettivamente l'uomo onesto e fedele che consiglia di far pace con Cesare e che si uccide come Erote nell'originale e l'amico, innamorato di Cleopatra, che tenta di vincerla tradendo la fiducia di Antony ma, vista la forza del legame tra i due, rinuncia al suo proposito.

L'amore di Dolabella per Cleopatra crea degli equivoci circa un inesistente triangolo: Antonio crede che Cleopatra abbia ceduto e sia fuggita con l'amico e, alla falsa notizia della morte di Cleopatra, la tragedia corre verso l'inevitabile luttuosa catastrofe, senza deviazioni di rilievo dal testo shakespeariano.

L'opera si sviluppa su opposizioni più circoscritte che non nell'originale: in Antony l'amore contrasta con l'onore di romano, Ventidius si contrappone sia a Dolabella che al *villain* Alexas, consigliere funesto che enuncia e attua programmi disonesti e, infine, Cleopatra è agli antipodi di Octavia, moglie di Antony. Le due donne si incontrano <sup>20</sup> e si fronteggiano in una scena in cui Cleopatra impersona il Fascino ("charms") e Octavia rappresenta il Dovere ("modesty"), il ruolo istituzionale di sposa, l'onore, virtù contrarie anche al mondo di Antony, per il quale l'amore è passione totalizzante:



For I can ne'er be conquer'd but by love;  
and you do all for duty. (III. i)

Anche per quanto riguarda i drammi storici, le grandi amplificazioni riguardano generalmente scene d'amore o intere storie; in qualche caso si tratta solo di enfatizzazioni di elementi già presenti in Shakespeare, come nell'adattamento di *Richard II* di Tate, dove alle scene private tra il re e la moglie Isabel è dato più risalto, o in *The Murder of the Duke of Gloucester* di Crowne, adattamento di *Henry VI*, dove il rapporto adulterino tra la regina e Suffolk è messo in evidenza, in scene aggiunte fatte di reciproche dichiarazioni d'amore e promesse, o ancora in *Richard III* di Colley Cibber, dove la crudeltà di Richard emerge nel rapporto con Lady Anne. In altri casi vi sono invece vere e proprie invenzioni di personaggi, legati da *love stories* a quelli presenti nel testo primo.

Lewis Theobald, adattando nel 1720 *Richard II*, crea un parallelo della coppia re-regina con l'introduzione di Lady Piercy, figlia di Northumberland, di cui è innamorato Aumerle; alla lealtà di questi verso Richard, anche nella disgrazia, si aggiunge così il problema di un amore impossibile tra un fedele suddito del re spodestato e la figlia di un sostenitore dell'usurpatore Bolingbroke.

Il testo di *Henry V*, che già conteneva il corteggiamento del re inglese nei confronti di Katherine, figlia del re di Francia, dette lo spunto a Aaron Hill per il suo *Henry V*, dove molti nuovi motivi amplificano questo *plot* del matrimonio; esso è infatti complicato in un triangolo, perché nell'adattamento compare un nuovo personaggio, Harriet, nipote di Scroop, che Henry ha sedotta e abbandonata in gioventù. Se questo dà un motivo meno politico alla animosità con cui Scroop congiura contro Henry, offre però occasione per mettere in scena i lamenti retorici di Harriet, che, per vendicarsi di torti subiti, assume abiti maschili e fa il messaggero tra Scroop e il campo francese. Viene così a sapere che Henry sposerà la principessa per ragioni di stato e questo metterà fine alla guerra. Ma gli intrecci si complicano notevolmente: la principessa non si rassegna al matrimonio con il re inglese, voluto dal padre, perché ama un uomo che lei crede essere Owen Tudor. Harriet parla con Katherine e la incita a mandare a monte il matrimonio con Henry, che non la ama e la vuol sposare solo per far pace e poi poter conquistare la Francia. Al momento dell'incontro tra la

principessa e Henry, questa si accorge che è lui l'uomo amato, ma troppo tardi; parole ingiuriose da parte del Delfino riaprono la guerra e a lei non resta che cercare di salvare Henry informandolo della congiura di Scroop, Cambridge e Grey, di cui è a conoscenza. Nel frattempo, Harriet viene scoperta e portata, sempre nel suo travestimento maschile, davanti al re; qui rivela la sua identità e lo accusa con parole appassionate. La tragedia non può comunque essere evitata: scoprendo che lui la ama sempre, ma che non può sposarla, perché adesso è re e le ragioni di stato sono superiori alla sua persona privata, al termine di una lunga scena di amore disperato, Harriet si uccide con un pugnale.

Il dramma si conclude con la battaglia di Agincourt, in cui compaiono gli arcieri, fondamentali logisticamente e riportati dalle cronache, ma non citati in Shakespeare. Con la vittoria finale inglese, il dramma recupera un piano storico, ma il testo shakespeariano è completamente alterato. Alle azioni vittoriose e coraggiose di Henry si contrappone questo fallimento di ben due storie d'amore intrecciate, che si annullano a vicenda. La figura del principe Hal, ormai redento alla causa del suo paese, nell'adattamento riaffiora con il vecchio peccato ai danni di Harriet e infine tutta la campagna di Francia è ridotta ad un andirivieni di personaggi, soldati e donne, da un campo all'altro. Il tutto è cosparso di equivoci: Harriet travestita e presa per un uomo, la principessa che ama il re, ma lo crede un'altra persona. L'unità di spazio – i campi nemici sono a poca distanza, ambedue in Francia – e quella di tempo – corrispondente a Shakespeare, III atto – permettono l'elisione dei cori, che avevano nel testo primo il compito metateatrale di informare il pubblico degli spostamenti in spazi diversi e del passaggio del tempo. Molti dei riferimenti storici – l'enunciazione della legge salica, gli elenchi dei morti in battaglia, i richiami alla storia passata dei regni di Richard II e di Henry VI – sono omessi nell'adattamento che si concentra sull'intreccio di più *plots*: il matrimonio progettato, la vendetta di Harriet, la congiura contro Henry e la guerra in Francia.

L'inserimento di personaggi femminili nei drammi storici sposta l'attenzione su storie d'amore, che si intrecciano intorno alla politica, riducendo le ragioni che motivano gli avvenimenti. Tutto quello che accade in *Henry V* è causato da Harriet e da Scroop per vendicarsi di una seduzione. Ugualmente, nell'adattamento che

Crowne fece di *Henry VI* col titolo *Misery of Civil-War*, le motivazioni di tradimenti e di defezioni da una parte all'altra, fra York e Lancaster, non sono più politiche, ma personali e legate a storie d'amore. Warwick passa a sostenere Henry VI per vendicarsi del matrimonio di Edward York con Lady Grey, poiché egli stesso si era innamorato della donna, che gli aveva negato il suo amore, e non, come in Shakespeare, perché, di ritorno dalla Francia, aveva trovato che il matrimonio rendeva inutile e persino si beffava della sua missione diplomatica, appena compiuta, con la quale aveva ottenuto in moglie a Edward la figlia del re di Francia, Bona.

I pochi versi di Shakespeare con cui Clarence abbandona i fratelli per seguire Warwick nella sua defezione:

*Messenger*: [...] young Prince Edward marries Warwick's daughter.  
*Clarence*: Belike the elder; Clarence will have the younger  
 Now, brother King, farewell and sit you fast,  
 For I will hence to Warwick's other daughter;  
 That though I want a kingdom, yet in marriage  
 I may not prove inferior to yourself.  
 You that love me and Warwick, follow me (*3HVI*, IV. i. 115-121),

danno a Crowne l'idea di indicare in questo motivo la causa premeditata di tutte le azioni politiche di Clarence. Egli ottiene la figlia di Warwick e segue questi nel partito Lancaster, ma progetta poi di tornare dalla parte dei fratelli, indicando le sue ragioni in un "aside":

So, now will I go joyn my Brother *Edward*  
 I am secure of *Warwick's* beautiful daughter.  
 Now let the Devil tale *Warwick* and his Treason,  
 He made me take that brass Coin with his Daughter;  
 But I will pay him the damn'd portion back again.  
 He made me swear he'll say, but war's a game,  
 and so is Love, and Gamesters Oaths are nothing (V. ii,  
 p. 62);

e ripetendole a Richard:

What I have done, was only in design  
 To gain this beauty, and now she is mine  
 My Loyalty is mine (*ibidem*).

Nel testo shakespeariano, invece, Clarence torna agli York per lealtà verso i fratelli e rimprovera a Warwick di averlo trascinato nel partito opposto, contro il suo stesso sangue (V. i), e non dimostra quindi di avere astutamente premeditato le sue mosse solo “to gain this Beauty”.

Il testo di Crowne contiene inoltre altri riferimenti a donne. C'è un nuovo personaggio femminile, cui sono dedicate tre scene: Eleanor Butler, l'amante di Edward che, alla fine, travestita da uomo e non riconosciuta, combatte con lui e viene uccisa. La figura di Edward, tradizionalmente “lusty”, trova un'enfatizzazione di questo lato del carattere in *Misery of Civil-War*, per la presenza della “mistress”, ma anche gli altri personaggi non sono da meno, in questo senso. Vedendo che Edward ha passato la notte con Eleanor Butler invece di prepararsi alla battaglia, Warwick e Richard, infuriati, pensano di abbandonarlo, ma Edward riesce ad impedire la defezione, accusandoli di peccati simili al suo. Warwick, corteggiando Lady Grey a St. Albans, davanti al cadavere del marito di lei, ha dimenticato il suo dovere e quasi impedito la vittoria. Quanto a Richard, finge la castità:

But thou in Chastity, wou'dst seem a *Scipio* (III. iv, p. 40),

però Edward porta sulla scena una donna, che è stata la sua amante e dalla quale ha avuto un figlio. Davanti alle prove di lussuria che Edward mostra, i due tornano sulle decisioni prese e dichiarano fedeltà alla causa di York.

Le *love stories* non sono però le sole amplificazioni in questo testo di Crowne. Facendo della guerra civile il tema dominante, una lunga scena inventata (atto III) ne rappresenta i mali. Qui i soldati del re estorcono del denaro a dei contadini degli York, lasciandoli nella miseria più assoluta, e ne violentano le figlie. Poi, come culmine dell'orrore:

*The Scene is drawn, and there appears Houses and Towns burning, Men and Women hang'd upon Trees, and Children on the top of Pikes* (p. 36).

L'adattamento successivo di *Henry VI*, fatto da Theophilus Cibber nel 1720, utilizza sia il testo shakespeariano che quello di Crowne, ma di questo omette la figura di Eleanor Butler e l'amore di Warwick per Lady Grey, tornando alla sobrietà dell'originale.

Se Crowne nel 1681 aveva complicato gli intrecci d'amore, mettendo in scena amanti e corteggiamenti, Cibber, quarant'anni dopo, mostrava una diversa sensibilità nei confronti del tema. Due personaggi femminili sono aggiunti nel suo testo; si tratta però delle due figlie di Warwick, Lady Anne, moglie del principe Edward, e Lady Elizabeth, moglie di Clarence. Solo citate in Shakespeare, esse compaiono qui fisicamente in scena. Lady Anne in IV. ii conosce il principe che sposerà e che si innamora di lei a prima vista, dichiarandolo con una retorica pomposa e artificiosa:

Ye Powers! how her Charms  
 Steal through my Eyes, and fix upon my Heart.  
 Myriads of *Cupids* play within her Eyes,  
 A thousand Graces wait upon her Smiles,  
 And her whole Form consists of lovely Charms.  
 Oh! I could gaze for ever on her Beauty,  
 Yet think it a short Time, and rarely spent (p. 45).

In V. i, alla vigilia della battaglia, i due si dichiarano eterno amore e fedeltà e nella stessa scena compare anche Lady Elizabeth. Clarence l'ha abbandonata per tornare a combattere a fianco dei fratelli e, pensando alla battaglia imminente, nella quale il padre Warwick e il marito Clarence si troveranno di fronte come nemici, Elizabeth si dispera, perché ama entrambi e non riesce a odiare Clarence, nonostante il tradimento:

Oh, he's too deeply rooted in my Heart!  
 Be witness Heav'n, I had never lov'd him,  
 Had not my noble Father first commanded.  
 I plainly saw, when he did leave King *Edward*,  
 It was his Love for me did prompt him on.  
 Why have I not the Power to keep him here?  
 Oh, now he has got Possession of my Person,  
 He, like a Tyrant, gives his Will free way!  
 My Father does command that I shou'd hate him,  
 I, out of Duty to my worthy Father,  
 Wou'd hate him much, but that my Heart pleads hard,  
 And will not turn him forth from out my Bosom (pp. 54-55).

Il tono è qui patetico, da amante abbandonata ma, al tempo stesso, da moglie fedele e da figlia ubbidiente; Crowne dà risalto a questi valori, mettendo in scena il punto di vista femminile di personaggi,

non “nuovi”, bensì cui già in Shakespeare si accenna. Anche tutta la parte relativa a Lady Grey non devia dall’originale, a livello di *plot*, come era in Crowne, ma se ne differenzia solo sul piano dell’enunciato, dove è evidente il *mixaggio* dei due testi –Shakespeare e Crowne – nella scena del corteggiamento di Edward.

Nella terza parte di *Henry VI* (III. ii), la scena si svolge su due piani paralleli: da una parte Edward dialoga con Lady Grey e le dichiara il suo amore, dall’altra Richard e Clarence, “*aside*”, commentano con doppi sensi le intenzioni del fratello e le reazioni che i suoi discorsi provocano nella donna.

Crowne aveva trasformato l’intera scena, chiarendo subito l’atteggiamento di Edward:

I am so rapt, I mind not what she say;  
Nor that she is all this while upon her knees:  
Pray, Madam, rise – leave us – (IV. iii, p. 50),

e, a questo comando, Richard e tutti gli altri presenti in scena escono, eccetto un Lord che interviene solo per assicurare Edward che Lady Grey è di buona famiglia, garanzia necessaria al *decorum*; appurato questo:

*Edward*. She has Beauty, she has Virtue, she has Birth;  
Why may not this fair Lady be a Queen?  
But she’s a Subject, *England* will not like it.  
What? is the people free, and not the King?  
Not free where every Slave is free, his bed?  
Yes, so it is, it seems, and *English* fury  
Will easily with any wind be rais’d,  
To dash the Palaces, and Beds of Kings.  
Come what come will, this Lady shall be mine.  
She shall be, or my Mistress, or my Wife (*ibidem*).

Il resto della scena è uno scambio di battute tra i due personaggi, senza commenti esterni.

Theophilus Cibber, invece, reinserisce, come in Shakespeare, i commenti dei fratelli presenti sulla scena, ma utilizza di Crowne il dialogo tra Edward e Lady Grey, compresa l’“*enquiry*” sulle qualità della sua famiglia, appena citata.

Se le amplificazioni più vistose riguardano personaggi e storie inserite nella trama dell’originale e sono quindi riscontrabili a nivel-

lo diegetico, quelle più numerose sono a livello linguistico e nelle articolazioni minime. Non è però possibile trovare elementi che le accomunino: si tratta in genere di passaggi dilatati con l'immissione di frasi, di parole. Comunque, l'amplificazione raramente è un'operazione allo stato puro, sia per ragioni teatrali, di lunghezza della *pièce* che non può essere dilatata all'infinito, sia per motivi di coerenza strutturale dell'opera.

Quasi sempre l'aggiunta di un segmento o di un *plot* dà luogo all'elisione di una parte, corrispondente o meno al nuovo inserimento, del testo primo. È una duplice operazione, di sottrazione e di addizione, quindi una vera e propria *sostituzione* di elementi. Vi sono però casi, che dobbiamo prendere in considerazione, in cui la parte aggiunta supera quantitativamente quello che resta del testo originale; se per tutte le opere e gli adattamenti considerati sotto la categoria dell'*amplificazione*, l'elemento inserito era minore di quanto restava di Shakespeare, in altri casi si può parlare di vera e propria citazione o riferimento, perché in questi casi l'adattatore assume un elemento del testo primo e lo inserisce in un contesto nuovo, di sua invenzione.

Raramente i testi risultanti possono essere considerati adattamenti; più spesso sono opere su temi analoghi, solo in parte echeggianti Shakespeare, come *Jane Shore* di Nicholas Rowe, che si autodefiniva "an imitation of *Shakespeare's style*" e che del testo di *Richard III* manteneva solo una scena: l'accusa di Richard a Hastings. Troppo poco per considerarlo un'alterazione di o da Shakespeare.

Vi è un gruppo di testi disparati e cronologicamente lontani, che hanno però in comune l'uso di un elemento shakespeariano su cui si fondano. Una situazione diegetica o un personaggio passano dal testo primo al testo secondo e si legano a una catena di azioni e di rapporti attanziali che non ha più niente a che vedere con quelli in cui erano inseriti originariamente. Tutti questi testi secondi sono in realtà delle *continuazioni* del testo primo, più imitazioni che adattamenti. Così *Marina* di George Lillo è il seguito di *Pericles* e la storia è quella di Marina, ormai donna, e delle sue avventure e dei suoi scampati pericoli prima di trovare uno sposo e di ritrovare, in una felice agnizione finale, il padre. Allo stesso modo, enfatizzando la figura del personaggio femminile, Bank in *Virtue Betray'd: or Anna Bullen*, scrive la storia di avvenimenti successivi

a *Henry VIII*, aggiungendo un altro anello alla catena dei delitti del re. Formalmente vi sono dei richiami, anche se labili, al testo shakespeariano e compaiono personaggi storici presenti anche in quello <sup>21</sup>.

Talvolta la continuazione stravolge il senso del testo primo, ne ribalta i valori. È il caso di *Falstaff's Wedding* di Kenrick, dove il famoso e amato personaggio, dopo le sue avventure in *Henry IV* è rivalutato, fino ad apparire onesto e positivo. Ed è anche il caso di *The Tamer Tam'd* di Fletcher, in cui l'intero *plot* è capovolto rispetto a quello del testo primo: *The Taming of the Shrew*. L'opera di Fletcher inizia oltre il punto in cui il testo shakespeariano si chiudeva, con l'idillica e totale sottomissione di Katharina. Petruchio, rimasto vedovo, si risposa con Maria, una donna che incarna "ante litteram" un ideale femminista di riscatto dalla supremazia e dal comando maschile e che decide di vendicare la memoria di Katharina e di tutto il suo sesso, domando lei stessa Petruchio, il domatore di mogli. Attraverso l'aperta ribellione, fino al ricorso a trucchi e finzioni, la ragazza riesce a vincere il marito e a ridurlo alla sua volontà. Anche se l'opera è precedente alla Restaurazione e alla voga degli adattamenti, perché recitata per la prima volta forse nel 1611, è indicativa ugualmente di un atteggiamento verso il testo shakespeariano, cui si rimanda come precedente e da cui si estraggono elementi che vengono poi utilizzati in modo originale.

### 3. Sostituzione

Come abbiamo già detto, la sostituzione è una doppia operazione di sottrazione di un'elemento e di integrazione del vuoto con un'addizione corrispondente. Spesso, però, trattandosi di fasi non omogenee quantitativamente, una delle due prevale sull'altra e costituisce quei casi che abbiamo segnalato come *riduzioni* o *amplificazioni*. Più difficile, a livello macroscopico, diegetico, trovare una vera e propria sostituzione tra elementi di portata simile, se non quando si tratta di parti autonome. Così il *masque* di *The Tempest* può essere sostituito nell'adattamento di Dryden e Davenant da una rappresentazione diversa, dove le allegorie terrestri di Shakespeare – Giunone, Cerere, i mietitori e le ninfe – sono sostituite da quelle marine e aeree – Nettuno, Anfritrite, Oceano, Teti,



i tritoni, le nereidi e Eolo con i suoi venti. Così i prologhi, come segmenti autonomi, paratestuali rispetto all'opera, possono essere scritti appositamente per la rappresentazione da mettere scena, al posto di quelli shakespeariani. Così, anche cambiare il nome ai personaggi e ai luoghi dell'azione è una forma di sostituzione <sup>22</sup>: Sauny sostituisce Grumio e Margaret Katharina nell'adattamento di *Taming of the Shrew* di Lacy, come in *The Tempest* di Dryden e Davenant il re di Napoli diventa "Duke of Savoy" e Gonzalo è nato appunto in Savoia.

Queste alterazioni formali, talvolta insignificanti in se stesse <sup>23</sup>, trasformano comunque il testo, ma sono collegate ad altre operazioni, nuove situazioni diegetiche, a caratteri mutati, a trasformazioni linguistiche, e rubricarle come sostituzioni non rende conto esaustivamente di quanto vi è di importante nel rapporto tra testo primo e testo secondo: cioè una trasformazione del senso, per cui l'adattamento è un altro testo, mette in scena altri significati.

Quelle che invece sono analizzabili come sostituzioni sono le variazioni sul piano linguistico, dell'enunciato, talvolta a livello microscopico, e agite su due piani diversi ma compresenti: un piano tecnico formale e un piano semantico. Nel primo caso le intenzioni dell'adattatore sono di regolarizzare il metro, di migliorare il testo grammaticalmente e sintatticamente; nel secondo caso invece si intende definire chiaramente il senso delle frasi, eliminando figure retoriche che ne offuscano o ne complicano la decifrazione, oppure moralizzare il lessico e le espressioni usate nell'originale.

Pochi esempi bastano a rendersi conto di come questo avviene: possono essere estratti dallo stesso testo, poiché l'adattamento, che trasforma l'originale linguisticamente, lo fa su entrambi i piani. In *Henry V* di Aaron Hill troviamo sistemazioni metriche:

Shakespeare, Chorus IV act, 22-28.  
 The poor condemned English,  
 Like sacrifices, by their watchful fires  
 Sit patiently, and inly ruminatè  
 The morning's danger; and their gesture sad  
 Investing lank-lean cheeks and war-worn coats  
 Presenteth them unto the gazing moon  
 So many horrid ghosts.

Hill, V. i, p. 53.

*Henry*. My poor, condemn'd, and thoughtful Followers  
 Sit, patiently, round their small watchfull Fires,  
 And inly ruminare the Morning's Danger:  
 Their lank, lean, Cheeks, sad Air, and War-worn Coats,  
 Present them to the distant gazing Moon  
 So many horrid Ghosts!,

trasformazioni e chiarificazioni di immagini retoriche:

Shakespeare, IV. vi. 28-9.

The pretty and sweet manner of it forc'd  
 Those water from me which I would have stopp'd;

Hill, V. i, p. 59.

The moving, and sweet Manner of it, forc'd  
 A Flood of Grief, which I wou'd fain have stop'd;

dove il senso delle lacrime di dolore è mantenuto, ma con "grief" è spiegato il secondo termine della metafora o, almeno, chiarito il campo semantico di riferimento.

Le sostituzioni lessicali spesso tendono a ridurre espressioni ritenute troppo forti e poco "eleganti" nella loro enunciazione originale:

Shakespeare, Chorus IV act, 4.

From camp to camp, through the foul womb of night;

Hill, V. i, p. 52.

From Camp to Camp, thro' the *thick* Shade of Night.

Più spesso negli adattamenti è il rispetto alla religione che impone sostituzioni lessicali ed è comune la variazione di "God" con "Heaven", di espressioni e esclamazioni volgari con altre più morigerate.

Quelle che sembrano semplici sostituzioni di frasi, sono in realtà il più delle volte profonde trasformazioni semantiche, indicative di mutamenti di sensibilità ed epistemici. Sempre in Hill, ne troviamo un esempio lampante:

Shakespeare, I. ii. 241-243.

*King Henry*. We are no tyrant, but a Christian King;

Unto whose grace our passion is as subject  
As are our wretches fetter'd in our prisons.

Hill, I. i, p. 4.

*King Henry*. We are no Tyrant, but a Christian King,  
Our passions are the Subjects of our Reason.

L'introduzione di "Reason" come facoltà di controllo sulle passioni è tipicamente settecentesca, laddove Shakespeare addita in "grace" la sudditanza delle passioni alla benevolenza regale.

Un ultimo esempio da Hill mostra, nel confronto con l'originale, come l'adattamento riduca l'enunciato, sostituisca termini per evitare assonanze e ripetizioni, trasformi l'eloquio e contemporaneamente il suo senso, quando i termini nuovi significano chiaramente altro, se non l'opposto, di quelli usati nel testo primo:

Shakespeare, IV. i. 215-234.

Hill, 11, 2, p. 22.

O hard condition,  
Twin-born with greatness:  
subject to the breath  
Of every fool, whose sense  
no more can feel  
But his own wringing!  
What infinite heartsease  
Must kings neglect that  
private men enjoy?  
And what have Kings that  
privates  
have not too,  
Save ceremony, – save  
general  
ceremony?  
And what are thou, thou  
idol  
ceremony?  
What kind of god art thou,  
that  
suffer'st more  
Of mortal griefs than do thy

O! hard Condition ours!  
twin-bor,n with Greatness!  
  
What infinite Heart's Ease  
does high Birth lose,  
That the low World enjoys!  
– and what boast we,  
  
Save Ceremony, which low  
Life has  
not too?  
And, what art Thou? thou,  
Idol  
ceremony?

	worshippers?	
What are thy rents? What	are thy	
	Comings-in?	
O ceremony, show me but	thy worth.	
What is thy soul of adoration?		
Art thou aught else but		What else, but Place?
place, degree,		Degree? and
and form,		empty Form?
Creating awe and fear in		
other men?		
Wherein thou art less		
happy being		
feared		
Than they in fearing.		
What drink'st thou oft,		What drink'st thou of,
instead of		instead of homage sweet,
homage sweet,		
But poison'd flattery? O be		But poison'd Flattery? – O!
sick, great		be sick vain
greatness,		Greatness,
And bid thy ceremony give		And bid thy Ceremony give
thee cure.		thee Cure?

L'unico genere di sostituzione a livello diegetico, che vale la pena di prendere in considerazione a questo punto, è quello che trasforma la valenza del testo da negativa in positiva e che muta il genere: sostituendo un *happy ending* al finale tragico, l'intero senso dell'opera è capovolto; da storia di redenzione dolorosa e fatale, si trasforma in consolante sistemazione provvidenziale che la poesia può imporre al mondo, attraverso la regola della "giustizia poetica". Può avvenire anche l'inverso, che un finale tragico sostituisca la catastrofe shakespeariana che tragica non era, ma anche in questo caso la trasformazione è motivata dalla necessità di riscattare la storia o il personaggio alla giustizia.

Le tragedie cambiate di segno sono solo *King Lear* e *Romeo and Juliet*, e si ha notizia di un *Hamlet* a lieto fine: una versione tedesca alla cui rappresentazione a Francoforte assisté Crabb Robinson decrivendola nel 1800 nel suo diario:

The catastrophe is changed: As Hamlet is about to drink the poison the Queen's illness is perceived – his hand is stayd – he rushes on the King and slays him – he is attacked – thunder is heard – the Queen confesses – he forgives Laertes – and all's well that ends well <sup>24</sup>.

Per *King Lear* l'artefice della variazione fu Tate che, oltre a tutte le trasformazioni già viste (l'elisione del Fool, l'inserimento della *love story* tra Edgar e Cordelia), mutò la valenza finale dell'opera dandole un lieto fine che fu mantenuto da tutti e due gli adattatori seguenti, Garrick e Colman. Per Nahum Tate la giustificazione era quella di una coerenza interna tesa a bilanciare l'inserimento della *love story* e a far trionfare la giustizia poetica:

This Method necessarily threw me on making the Tale conclude in a Success to the Innocent distress Persons: Otherwise I must have incumbred the Stage with dead Bodies, which makes many Tragedies conclude with unseasonable jest. Yet was I Rackt with no small Fears for so bold a Change, till I found it well receiv'd by my audience...

e citava Dryden a sostegno della sua decisione:

'Tis more difficult to save than 'tis to kill: the Dagger and the Cup of Poison are alwaies in Readiness; but to bring the Action to the last Extremity, and then by probable Means to recover All, will require the Art and judgment of a writer, and cost him many a Pang in the Performance (*The Epistle Dedicatory*).

“The last extremity” ha il sapore dell’“arrivano i nostri”: nell’ultima scena del V atto, nel momento in cui nella prigione le guardie arrivano per uccidere Lear e Cordelia, entrano Albany e Edgar; vengono chiamati anche Kent e Gloster, davanti ai quali Albany narra il tradimento di Gonerill e la sconfitta dell’esercito capitanato da Edmund.

Il testo di Tate è del 1681 e il ricordo del ritorno del re sul trono era ancora vivo perché il pubblico non notasse la corrispondenza con il recupero finale del regno da parte di Lear; l’associazione è più volte accennata, nelle parole di Gloster:

Where is my Liege? Conduct me to his knees to hail  
 His second Birth of Empire; my dear *Edgar*  
 Has, with himself, reveal'd the King's blest Restauration  
 (V. iii),

e anche in quelle di Edgar:

Our drooping Country now erects her Head,  
 Peace spreads her Balmy Wings, and plenty Blooms (*ibidem*).

Il lieto fine evidentemente fu l'elemento di successo di questo adattamento, che soppiantò l'originale fino al 1833, se, come scrive Colman,

His [Tate's] King Lear would probably have quitted the Stage long ago, had not the poet made "the tale conclude in a success to the innocent distressed Persons".

La critica non era unanime nel ritenere il lieto fine un'alterazione efficace; Addison preferiva l'originale, ma il Dr Johnson riconobbe che "in the present case... the publick has decided" e, nel tentativo di assecondare il gusto del pubblico che preferiva vedere Cordelia e Lear vivi, Colman non cambiò la catastrofe di Tate "thinking it one of the principal duties of my situation, to render every drama submitted to the publick, as consistent and rational an entertainment as possible". Subdolamente Colman dichiarava:

Romeo, Cymbeline, Every Man in His Humour, have long been refined from the dross that hindered them from being current with the Publick; and I have now endeavoured to purge the tragedy of Lear of the alloy of Tate, which has so long been suffered to debase it (*Advertisement*, p. iv).

In realtà, è vero che nel suo testo non si trova più traccia dell'amore tra Cordelia e Edgar, ma Colman non avrebbe osato considerare "dross" anche il lieto fine, visto che proprio queste scorie avevano fatto successo e ottenuto il favore del pubblico, che preferiva l'adattamento all'originale.

Il pubblico però, cartina di tornasole delle alterazioni secondo i drammaturghi, non sempre decretava il successo di una trage-

dia mutata in una storia dove trionfasse la giustizia e ai buoni fosse riconosciuto il diritto di essere felici. Nei primi anni della Restaurazione, sotto Charles II, James Howard aveva alterato *Romeo and Juliet* con un lieto fine; Juliet si risvegliava dal suo sonno prima che Romeo si avvelenasse e i due amanti erano così riuniti felicemente. Contrariamente però a quanto avvenne per *King Lear*, al pubblico non piacque questa versione non più tragica, e il teatro continuò a rappresentarla alternandola con l'originale per cui, come informa Downes:

'Twas Play'd Alternately, Tragical one day, and Tragi-comical another; for several days together.

Purtroppo non si sa molto di questo adattamento che non è mai stato pubblicato; comunque l'idea di una Juliet che si sveglia prima che Romeo muoia ha continuato ad affiorare di tanto in tanto, ogni volta che veniva considerata la possibilità di adattare il dramma. La trasformazione è già attuata in *The History and Fall of Caius Marius* di Thomas Otway, del 1680, dove la storia di Romeo e di Juliet è stata innestata in quella di Marius, tratta da Plutarco e da Luciano, trasportata nel mondo romano delle lotte per il potere tra i due nemici Marius Senior e Silla. Qua e là ci sono anche dei richiami a *Julius Cesar*: Marius è ambizioso, Antonio, Metellus e Cinna congiurano contro di lui ma la loro rivolta viene sventata. La figura di Metellus echeggia quella di Brutus; egli fa persino un'orazione rivolta al popolo, per convincere la folla che Marius è un tiranno. Accanto a questo intrecciarsi di vita pubblica, però, corre la storia principale, dell'amore tra Lavinia, figlia di Metellus, e Marius junior, figlio di Marius, storia che ripete quella di Romeo e Juliet, addirittura utilizzando *verbatim* le battute dei personaggi shakespeariani. Nella scena del balcone Lavinia recita:

O *Marius, Marius!* Wherefore art thou *Marius*?  
Deny thy Family, renounce thy Name:  
Or if thou will not, be but sworn my Love,  
And I'll no longer call *Metellus* Parent (II. ii. 267-270).

Nella scena finale del dramma di Otway, la ricongiunzione dei due è costruita sullo stesso equivoco della tragedia shakespeariana: Marius /Romeo non sa che Lavinia/Juliet non è morta, perché il

giovane ha ucciso il prete che conosceva la verità. Marius si avvelena, ma Lavinia si risveglia subito dopo, in tempo per parlare con lui del loro amore nella *poetic diction* tipica della Restaurazione:

*Marius.* They [Heaven's Powers] in pity sent thee  
Thus to redeem me from this Vale of Torments,  
And bear me with thee to those Hills of Joy.  
This World's gross air grows burthensome already.  
I'm all a God: such heavenly joys transport me,  
That mortal sense grows sick and faints with lasting...  
(dies) (387-392).

E Lavinia risponde:

Oh! to recount my Happiness to thee,  
To open all the Treasure of my Soul,  
And shew thee how 'tis fill'd, would waste more time  
Then so impatient Love as mine can spare... (393-396).

Davanti a Marius senior, sopraggiunto alla morte del figlio, Lavinia si uccide, dopo aver saputo che anche suo padre Metellus è morto; e Marius senior, accasciato dal dolore, viene portato fuori scena.

Theophilus Cibber, nel suo adattamento di *Romeo and Juliet* del 1748, riprende questa scena (circa cinquanta versi del dialogo tra i due amanti prossimi alla morte) da *Caius Marius* di Otway, pur evitando ogni riferimento al mondo romano e ripristinando il contesto dell'opera originale.

L'idea del risveglio e dell'addio finale fu utilizzata anche da Garrick in un adattamento di *Romeo and Juliet* stampato nel 1748, testo riproposto sulla scena fino alla fine dell'Ottocento. Evidentemente, il dialogo tra Juliet e Romeo morente rende ancora più commovente l'intera scena e enfatizza l'inevitabilità del destino, che porta al finale tragico. L'aumento di intensità tragica che in *King Lear* Tate voleva legato alla salvezza degli eroi, in questo caso invece deriva dallo strazio di una fine inevitabile e lamentata <sup>25</sup>.

Un altro adattamento, attraverso la trasformazione del finale, ma di senso opposto, cambia *Troilus and Cressida* in una tragedia. Dryden, nel V atto della sua versione, totalmente riscritto, mette in scena una Cressida innocente che, poiché Troilus non le crede, si suicida, divenendo così l'eroina spinta ad una fine tragica dalle



circostanze. Il sottotitolo, *Truth found too late*, mette in evidenza l'equivoco e l'errore, la cui scoperta non impedisce la tragedia: un aspetto assolutamente nuovo e non presente nell'opera shakespeariana, la quale è inquietante, proprio perché la verità su Cressida non è mai trovata e il testo si chiude senza chiudersi, senza che la soluzione conduca a chiarire le ambiguità. Nel caso dell'alterazione di Dryden, il suicidio di Cressida è una forma di giustizia poetica, perché anche se un'innocente muore, è attraverso questa morte che la sua innocenza emerge e diviene palese per tutti. L'incompiutezza e l'apertura erano le caratteristiche dell'originale, che Dryden trovava riprovevoli e "migliorabili", come egli stesso indicava nella prefazione all'adattamento di *Troilus and Cressida*:

The Author seems to have begun it with some fire; the characters of Pandarus and Thersites are promising enough; but as if he grew weary of his task, after one Entrance or two, he lets 'em fall: and the latter part of the Tragedy is nothing but a confusion of Drums and Trumpets, Excursions and Alarms.

The chief persons, who give name to the Tragedy, are left alive: *Cressida* is false and is not punish'd. Yet after all, because the Play was Shakespeare's, and that there appear'd in some places of it, the admirable Genius of the Author; I undertook to remove that heap of Rubbish, under which many excellent thoughts lay wholly bury'd. Accordingly, I new model'd the Plot; threw out many unnecessary persons; improv'd those Characters which were begun, and left unfinish'd: as *Hector*, *Troilus*, *Pandarus* and *Thersites*; and added that of *Andromache*. After this, I made with no small trouble, an Order and Connection of all the Scenes.

[...] no leaping from *Troy* to the *Grecian* Tents, and thence back again in the same Act: but a due proportion of time allow'd for every motion.

[...] the whole Fifth Act, both the Plot and the Writing are my own Additions.

A questa chiarificazione, del senso dell'opera e alla sua decisa iscrizione nel genere "tragedia", oltre al suicidio di Cressida, che ne dimostra l'innocenza, serve anche l'enfaticizzazione degli elementi negativi, di quello che contribuisce a creare l'equivoco fatale: in questo caso, la cattiveria di Diomedes, connotato nel testo di Dryden come un vero e proprio *villain*.

#### 4. Interpolazione e mixaggio

Con il termine *interpolazione* si può indicare il caso in cui il testo secondo contenga elementi del testo primo, cambiati di posto nella catena sintagmatica degli eventi.

Molto spesso, almeno negli adattamenti del periodo della Restaurazione, questo avviene con un unico scopo: il rispetto delle unità di tempo e di spazio, che porta a concentrare insieme le scene lontane ma successive temporalmente o collegate dal fatto di avvenire nello stesso luogo. Il più delle volte la trasformazione è semplicemente sintattica o sintagmatica, ma non paradigmatica, cioè il senso non cambia, e lo stesso risultato, sul piano del rispetto delle unità aristoteliche, è raggiunto uniformando tempo e spazio più che sia possibile, facendo fluire una scena dopo l'altra, anche nello stesso ordine del testo primo, senza indicare cambiamenti di luogo <sup>26</sup>.

Nel Settecento, quando gli adattamenti sono meno radicali e tendono a conservare quanto più sia possibile del testo shakespeariano, le interpolazioni avvengono sul piano del linguaggio, con spostamenti di battute e di segmenti diegetici, ma sempre a livello sintagmatico.

Queste interpolazioni, pur trasformando i nessi tra un'azione e l'altra, e quindi il testo, non sono di fatto rilevanti; voglio dire che se D'Urfey adattando *Cymbeline* in *The Injured Princess*, utilizza nel I atto le scene I. i, I. iii e II.i di Shakespeare che hanno luogo in Britannia e poi, in I. ii, la scena I. iv di Shakespeare che ha luogo a Roma, in casa di Philario, questo è solo un tentativo di non cambiare troppo spesso scena, mostrando prima quanto avviene in Britannia e poi ciò che accade a Roma. La trasposizione e l'interpolazione di scene non rivela caratteristiche comuni, oltre a quella citata dell'unità di luogo; è rilevante ai fini dell'analisi del singolo adattamento, dove ogni minima trasformazione contribuisce al senso del testo secondo in rapporto all'originale, ma la variabilità dell'operazione non aggiunge molto ad un studio generale dell'adattamento.

Un tipo di interpolazione è invece interessante, quello che considera testo primo l'intero macrotesto shakespeariano, da cui estrae e miscela elementi originariamente appartenenti a opere diverse, ma usati e collegati nel testo secondo.

Abbiamo già visto come Cibber, nel suo *Richard III* avesse usato la parte finale di *Henry VI*, per fornire l'antefatto alla storia di Gloucester e della sua presa di potere; in realtà, qua e là nel testo, compaiono parti estratte anche da *Henry V*, da *Richard II*, da tutte e tre le parti di *Henry VI*. I segmenti usati sono comunque, con lievi trasformazioni, identici all'originale shakespeariano. L'invenzione vera e propria è più lieve e, quanto più ci si addentra nel XVIII secolo, tanto maggiore è la fedeltà al testo primo o comunque tanto più frequente è il procedimento di amplificare o di trasformare Shakespeare, usando Shakespeare stesso.

L'alterazione anonima – attribuita senza troppo fondamento a Betterton – della seconda parte di *Henry IV*, conosciuta come *The Sequel*, finisce con *Henry V*, I. i, che ne è il seguito cronologico e che mette in rilievo la figura del nuovo re Henry V, accennando alla guerra in Francia e prelundendo al suo regno glorioso. Ugualmente Valpy, in *The Roses*, adattamento di *3 Henry VI* usò materiale tratto dalle prime due parti di *Henry VI* e da *Richard II*.

Se però, in questi casi, sono dei versi o delle intere scene aggiunte a interpolare il materiale di un'altra opera, ci sono casi in cui si può parlare di *mixaggio* vero e proprio di due o più testi che vengono fusi in un unico adattamento.

Il primo esempio, almeno cronologicamente, è di Davenant: *The Law Against Lovers* del 1673, basato su *Much Ado about Nothing* e su *Measure for Measure*. La compenetrazione dei due testi avviene in un modo abbastanza semplice: Davenant inserisce nel *plot* di *Measure for Measure* due personaggi tratti da *Much Ado about Nothing*, naturalmente adattando la loro parte alla diversa storia e trasformando il tutto con amplificazioni e omissioni. Così Beatrice e Benedick, le loro schermaglie verbali e il loro amore, si trovano proiettati e sovrapposti a Angelo e alla sua corruzione punita. È scomparsa la figura di Mariana, strumento di punizione/redenzione, donna abbandonata che il duca costringerà Angelo a sposare, per dimostrare di essersi ravveduto. I legami tra i due testi sono sottili e labili, le due storie non si intrecciano e non hanno elementi in comune e simili. Il punto di contatto, ricercato artificialmente e creato dall'adattatore, è un puro e semplice legame di parentela: Benedick è il fratello di Angelo e Beatrice una ricca ereditiera. Questo consente di collegare la loro storia e giustifica la vicinanza, anzi la sovrammissione dei due mondi diversi.

Mai l'innesto avviene tra piante relativamente simili, ma talvolta una situazione particolare suggerisce la sovrapposizione di più testi. Charles Johnson, in *Love in a Forest*, adattando *As You Like It*, trova nella prima scena l'episodio della lotta tra Orlando e Charles e, trasformandolo in un duello, per analogia con la sfida e il duello tra Bolingbroke e Mowbray al cospetto di Richard II, usa il dialogo di questi due cavalieri, come battute di sfida tra i due personaggi della commedia davanti alla Corte. La presenza di questo pubblico di cortigiani in scena è inoltre pretesto per un altro inserimento, congeniale a Johnson, che già aveva prodotto *The Cobler of Preston*: davanti al duca, un gruppo di cittadini mette in scena l'intermezzo burlesco *Pyramus and Thisbe*, tratto da *A Midsummer Night's Dream*. Altri inserimenti di testi diversi appaiono qua e là; *Love's Labour's Lost*, *Much Ado about Nothing* e *Twelfth Night* forniscono materiale per i dialoghi e soprattutto battute per Jaques, personaggio enfatizzato e evidenziato nell'adattamento, perché veniva recitato da Cibber. Nel 1703, Charles Burnaby intrecciava alla storia di *Twelfth Night* parti di *All's Well that Ends Well* in una commedia dal titolo *Love Betray'd; or the Agreeable Disappointment*.

Spesso l'adattamento è al centro di un fitto reticolo intertestuale, ma i testi diversi che gli forniscono materiale non sono soltanto shakespeariani, bensì di altri drammaturghi, come avviene in modo eclatante nell'opera *The Fairies*, dove le arie, stando al libretto, erano, oltre che di Shakespeare, di "Milton, Waller, Dryden, Lansdown, Hammond, etc.". L'uso di una lirica che serva da testo per un *song* non costituisce comunque un vero e proprio *mixage*, quanto piuttosto una semplice introduzione di materiale diverso e in qualche modo autonomo dal *plot* o dalla struttura drammatica.

Nel 1737 fu rappresentata *The Universal Passion* di James Miller in cui, in egual misura, erano compenetrati *Much Ado about Nothing* e *Princesse d'Elide* di Molière, a parte pochi versi che derivano da *The Two Gentlemen of Verona* e da *Twelfth Night*. Quello che giustifica l'unione dei due testi è la loro somiglianza, almeno apparente; in entrambi il personaggio femminile è superbo e sdegnoso e ha in avversione il matrimonio. In entrambi, allo stesso modo, la donna cambia umore e, dopo aver disputato verbalmente con un uomo, si innamora di lui, convinta anche da falsi *reports* che parlano all'uno dell'amore dell'altro. Per quanto molto alterata anche nelle parti riprese da Shakespeare, la *pièce* conserva il sarca-

smo e lo spirito bisbetico dell'originale, con le due storie uguali a lieto fine. Forse per questo carattere, non ebbe molta fortuna e fu subito dimenticata.

Un'altra commedia di ben altro spessore, *Measure for Measure*, nell'adattamento di Charles Gildon del 1700, contiene il *masque The Love of Dido and Aeneas* di Purcell, diviso in quattro parti e inserito negli atti I, II, III e V. Il materiale del *masque* resta però sotto forma di *entertainment* autonomo, di *play within the play* recitato per volontà di Escalus e, quindi, i due testi non sono interrelati in una serie di scambi multipli, come nei casi precedenti. Gildon è molto vicino all'originale nel suo adattamento, per quanto siano eliminati personaggi comici e spesso, oltre che a Shakespeare, si rifaccia al primo adattamento dell'opera, quello di Davenant, *The Law against Lovers*. Gli echi di quella alterazione sono soprattutto verbali e Gildon recupera al testo il personaggio di Mariana, che in Davenant era stato eliso, mentre, all'inverso, mancano qui Benedick e Beatrice, mutuati da *Much Ado about Nothing*.

Quando esiste già un adattamento di una certa opera shakespeariana, quelli che seguono non possono non tenerne conto e in questi casi la dipendenza intertestuale, e multipla, è da Shakespeare, come testo pimo, e dall'adattamento o addirittura dagli adattamenti che precedono. Queste versioni infatti sono prove successive di alterare e "migliorare" il testo originale, vere e proprie serie in cui ogni testo utilizza materiale da tutto ciò che viene prima di lui. Come Gildon adatta Shakespeare ma non prescinde da Davenant, creando una sorta di testo terzo rispetto al punto di partenza, così molti altri considerano loro pre-testo una molteplicità di alterazioni diverse.

Abbiamo già visto come questo avvenga in una catena di adattamenti di *The Taming of the Shrew* o di *Timon of Athens* e anche come in *King Lear* l'aggiunta, operata da Tate, della *love story* passasse quasi inalterata da un adattamento a quello successivo; ugualmente abbiamo già visto la complessa storia degli adattamenti di *A Midsummer Night's Dream*, che mettevano in scena (e in rilievo) ora un *plot* ora un altro dell'originale, spesso basandosi su più testi precedenti.

Casi semplici di derivazioni multiple, di catene di adattamenti, sono quelli in cui un primo adattamento genera a distanza relativamente breve, una nuova alterazione, un testo terzo che tiene conto

del testo secondo e del testo primo contemporaneamente, e che talvolta cerca di avvicinarsi all'originale, correggendo alcune delle deviazioni del testo secondo, e recuperando, "restoring", elementi shakespeariani.

*Love in a Forest*, da *As You Like It*, dette luogo a *The Modern Receipt, or a Cure for Love*, anonimo (per Odell è forse di J. Carrington) e mai messo in scena. *Cymbeline*, dopo essere passato dalle mani di D'Urfey, divenendo *The Injured Princess* nel 1682, fu alterato nel 1759 da Hawkins, che mantenne alcune delle trasformazioni operate da D'Urfey il secolo precedente. Infine, l'adattamento di Crowne di *Henry VI, Misery of Civil-War*, fornì a Theophilus Cibber del materiale per il suo *Henry VI*, come la scena patetica dell'incontro di Rutland col padre, prima di essere ucciso, scena che fu utilizzata successivamente anche da Kean.

Qui il passaggio da un testo all'altro, successivo e in qualche modo dipendente, è lineare e semplice: dall'originale testo primo, ad un testo secondo, al testo terzo, ecc. Talvolta però l'insieme testo primo-testo secondo genera più di un solo testo terzo, come avviene per *Coriolanus*, per *King Lear* o per *The Tempest*. La storia di questa ultima opera, dopo l'adattamento di Dryden e Davenant è la storia di una irreversibile trasformazione verso un genere diverso: da *romance*, *The Tempest* è mutata in opera, vi vengono introdotti *songs* e *danze*. Shadwell è il primo, che, prendendo come base il testo dei primi adattatori senza grandi cambiamenti, ne trasforma lo statuto, ne fa una *pièce* musicale. Il testo di Shadwell è un libretto, cui Purcell fornì la musica. Le vere trasformazioni operate da Shadwell, più che il testo scritto, interessano la messa in scena teatrale. A parte certe trasposizioni di scene e alcune aggiunte di *songs* e di un *masque*, i cambiamenti riguardano infatti una più complessa scenografia e scenotecnica (una tavola che "whished up and down", il sole che sorge, Ariel e Milcha sospesi in aria con dei fili...) e, naturalmente, l'aspetto musicale precedentemente accessorio, e ora sostanziale (balletti, un coro di diavoli aggiunto, ventiquattro violini e "harpsicals and theorbos"...).

A distanza di pochi mesi dalla rappresentazione dell'opera *The Tempest, or the Enchanted Island*, al Duke's Theatre, il rivale Theatre Royal mise in scena *The Mock Tempest, or the Enchanted Castle* di Duffett, che aveva parodizzato il testo di Shadwell, abbassando

decisamente il tono dell'opera a farsa e ambientandone la storia a Bridewell, una prigione di Londra per ladri e prostitute, secondo la tradizione cui apparterrà anche *The Beggar's Opera* <sup>27</sup>.

*The Tempest* ebbe però anche altri adattamenti veri e propri: Garrick, nel 1756, usò sia l'opera di Dryden-Davenant e Shadwell, che l'originale shakespeariano, per fare, attraverso riduzioni e mixaggi, un'opera per musica. John Christopher Smith scrisse nuova musica per questo testo, che riproponeva azioni e *songs* già conosciuti. A parte *acting versions* come quella di J. Bell nel 1773, che riduce solamente il testo shakespeariano – anche se le omissioni riguardano il *plot* della congiura dei nobili e degli ideali di Gonzalo –, e a parte anche versioni non pubblicate, per le quali si possono solo intuire le trasformazioni operate attraverso resoconti delle rappresentazioni, ancora a fine del XVIII secolo, Kemble riprese da Dryden e Davenant il *plot* di Dorinda e Hippolito, reinserendolo nell'originale, le cui scene sono trasposte e ridotte. E, sempre alla fine del secolo, la versione seicentesca era rappresentata, sia pure ridotta, col titolo *The Shipwreck*, per un teatro di burattini, e accompagnata dalla musica che Smith aveva composto per Garrick. Gli adattamenti si intersecano quindi, nascono da derivazioni multiple e incrociate.

Anche *Coriolanus* ha una storia complessa: dopo aver fornito a Tate l'occasione per un parallelo politico con il titolo *The Ingratitude of a Commonwealth*, nel XVIII secolo fu dapprima adattato da Dennis come *The Invader of his Country* nel 1720; il testo non subisce grandi trasformazioni sul piano diegetico, ma solo una riscrittura linguistica talvolta dilata, talvolta comprime l'originale. Cambiamento degno di nota è soltanto l'ultima parte, interamente nuova, in cui Coriolanus litiga con Aufidius, lo uccide e viene a sua volta ucciso dai tribuni.

Se questo adattamento costituisce un ramo a sé stante, quello successivo di James Thomson dette vita invece a un proliferare di testi. In realtà non si tratta di un vero e proprio adattamento, bensì di una tragedia analoga e affine a quella shakespeariana, ma indipendente da essa.

Nel 1755, mescolando insieme i due testi, quello di Shakespeare e quello di Thomson, Thomas Sheridan scrisse il suo *Coriolanus*, dichiarando esplicitamente nel frontespizio la duplice derivazione del materiale; e ancora verso la fine del secolo, nel 1789, venne

stampato l'adattamento di Kemble, "altered from Shakespeare and Thomson". I repertori teatrali forniscono una lunga lista di versioni di *Coriolanus*, ma si tratta nella maggior parte dei casi di riduzioni o di *acting versions*, o di edizioni successive dello stesso adattamento, dove l'unica variazione è costituita dal fatto che l'alterazione stessa può essere "abridged".

Nel caso di *King Lear* e di *Romeo and Juliet* abbiamo già visto come il primo adattamento avesse stravolto il senso dell'opera dotandola di un lieto fine; questa trasformazione è talmente profonda che gli adattatori successivi non possono dimenticarla, sia che la seguano (come per *King Lear*) sia che ne neghino l'opportunità o la pertinenza (come per *Romeo and Juliet*, dove il lieto fine fu subito abbandonato, ma per dar luogo all'espedito del risveglio di Juliet).

##### 5. Il senso delle operazioni

Il testo secondo, fosse anche una riscrittura identica al testo primo, lo trasformerebbe comunque in qualcosa di diverso, perché diversi divengono l'emittente, il pubblico e il contesto storico; a maggior ragione gli scarti diegetici, attanziali, linguistici, che abbiamo classificato ed esemplificato, differenziano l'adattamento, lo fanno significare "altro" dal testo originale.

Gli atteggiamenti possibili del testo secondo nei confronti dell'opera che esso altera, sono due, opposti: la *trasformazione* del significato globale del testo primo, o di quello parziale, di elementi in esso contenuti, fino al *capovolgimento* in un significato opposto; e l'*enfaticizzazione*, l'evidenziazione di un senso, che l'adattamento mette in risalto. Già il titolo, quando è diverso da quello originale, indica, come il soggetto delle illustrazioni stampate sui frontespizi, l'aspetto che la versione privilegia ed evidenzia <sup>28</sup>. *The Winter's Tale* diventa *The Sheep-Shearing* o *Florizel and Perdita*, dove l'elemento pastorale è in primo piano e lo stesso avviene per *The Taming of the Shrew*, dove la sola *induction* costituisce *The Cobbler of Preston*, e la *pièce* vera e propria è adattata come *Catherine and Petruchio* o *A Cure for a Scold*, se mette in scena il travagliato rapporto della coppia, oppure *Sauny the Scot*, laddove l'accento si sposta sul servo e, quindi, su un livello comico diverso. Ugualmente, l'elemento fiabesco e fantastico già presente nel titolo di *A Midsummer Night's Dream*, in tutti gli adat-



tamenti di questo *play* è esplicitamente enunciato in termini che si riferiscono alla materia messa in scena e che non sono più metafore, come poteva essere “dream”, del teatro e della rappresentazione: *The Fairy Queen*, *The Fairies*, *The Fairy Tale*. La farsa *Pyramus and Thisbe* indica già nel titolo che invece la storia delle fate è scomparsa, per lasciare spazio alla messinscena degli artigiani.

Un titolo diverso mostra sempre lo spostarsi dell’attenzione da un piano all’altro o da un personaggio all’altro. *The Merry Wives of Windsor* diventa, nell’adattamento di John Dennis, *The Comical Gallant* (1702), di cui Falstaff è il personaggio principale. *Cymbeline* si trasforma in *The Injured Princess*, incentrato sugli intrighi della regina a danno di Imogen (Eugenia). Nel testo di Granville, *The Jew of Venice* da *The Merchant of Venice*, tutto ruota ancora di più attorno al personaggio Shylock, e le altre figure, compresa quella del mercante Antonio, ne risultano sminuite. Shylock, meschino e comico, è punito facendo però salva la sua individualità e dignità. Nell’adattamento è omesso l’obbligo di diventare cristiano; l’ebreo può così restare se stesso e il mondo del mercante non vince emarginando il diverso, ma solo facendo giustizia dell’assurda vendetta che egli pretende e vincendo la sua opposizione all’amore della figlia, comportamento tipico del genitore nella commedia.

La trasformazione del testo primo può capovolgere addirittura la posizione dei personaggi e delle loro azioni. Abbiamo già parlato di tragedie ribaltate in commedie con un *happy ending* e della rivalutazione morale di Cressida con l’espedito del suicidio finale, adottato da Dryden. Lo stesso avviene in *The Law Against Lovers* di Davenant, dove Angelo ha una serietà di intenzioni che lo muove, inesistente in *Measure for Measure*, in cui è tutt’altro che personaggio “positivo”.

La rivalutazione morale più interessante è quella prescritta dalla regola del *decorum*, secondo la quale i personaggi devono divenire “tipi”, e avere emozioni, e esprimersi, adeguatamente al loro ruolo sociale, all’età, al sesso, ecc. Ne dà una definizione Collier, indicando il *decorum* come “manners”:

Manners in the Language of Poetry, is a Propriety of Actions and Persons. To succeed in this business, there must always be a regard had to Age, Sex, and Condition. And nothing put into the Mouths of Persons which disagree with any of these Circumstances<sup>29</sup>.

Pertanto la volontà di adeguare la situazione ai personaggi o di elevare la loro statura morale, sottostà spesso alle trasformazioni degli adattamenti. L'omissione, dalla versione di Cibber in poi, dell'amore di Romeo per Rosaline, dimenticata appena egli conosce Juliet, fu lodata da Francis Gentleman, come la cancellazione di una macchia disonorevole dal carattere di Romeo, miglioramento che anche Garrick avrebbe apportato al testo shakespeariano. Allo stesso modo, alla fine del Settecento, adattando *King John*, Valpy approvava l'umanizzazione del personaggio di Constance, nell'alterazione di Cibber; questi in *Papal Tyranny* aveva trasformato i versi che Constance dice al figlio Arthur, in un senso più "materno". Laddove Shakespeare scriveva:

If thou that bid'st me be content wert grim,  
 Ugly and sland'rous to thy mother's womb,  
 Full of unpleasing blots and sightless stains,  
 Lame, foolish, crooked, swart, prodigious,  
 Patched with foul moles and eye-offending marks,  
 I would not care, I then would be content,  
 For then I should not love thee, no, nor thou  
 Become thy great birth nor deserve a crown (II. ii. 43-50),

Cibber aveva adattato:

Content! to thy vile Wrongs be patient! no;  
 Were thou, in Temper wayward, foul in Feature,  
 Deform'd, that ev'n thy birth disgrac'd thy Mother!  
 Yet, as my Child, my Heart would feel thy Usage (II. i).

Il commento di Valpy fa appello alla naturalezza del comportamento materno, escludendo che possa essere quello descritto dall'originale:

I have shrunk with horror at the supposition that a Mother could banish her child from her affection because he was deformed [...] With some confidence I appeal to the feelings of Parents whether that sentiment is natural; and whether pity would not add an indiscriminating and invincible support to affection! (*Advertisement*).

Poiché per il *decorum* un re deve essere comunque grande in ogni sua azione, gli adattamenti, in obbedienza a questa regola, ria-

bilitano i personaggi regali che la storia connotava negativamente e l'operazione è programmatica, come risulta spesso dalle affermazioni contenute nelle prefazioni e nelle introduzioni alle opere stampate. Tate scriveva, a proposito di *Richard II*:

Take ev'n the *Richard of Shakespear* and History, you will find him Dissolute, Careless, and Unadvisable: peruse my Picture of him and you will say, as *Aeneas* did of *Hector*, (though the Figure there was alter'd for the Worse and here for the Better) *Quantum mutatus ab illo!* And likewise for his chief Ministers of State, I have laid Vertues to their Charge of which they were not Guilty. Every Scene is full of Respect to Majesty and the dignity of Courts, not one alter'd Page but what breaths Loyalty, yet had this Play the hard time to receive its Prohibition from Court (*The Epistle Dedicatory*).

È sempre per motivi di *decorum* che Cibber, in *Papal Tyranny*, trasformò King John e i nobili in personaggi dotati di dignità e di interessi unicamente nazionalistici: il re si sottomette al legato della Chiesa di Roma Pandulph, solo per salvare l'Inghilterra, e i nobili si schierano con lui, riconoscendo l'onestà delle sue motivazioni. Lo stesso Falconbridge non è un bastardo – l'episodio col fratello è omesso – e, coerente con i suoi principi, è un politico che aiuta e consiglia il re.

È chiaro che, oltre al rispetto per i canoni drammatici, è un'opera di stabilizzazione metaforica del potere che guida queste trasformazioni. L'enfatizzazione, che abbiamo indicato come secondo possibile atteggiamento dell'adattamento nei confronti dell'originale, è spesso legata al *decorum*, come scarto o come rispettosa osservanza. Al primo caso si possono ascrivere gli adattamenti di *Coriolanus* e di *Titus Andronicus*, dove l'elemento violento diviene ancora più crudo. Anche se le regole neoclassiche proibivano la rappresentazione di scene violente<sup>30</sup>, il teatro della Restaurazione mostra una notevole propensione a mettere in evidenza proprio questo aspetto. Per Addison, la violenza e la brutalità si addicono al gusto del pubblico:

Rapin observes, that the English theatre very much delights in bloodshed, which he likewise represents as an indication of our tempers. I must own, there is some-

thing very horrid in the public executions of an English tragedy. Stabbing and poisoning, which are performed behind the scenes in other nations, must be done openly among us to gratify the audience (*Tatler*, 134, 15th-16th February, 1709).

Per questo motivo spesso è messo in scena quello che in Shakespeare era solo narrato. Macbeth viene ucciso davanti al pubblico nella versione di Davenant; *Titus Andronicus* di Ravenscroft si chiude con la tortura e la morte di Aaron, bruciato vivo in scena e così Tate, nel suo *Coriolanus*, dà libero corso a una serie di orrori, tutti concentrati nell'ultima scena, trasformando l'opera shakespeariana in una tragedia di sangue, secondo la tradizione senecchiana. Laddove nell'originale Aufidius ferisce e uccide Coriolanus, in Tate i due combattono e si feriscono a vicenda, ma Aufidius tenta di violentare Virginia, la moglie di Coriolanus, davanti a lui morente. Il tentativo è vanificato dal coraggio della donna che per sfuggire allo stupro si suicida davanti al marito. Questi le sopravvive quanto basta per sapere che suo figlio è stato "Mangled, Gash't Rack't, Distorted" e non gli resta, davanti a tanti orrori, che immaginarne di nuovi e peggiori, in perfetto stile "Grand Guignol":

Didst' eat him?

Prima di chiudersi, il dramma offre ancora qualche ghiottoneria: la madre di Coriolanus entra in scena con il nipotino morente tra le braccia, impazzita dal dolore. Dopo aver sragionato un po', uccide Negridius e fugge, non senza aver lasciato lì il ragazzo, davanti al padre, in modo che i due moribondi possano scambiare un dialogo patetico, con reciproca descrizione di torture e di patimenti.

Come scrive Hazelton Spencer, Tate

evidently aimed at giving his audience a last act they would not easily forget; accordingly he works in a sword combat with the death of both the principals, an attempted rape, a suicidal demise, a mad scene, and a juvenile expiration<sup>31</sup>.

Quando invece il *decorum* è oggetto di scrupolosa osservanza, l'enfaticizzazione dell'azione e del personaggio<sup>32</sup> dà luogo ad una chiusura, nel genere e nel ruolo. Come ogni personaggio, dovendo

corrispondere ad un tipo, resta ancorato al suo ruolo, così ogni opera non può sconfinare di genere e deve restarne entro gli stretti limiti <sup>33</sup>.

L'inconciliabilità di comico e di tragico portava alla loro netta separazione, ma racchiudeva il dramma in un mondo ristretto e convenzionale. Per questo gli adattamenti, rispetto all'opera shakespeariana, anche intesa in senso macrotestuale, appaiono come *standardizzazioni*. Ogni deviazione da una norma convenzionale estetica, ogni ambiguità, quindi ogni ricchezza o profondità dell'originale, è ricondotta alla regola e ridotta ad una definizione più precisa; questo avviene a tutti i livelli, da quello linguistico alla caratterizzazione del personaggio, alla morale ultima della *pièce*, ed è una costante, sia pure motivata da ragioni diverse ogni volta e, più in generale, diverse nel teatro della Restaurazione e in quello del Settecento. Nonostante le differenze, i risultati sono simili. I personaggi tendono ad adattarsi essi stessi a dei modelli prestabiliti, dei ruoli fissi e codificati nelle convenzioni drammatiche: Richard III in Cibber è più vicino al *villain* di quanto lo fosse il corrispondente re in Shakespeare, e lo stesso in *King Lear*, per Edmund e le due figlie cattive, Regan e Gonerill. Cressida diventa un'eroina tragica; come scrive Hazelton Spencer:

Like Cleopatra she has lost variety; she is neither a lazar kite nor a natural coquette, but simply Woman in Love <sup>34</sup>.

Prospero assume il ruolo dei padre impiccione e Shylock quello del padre che si oppone all'amore di due giovani, solo per citare due esempi.

La standardizzazione può avvenire:

1) attraverso azioni per le quali non sono fornite motivazioni e che quindi possono essere attribuite solo al carattere del personaggio; Edgar è così l'amante appassionato mentre Goneril e Regan sono perfide *villains* e come tali agiscono per pura e semplice crudeltà <sup>35</sup>;

2) attraverso motivazioni più superficiali, talvolta inventate rispetto all'originale. Lear disereda Cordelia perché la accusa di farsi traviare da Edgar, che le fa dimenticare l'affetto dovuto al padre e così, se da una parte Lear assume il ruolo del padre che impedisce alla figlia di amare liberamente, dall'altra Cordelia

diventa chiaramente il personaggio femminile in discredito perché ha osato disubbidire per amore e si comporta di conseguenza, come la convenzionale amante sdegnosa che mette alla prova la lealtà del suo innamorato, cedendo a confessare il suo amore solo quando Edgar è ridotto in stracci, in modo che il sentimento si purifichi di ogni elemento terreno per risultare disinteressato e generoso;

3) attraverso la chiara, esplicita dichiarazione delle motivazioni, generalmente delle proprie, da parte del personaggio. Ecco allora il proliferare dei monologhi in *Richard III*, con cui Cibber permette al suo personaggio di mostrare al pubblico l'assenza di scrupoli, l'ambizione, la crudeltà; ecco l'aprirsi di *King Lear* direttamente col monologo di Edmund, motore iniquo della tragedia. Anche il monologo risulta diverso: non è un sondaggio del profondo, bensì una chiara esposizione di programmi e di intenti, col risultato che attraverso l'enunciazione esplicita il personaggio porta in superficie la propria interiorità e si connota nel ruolo, mostrando quanto nell'originale era spesso inespresso, quindi polisemantico e più ricco di sfumature e di connotazioni <sup>36</sup>.

Quello che nell'alterazione generalmente si perde, è il contorno indeciso o la significazione plurima; proprio perché è una lettura, anche in senso critico, di Shakespeare, l'adattamento ne mette in risalto chiaramente *un* senso, facendone *il* senso, o ve ne sovrappone uno.

Chiarire, definire il personaggio e le sue motivazioni all'azione significa definirlo moralmente, anche sul piano linguistico. Il linguaggio "rude and obsolete" di Shakespeare è modernizzato e moralizzato. In *The Jew of Venice*, la morale è enunciata chiaramente, la definizione si connota di sentenziosità, e l'aforisma corre in ogni testo secondo. Macbeth muore puntando direttamente al suo peccato:

Farewell vain World, and what's most vain in it,  
*Ambition.*

*King Lear* si chiude con Edgar che indica in Cordelia un modello morale:

Thy Bright Example shall convince the World  
(Whatever Storms of Fortune are decreed)  
That Truth and Vertue shall at last succeed.

Ancora, Richard III parla di sé e della sua “villainy”:

Shall future Ages, when these Childrens Tale  
Is told, drop tears in pity of their hapless Fate,  
and read with Detestation the Misdeeds of *Richard*,  
The Crook-back Tyrant, Cruel, Barbarous,  
And Bloody – will they not say too,  
That to possess the Crown, nor Laws Divine,  
or Human stopt my way – why let 'em say it;  
They can't but say I had the Crown;  
I was not Fool as well as Villain (IV. iii. 28-36).

Allo stesso modo ogni ambiguità e doppio senso sono definiti, il gioco retorico immaginoso di Shakespeare è ridotto alla letteralizzazione<sup>37</sup>, obbedendo a impulsi che differiscono tra i primi adattamenti seicenteschi e quelli di un secolo dopo. Se il teatro della Restaurazione volle modernizzare quanto riteneva ormai “datato” nel linguaggio shakespeariano, e quindi rendeva piano e “naturale” quello che lì era invece metaforico, il teatro del Settecento operava esattamente nello stesso senso, secondo un concetto di “general nature” che, come vedremo, modellizzava e permeava ogni espressione del periodo. Il valore che il Settecento dava a tutto quello che, in quanto generale, poteva essere preso a norma e a modello, era valore al tempo stesso assicurato dal consenso comune e esaltabile didatticamente; il generale è dell'uomo come categoria e facendo riferimento ad esso più che al particolare, si possono raggiungere effetti morali. Le convenzioni del teatro della Restaurazione, i suoi modelli, i suoi canoni, trovavano qui, in queste teorie della “general nature” un fondamento filosofico che permetteva loro di sopravvivere come “ruoli” drammatici, come categorie, in cui includere e a cui ricondurre la varietà dei caratteri shakespeariani regolarizzandola e, quindi, riducendola a vantaggio del simile.

<sup>1</sup> Cfr. M. Pagnini, “Per una semiologia del teatro classico”, *Strumenti Critici*, 12 (1970), pp. 121-140, per l'analisi dei vari *plots* delle loro relazioni nel testo shakespeariano.

<sup>2</sup> “*A Midsummer Night's Dream* – made into a musical nightmare – cost three thousand pounds for clothes, scenes, and music. The actors imported French dancers and Italian singers at incredible cost: they paid the dancer Balon four hundred guineas for five weeks' work, and the eunuch Francisco Sinesinon a hun-

dred and twenty guineas for a mere five performances" (J.H. Wilson, *A Preface to Restoration Drama*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968, p. 189).

<sup>3</sup> Per la storia del testo di Colman e il probabile progetto di collaborazione con Garrick, cfr. l'articolo "A Midsummer Night's Dream in the Hands of Garrick and Colman" di G.W. Stone, Jr., in *P.M.L.A.*, 1939, pp. 467-482.

<sup>4</sup> Cit. in *ibidem*.

<sup>5</sup> D.E. Baker, *Biographia Dramatica*, London, Printed for Messr. Rivingtons, 1782, 2 vols.

<sup>6</sup> La motivazione di questa sintesi è offerta da Garrick nel prologo: "The five long Acts, from which our three are taken, | Stretch'd out to Sixteen Years, lay by, forsaken. | Lest then this precious Liquor run to waste, | 'Tis now confin'd and bottled for your Taste. | 'Tis my chief wish, my Joy, my only Plan, | To lose no Drop of that Immortal Man!".

<sup>7</sup> W.M. Merchant, *Shakespeare and the Artist*, Oxford, Oxford University Press, 1959. Si veda anche, dello stesso autore, "A Midsummer Night's Dream. A Visual Recreation", in *Early Shakespeare*, Stratford-upon-Avon Studies, London, E. Arnold, 1961, in cui l'analisi delle illustrazioni, come metafore del testo, è condotta sia su *The Winter's Tale* che su *A Midsummer Night's Dream*.

<sup>8</sup> Merchant, *Shakespeare and the Artist*, cit., p. 209.

<sup>9</sup> Anche nel caso delle scene comiche di *Henry IV*, sentite come separabili dal resto del dramma, si ha una estrapolazione in *The Humourists* di Cibber, i cui due atti sono presi dalla prima parte di *Henry IV*.

<sup>10</sup> Talvolta, negli adattamenti, il prologo è recitato dallo spettro di Shakespeare, che cerca di conquistare la benevolenza del pubblico per la *pièce*, facendosi garante delle buone intenzioni dell'autore, con la sua autorità. Cfr. il prologo a *Troilus and Cressida* di Dryden, che fu recitato da Betterton e il prologo a *The Jew of Venice* di Granville, scritto da B. Higgons, in cui al fantasma di Shakespeare si affianca quello di Dryden, entrambi "crown'd with Lawrel", che dialogano.

<sup>11</sup> Cit. in D.N. Smith, *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1928, p. 22.

<sup>12</sup> G. Colman, *Advertisement* anteposto a *King Lear*. Per la reintegrazione del personaggio bisognerà aspettare la produzione di Macready nel 1838, anno in cui lo stesso Macready riprese anche l'originale *The Tempest*, rappresentata dal 1660 nella versione di Dryden e Davenant.

<sup>13</sup> Questo, contrariamente alle regole classiche che prescrivevano che l'amore non intervenisse nella tragedia (cfr. H. Spencer, *Shakespeare Improved*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927, a proposito del *King Lear* di Tate).

<sup>14</sup> J. Genest, "Stage Adaptations of Shakespeare", *The Cornhill Magazine*, VIII (1863), p. 55.

<sup>15</sup> I loro litigi evidenziano ancora il lato erotico del triangolo amoroso:

"When in the Bow'r

He breath'd the warmest ecstasies of Love

Then panting on my Breast, cry'd matchless *Regan*

That *Gonerill* and thou shou'd e'er be kin!" (V. v. 92-5).

<sup>16</sup> In Shakespeare il commento di Edmund indica non tanto l'opposizione delle due sorelle, quanto il triangolo di cui anche egli fa parte: "I was contracted to them Both: all three | Now marry in an Instant".

<sup>17</sup> Anche prima di questa versione, *The Tempest* era stata imitata, ma non amplificata, da Suckling nel suo *The Goblins* del 1646 e da Fletcher in *The Sea-Voyage*.



Vi sono molte somiglianze tra l'azione di questi *plays* e quella del testo shakespeariano. Dryden, nella prefazione a *The Tempest, or the Incharnted Island*, mostra di esserne ben conscio e le enumera: "The Play it self had formerly been acted with success in the *Black-Friers*; and our excellent *Fletcher* had so great a value for it, that he thought fit to make use of the same Design, not much varied, a second time. Those who have seen his *Sea-Voyage*, may easily discern it was a Copy of Shakespeare's *Tempest*: the Storm, the Desart Island, and the Woman who had never seen a Man, are all sufficient Testimonies of it. But Fletcher was not the onely Poet who made use of *Shakespeare's* Plot: sir *John Suckling*, a profess'd admirer of our Author, has follow'd his footsteps in his *Goblins*; his *Regmella* being an open imitation of *Shakespeare's* *Miranda*; and his Spirits, though counterfeit, yet are copied from *Ariel*. But Sir *William Davenant*, as he was a man of quick and piercing imagination, soon found that somewhat might be added to the design of *Shakespeare*, of which neither *Fletcher* nor *Suckling* had ever thought: and therefore to put the last hand to it, he design'd the Counter-part to *Shakespear's* Plot, namely, that of a Man who had never seen a Woman" (in Spencer, ed., *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, cit., **citare per intero**, pp. 111-112).

<sup>18</sup> Per i problemi circa l'attribuzione e le varianti del testo cfr. M. Summers (introduzione a T. Shadwell, *The Complete Works*, London, The Fortune Press, 1927). Il testo "operatic" infatti era, nelle edizioni a stampa, ancora attribuito a Dryden e le ipotesi circa l'"authorship" della versione sono discordanti tra i vari critici. Sulla controversia si veda anche J.G. McManaway, "Songs and Masques in 'The Tempest'", *Theatre Miscellany, Six Pieces Connected with the Seventeenth Century Stage*, Oxford, Blackwell, 1953. Per la musica di *The Tempest*, cfr. E.J. Dent, *Foundations of English Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1928, e W.B. Squire, "The Music of Shadwell's 'Tempest'", *Musical Quarterly*, VII (1921), pp. 565-578. Anche in tempi moderni *The Tempest* è servita per un adattamento musicale, non un'opera, ma un musical. In America, nel 1939, è stata messa in scena con un attore d'eccezione, Louis Armstrong, nella parte di Bottom e con tre *bands* – una era il Benny Goodman Sextet. L'azione si svolgeva nella New Orleans della fine del secolo scorso.

<sup>19</sup> Come scrive Dryden: "In my Style I have profess'd to imitate the Divine *Shakespeare* [...] I hope I need not to explain my self, that I have not Copy'd my Author servilely: Words and Phrases must of necessity receive a change in succeeding Ages". L'imitazione per Dryden è una forma di traduzione, cioè di trasformazione di materiale, "where the translater (if now he has not lost that name) assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork, as he pleases". Si tratta in realtà di un adattamento modernizzante, "an endeavour of a later poet to write like one who has written before him, on the same subject; that is not to translate his words, or be confined to his sense, but only to set him as a pattern, and to write; as he supposes that author would have done, had he lived in our age, and in our country" (*Preface to the Translation of Ovid's Epistles* (1680), citato in Spencer, ed., *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, cit.).

<sup>20</sup> Nel terzo atto Octavia giunge infatti in Egitto. Ventidius e Dolabella cercano di spingere Antony al dovere, facendogli incontrare la moglie e le due figlie; se, a Octavia, Antony oppone la sua passione per Cleopatra, davanti alle figlie cede e si riconcilia con la famiglia. La scena, non presente nel testo shakespeariano – nel quale Octavia non si muove da Roma e non incontra né Antony né

Cleopatr –, è un inserimento di cui Dryden si mostrava non del tutto convinto. Come scriveva nella prefazione alla tragedia: “The greatest error in the contrivance seems to be in the person of *Octavia*: For, though I might use the privilege of a Poet, to introduce her into *Alexandria*, yet I had not enough consider’d, that the compassion she mov’d to her self and children, was destructive to that which I reserv’d for *Anthony* and

*Cleopatra*, whose mutual love being founded upon vice, must lessen the favour of the Audience to them, when Virtue and Innocence were oppress’d by it”.

<sup>21</sup> Cfr. anche *Caliban, suite de la Tempête*, di J.E. Renan (1878). Waldron, che aveva scritto un seguito a *Sad Shepherd* di Ben Jonson, pare avesse prodotto nel 1796 una seconda parte di *The Tempest*, dal titolo *The Virgin Queen* (citato in Ward, **titolo**, II, p. 200).

<sup>22</sup> In un adattamento di *The Merry Wives of Windsor*, scritto dall’imperatrice di Russia, Caterina II, i personaggi hanno nomi russi e Falstaff diventa Polendoff, cioè “vero a metà” (citato in E. Ward, *A History of English Dramatic Literature*, London, Macmillan, 1899, vol. II, p. 709, pp. 137-138).

<sup>23</sup> La trasformazione del personaggio è invece qualche volta significativa, perché muta lo schema degli attanti e le loro caratteristiche epistemiche, culturali. In un adattamento di *Othello, The Revenge* di Young, il personaggio Zanga corrisponde a Iago, nella sua perfida seduzione di Alonzo/Othello, ma le parti sono ribaltate: Zanga il moro e Alonzo è il bianco spagnolo, vincitore dei mori. La motivazione è qui più definita di quella che muove Iago, ma l’attribuzione della negritudine non alla vittima innocente, bensì al subdolo persecutore, è attribuzione della *villany* al “diverso”, come era per Shylock in *The Merchant of Venice* e come ancora oggi avviene nei films dove il “cattivo” è spesso di razza gialla.

<sup>24</sup> Citato in G.C.D. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, 2 vols., New York, **casa editrice**, 1920, I, p. 390.

<sup>25</sup> È dello stesso parere anche Baker (*Biographia Dramatica*, cit.): Garrick “worked up the catastrophe to a greater degree of distress than it held in the original”. Il risveglio rende per lui più “affecting” la morte di Romeo.

<sup>26</sup> Altrove lo scambio di scene può essere dettato da motivi spettacolari. Le scene III. v. e III. vi. di *Macbeth* sono capovolte nell’adattamento di Davenant, così quello che avviene nel palazzo a Forres – il dialogo tra Lennox e un Lord – è anteposto alla scena della brughiera in cui Hecate rimprovera le streghe di aver agito senza di lei e promette magie per il giorno dopo, le magie che hanno luogo in IV. i. e che Davenant anticipa già alla fine del terzo atto, con canzoni e danze di streghe intorno al calderone, lasciando inalterata la scena di apertura del quarto atto, con Hecate e le apparizioni.

<sup>27</sup> La tempesta era divenuta un confusionario attacco a un bordello fatto il giorno del martedì grasso e il tono era decisamente parodico, anche nella trasformazione linguistica. La canzone di Ariel, “Where the bee sucks, there suck I”, era diventata “Where good Ale is, there suck I”, che riportava il testo su un piano bassamente quotidiano.

<sup>28</sup> Talvolta il titolo indica quello che tradizionalmente era considerato il motivo portante, anche quando non si tratta di un’opera shakespeariana, né di un suo adattamento, bensì di una *pièce* analoga, basata sulla stessa storia. *Anthony and Cleopatra*, di Sedley, che non deriva da Shakespeare, fu ripubblicata nel 1702 come *Beauty the Conqueror, or the Death of Marc Anthony*. Questo accentua il motivo della conquista amorosa che conduce alla morte, come per Dryden, in *All for Love*, era l’amore a informare di sé l’intera opera e la storia di Antonio e

Cleopatra; un amore più forte delle convenzioni, della politica, e più importante della vita stessa.

<sup>29</sup> J. Collier, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage (1698)*, in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, edited by J.E. Spingarn, Oxford, Oxford University Press, 1908-9, vol. III, p. 269.

<sup>30</sup> Le scene violente rischiano di gettare il ridicolo sul personaggio che le rappresenta. Dryden (J. Dryden, *An Essay of Dramatick Poesie*, in J. Dryden, *Poetry, Prose and Plays*, a cura di D. Grant, London, Rupert Hart-Davis, 1952, pp. xx) infatti scrive: "I have observed that in all our tragedies, the audience cannot forbear laughing when the Actors are to die; 'tis the most comick part of the whole Play" (p. 403). Il racconto sulla scena, anziché l'azione, sembra avere più forza sul pubblico, per suscitare passioni: "When we see death represented we are convinc'd it is but fiction; but when we hear it related, our eyes (the strongest witnesses) are wanting, which might have undeceiv'd us" (p. 404), perché "these actions which by reason of their cruelty will cause aversion in us, or by reason of their impossibility unbelief, ought either wholly to be avoided by a Poet, or only deliver'd by narration" (p. 405).

<sup>31</sup> Spencer, *Shakespeare Improved*, cit., p. 272.

<sup>32</sup> Spesso l'enfatizzazione di un personaggio corrisponde alla necessità di dare risalto ad una parte, se recitata da un attore famoso. È il caso di Apemantus in *Timon* di Shadwell, che veniva impersonato da Betterton e può essere stato il caso di Richard III, di cui era protagonista Cibber stesso e che fu poi la parte di Garrick. Proprio riguardo a Garrick, l'accusa di adattare le opere teatrali a suo vantaggio, come attore, gli venne mossa da Baker, in *Biographia Dramatica*, circa la sua versione di Hamlet: "This alteration is made in the true spirit of Bottom the Weaver, who wishes to play not only the part assigned him, but all the rest in the piece. Mr. Garrick, in short, has reduced the consequence of every character but that represented by himself; and thus excluding Osric, the Gravediggers, etc., contrived to monopolize the attention of the audience. Our poet had furnished Laertes with a dying address, which afforded him a local advantage over the Prince of Denmark. This circumstance was no sooner thought, with a laudable regard to his future credit, he returned the acknowledgment, and suppressed the alteration".

<sup>33</sup> Se l'adattamento è, nei confronti del pubblico, un "making fit", nei confronti del testo primo è definito sempre come alterazione, miglioramento, e come una precisazione del genere. *Timon* fu, da Shadwell, "made into a Play" e Dryden, a proposito di *The Tempest*, resa "operatic" da Shadwell, parla dell'impossibilità di definirla chiaramente: "It cannot properly be call'd a Play, because the Action of it is suppos'd to be conducted sometimes by supernatural Means, or Magick; nor an Opera, because the story if it is not sung..." (citato da Montague Summers, nell'introduzione a Shadwell, *The complete Works*, cit.).

<sup>34</sup> Spencer, *Shakespeare Improved*, cit., p. 232.

<sup>35</sup> Si veda, a proposito della loro "villainy", quanto scrive W.M. Merchant, "Shakespeare Made Fit", in J.R. Brown and B. Harris (eds.), *Restoration Theatre*, Stratford Upon Avon Studies 6, 1965 (1973), p. 213.

<sup>36</sup> Per la superficialità degli adattamenti, cfr. Spencer, *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, cit.; Branam, *Eighteenth Century Adaptations*, cit.; A. Nicoll, *A History of English Drama*, Cambridge University Press, 1963, in 6 voll.; Merchant, "Shakespeare Made Fit", cit.

<sup>37</sup> Si vedano le analisi delle trasformazioni linguistiche, negli studi citati di C. Spencer, H. Spencer e G. Branam.



## IV

### “THE MIRROR UP TO NATURE”

La letteralizzazione che l'adattamento opera nei confronti dell'originale tende a chiarire e a spostare in superficie le valenze profonde e “aperte” del testo primo, cancellandone la metaforicità, la simbolicità, a favore della pura e semplice rappresentazione. Questa trasformazione è legata a quella, omologa e concreta, del luogo fisico teatrale dopo la Restaurazione. Lo *stage* del teatro elisabettiano, che aggettava nella platea e proiettava uno spazio scenico vacuo nel pubblico, fu gradualmente sostituito, nei teatri costruiti dopo il 1660 secondo modelli continentali, da un palcoscenico arretrato, con una netta separazione tra i due spazi, dell'azione scenica e della ricezione.

Viola Papetti distingue tra uno spazio sferico ai margini della città, (fiere e teatri elisabettiani) e uno spazio cubico interno alla città (teatri di corte e teatri pubblici) e mostra, appunto, come il primo dia una rappresentazione topologica e il secondo una rappresentazione prospettica e proiettiva:

il teatro restaurato [...] non intrattiene con la città il rapporto privilegiato d'esserne metafora, ma quello diminuito di sintomo <sup>1</sup>.

Topologicamente, infatti, esso si collocava all'interno della città stessa, non più ai suoi margini. La sua forma era divenuta scenografica e prospettica, allontanandosi progressivamente dalla nudità della scena e dalla anonimità dello spazio, tipiche del teatro elisabettiano <sup>2</sup>. Nelle nuove *playhouses* erano comparse le scene dipinte e le macchine teatrali, che avevano aperto la strada a nuovi generi, consentendo la messinscena di spettacoli complessi, in cui la recitazione, il canto, la danza e gli effetti scenici si fondevano insieme a costituire *pièces* unitarie e omogenee. L'opera, importata dal continente e in particolare dall'Italia, era una novità per l'Inghilterra <sup>3</sup> e corrispondeva esattamente alla ricerca barocca di interdi-

sciplinarietà. Le macchine, poi, davano al drammaturgo possibilità inesplorate sino ad allora e permettevano di rappresentare effetti fantastici, affidati, nel teatro precedente, alla parola, al gesto evocativo, all'ellissi, al vuoto che solo la collaborazione interpretativa del fruitore poteva colmare. Ora Ariel era in grado di volare davvero, di muoversi a mezz'aria, gli dei potevano intervenire nel mondo degli umani, scendendo dall'alto su troni illuminati <sup>4</sup>. L'accettazione della novità non era comunque generale: accanto a drammaturghi e uomini di teatro entusiasti delle nuove possibilità, si levavano anche voci discordi, ed esse suonano tanto più ambigue e impotenti, non solo in quanto l'opera e i trucchi teatrali fiorivano ovunque, perché il pubblico amava questi spettacoli ricchi visivamente, ma anche in quanto le critiche negative arrivavano proprio da quegli autori che si erano cimentati con il nuovo genere. Shadwell, che aveva adattato a opera *The Tempest*, nel prologo al suo *The Squire of Alsatia*, del 1688, scriveva:

There came Machines, brought from a Neighbour Nation,  
Oh, how we suffer'd under Decoration!

Le macchine teatrali, matrici di irrealità, per la Papetti stabiliscono il rapporto metonimico che il teatro moderno ha col mondo.

Anche la presenza sulla scena di donne attrici riduce il gioco di mascheramenti, chiarendo ogni ambiguità in senso rappresentativo. I ruoli sono affidati alle persone di sesso corrispondente e non è più possibile creare rimbalzi speculari di travestimenti, come avveniva quando un personaggio femminile, recitato da un uomo o da un ragazzo, talvolta appariva sulla scena in abiti maschili recuperando, come attore, la sua identità, ma intrecciando ancora di più lo scambio dei sessi. È col teatro della Restaurazione che in Inghilterra venne importata a pratica di affidare i ruoli femminili ad attrici donne; prima di allora le compagnie erano formate di soli attori, fatto questo che, a metà Seicento, mostrava le sue incongruità e le sue deficienze.

Nel prologo a *The Tempest* di Thomas Shadwell si legge:

Had we not, for your pleasure found new ways,  
You still had rusty Arras had, & thredbare playes;  
Nor Scenes nor Weomen, had they had their will,  
But some, with griz'd Beards, had acted Weomen still.

L'aspetto ridicolo di uomini che recitano parti femminili è messo in evidenza che da Thomas Jordan in *A Prologue to introduce the first Woman that came to act on the Stage in the Tragedy call'd the Moor of Venice* (stampato nel 1664):

Our Women are defective, and so siz'd  
 You'd think they were some of the Guards disguiz'd;  
 For (to speak truth) men act, that are between  
 Forty, and Fifty, Wenches of fifteen;  
 With bones so large, and nerve so incompoyant,  
 When you call *Desdemona*, enter Giant <sup>5</sup>.

Le donne attrici motivano, anche certe trasformazioni e versioni dei testi shakespeariani, come le amplificazioni delle parti che le interessano, l'introduzione di *love stories* e di intrighi femminili nelle *pièces*. È esplicitamente dichiarato dall'anonimo critico di *The Dramatic Censor* nel 1770, a proposito dell'adattamento di *King Lear* fatto da Colman:

Every alterer of Shakespeare should remember there were no female performers in his days, and improve according to the present time such parts as necessity, not want of genius or knowledge, made him abbreviate <sup>6</sup>.

In queste novità tecniche affiora una diversa concezione di teatro, che si manifesta su più livelli:

1) In primo luogo, su quello del *rapporto comunicativo col fruitore*: un teatro simbolico quale quello elisabettiano, crea dei percorsi "aperti", da interpretare, da riempire, con un processo di lettura-fruizione, che integra ciò che manca alla messinscena e che questa solo evoca, ostendendone l'assenza. In un teatro rappresentativo, invece, la scena illusionistica e prospettica, offre visioni "chiuse", interamente riempite e "verosimili".

2) Secondariamente, su quello del *rapporto col testo della rappresentazione*. Lo spazio simbolico permette un'apertura simile, in tre direzioni diverse: il rimando a un contesto scenografico inesistente, quindi la *suggestività* del testo; la *metateatralità*, che fa del teatro una metafora del mondo; e infine l'*improvvisazione*, dalla Commedia dell'arte, che considerava il testo un semplice "canovaccio" di situazioni che solo la scena irripetibile poteva riempire e attualizzare, alla pratica elisabettiana di un testo che era solo

un pre-testo passibile di trasformazioni nella messinscena. Molte delle difficoltà nello stabilire la forma filologicamente definitiva del canone shakespeariano nascono infatti proprio dalla molteplicità di copie, di copioni e di *prompt-books* della stessa opera, con interpolazioni dei capocomici e degli attori, indicazioni sommarie di messe in scena che spesso non seguivano fedelmente il testo scritto. Ne è un esempio la *deposition scene* in *Richard II*, assente nella stampa di ben tre in-quarto e recuperata nel 1608 con la pubblicazione del Q4, come il frontespizio annuncia:

The tragedy of King Richard the Second / With new additions of Parliament Sceane, and the deposing / of King Richard, / As it hath been lately acted by the Kinges / Majesties seruantes, at the Globe.

Secondo il curatore della Arden edition, Peter Ure, la scena era rappresentata, ma non stampata, per ragioni politiche, e quando Law la pubblicò, probabilmente essa fu ricostruita a memoria, basandosi sulla messinscena e non su un testo scritto. Qualsiasi ricostruzione filologica del testo shakespeariano, nella scelta di una lezione definitiva e più probabile delle altre, deve necessariamente considerare le diverse versioni, le varianti, come “errori” di qualche tipo; la flessibilità del testo, concepito non come stabile scrittura, ma come virtuale indicazione per la scena, riscatta però tali “errori” ad una condizione di variabili teatrali. Come la *deposition scene*, molte parti del testo sono irrecuperabili nella loro verità, semplicemente perché questa verità non esisteva, o perlomeno, non nella forma fissa e immutabile, che oggi siamo portati ad attribuire al termine.

3) Infine, le due diverse concezioni di teatro si manifestano nel *rapporto col teatro stesso*: l’apertura si riflette nella caducità dello spazio effimero della fiera, o neutro del teatro sferico e della scena nuda, laddove il teatro in muratura e la scenografia, con la sua pur mutevole e mutabile rappresentatività, chiudono ogni possibile “altra” visione, per darne una preordinata e persistente.

L’instabilità del testo in epoca elisabettiana corrisponde ad una instabilità dei valori, attribuita alla realtà, e che il teatro riproduce nella metafora dell’effimero, nella riflessione speculare del metateatro; rappresentatività del teatro della Restaurazione e, ancora di



più, di quello del Settecento, sostituisce alla metafora la mimesi, l'imitazione, cancella le tracce simboliche di cui era disseminata l'opera di Shakespeare.

È soprattutto nell'operazione che abbiamo chiamato *riduzione* che l'aspetto metateatrale si perde: con la cancellazione di quegli spazi che, come *il mock play* degli artigiani in *A Midsummer Night's Dream*, duplicano il teatro e ne mettono in scena la finzione, o con la loro estrapolazione, quando vengono privati del contesto originario e, per esistere, hanno bisogno allora di un'etichetta di genere – "farsa", "mock opera", ecc. –, o con la omissione dell'*induction*, già analizzata.

Lionel Abel <sup>7</sup>, coniando il termine *metateatro*, opponeva due idee di teatro:

1) la *tragedia greca classica*, dove il Fato, motore onnipotente e onnipresente, preordina l'azione, i caratteri, e fa precipitare gli eventi ad una inevitabile catastrofe, in cui i colpevoli sono puniti, la maledizione è tolta dal capo dei buoni e degli innocenti, e l'ordine può tornare a regnare sovrano;

2) il *metateatro* in cui la stabilità di questa visione del mondo, sia essa sicurezza in una qualche forma di giustizia che viene dall'alto e che ci trascende, oppure sacro terrore per la potenza del destino cui è impossibile sottrarsi, è comunque scardinata; non vi sono immagini definitive del mondo, l'ordine è frutto dell'improvvisazione degli uomini, il fato può essere scongiurato e, soprattutto, il tragico è nella consapevolezza umana.

I personaggi e le scene del teatro shakespeariano sono metateatrali: vivono infatti della loro autocoscienza, quindi di una profondità e di una complessità che evadono ogni canone. Il teatro si indaga, si osserva, si apre spesso nello spazio metateatrale dell'artificio messo a nudo e, metaforicamente, corrisponde al mondo, alla vita, al sogno:

The world's a theatre, the earth a Stage,  
Which God, and nature doth with Actors fill <sup>8</sup>.

Come scriverà secoli dopo Pirandello in *Il fu Mattia Pascal*:

[...] se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo

nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe?  
 [...] Oreste rimarrebbe sconcertato da quel buco nel cielo.  
 [...] Oreste sentirebbe ancora gli impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza [...] fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò [...]: in un buco nel cielo di carta.

Questa differente visione del cielo, in Oreste e in Amleto, corrisponde anche a una diversa ricezione del teatro e della scena: la tragedia classica chiede una *suspension of disbelief*, anzi un *belief* ritualistico, che è accettazione di un modello, che riproduce una volontà ineluttabile. Il problema del *verosimile* è così reintegrato metafisicamente nell'azione drammatica. Oreste o Edipo, come eroi della tragedia, sono archetipi, gusci vuoti, quasi funzioni propiane, sineddochicamente rappresentanti, non del genere umano o dell'umana natura, ché in questo senso la tragedia classica non cerca verosimiglianza, bensì della generalizzazione, dell'*idea* di eroe tragico.

Quando invece l'eroe metateatrale, come Amleto, si accorge in scena dello strappo nel suo cielo, si accorge anche che il cielo stesso è di carta, relativo, teatrale e, se per lui e per il suo pubblico vale l'equivalenza teatro = mondo, a maggiore ragione vale l'inverso: mondo = teatro. Giunge pertanto a una consapevolezza per cui non è più essenziale la sospensione dell'incredulità, ché anzi il testo e la scena stessi si ostendono, si indicano continuamente. Si sa che è teatro, che le scene sono false, che non è possibile che trent'anni di avvenimenti siano ridotti a due ore e mezzo, che è irrazionale e non verosimile, non vero, che un attore possa rappresentare il chiaro di luna o il muro, ma che tutto questo, come nel gioco infantile, è accettabile se si sa di giocare e si sta al gioco, se si vuole che per due ore e mezzo il teatro *sia* il mondo, non lo rappresenti semplicemente.

Il teatro della Restaurazione, sostenendo teoricamente le regole classiche, non si riporta, e non potrebbe farlo, alla concezione fatalistica della tragedia greca, ma esclude comunque lo spazio metateatrale dalla scena, e si rivolge all'aspetto rappresentativo del dramma.

L'eroe non è *modello rituale* definito dalle forze metafisiche che lo sovrastano, bensì *modello teatrale*, ruolo cui le differenze e le varianti individuali vengono riportate e ridotte. La consapevolezza di sé e della propria posizione nel mondo e sulla scena, che era di Hamlet e di Richard II, ormai non può più essere evitata e non è possibile tornare al sacro terrore dell'eroe/vittima tragica, che deve sottostare al Fato. L'eroe tragico del teatro della Restaurazione si muove per sua volontà, più vicino a Faust che non a Oreste. Dryden indica che proprio questa è la caratteristica del suo eroe Antony in *All for Love*:

for the crimes of love which they both committed, were no occasion'd by any necessity, or fatal ignorance, but were wholly voluntary; since our passions are, or ought to be, within our power (*Preface*).

Il comportamento canonico dell'eroe nella tragedia greca e in quella francese, che la imita, appare sulla scena inglese inverosimile, assurdo, perché non corrisponde a quello reale, della vita di tutti, e non è dettato dal senso comune. Hippolyte, in *Phèdre* di Racine, si muove su valori assoluti, senza interrogarsi sulla coerenza delle sue azioni con il buon senso, e il confronto tra questi valori e quelli di un codice di comportamento quotidiano sminuisce la portata del tragico, lo ridicolizza, lo emargina. Come Don Chisciotte è un matto nel confronto con i codici comuni, ma apparirebbe integrato rispetto a quelli cavallereschi, così Edipo e Hippolyte, decontestualizzati e messi in relazione all'uomo comune, cessano di essere dei modelli archetipici e risultano assurdi, anche se considerati solo come rappresentazioni di *exempla*. È Dryden che critica il comportamento di Hippolyte, mostrando chiaramente l'enorme scissione tra il teatro inglese e il teatro francese o, comunque, tra un teatro che si sta avviando alla rappresentazione del vero, alla mimesi della realtà, e un teatro codificato, che guarda indietro, al recupero impossibile dei modelli tragici classici:

[...] in this nicety of manners does the excellency of *French* Poetry consist: their Heroes are the most civil people breathing: but their good breeding seldom extends to a word of sense: All their Wit is in their Ceremony; they want the Genius which animates our Stage [...] Thus their *Hippolitus* is so scrupolous in point of decency, that

he will rather expose himself to death, than accuse his Stepmother to his Father; and my Critiques I am sure will commend him for it: but we of grosser apprehensions, are apt to think that this excess of generosity, is not practicable but with Fools and Madmen [...] take *Hippolitus* out of his Poetique Fit, and I suppose he would think it a wiser part, to set the Saddle on the right Horse, and chuse rather to live with the reputation of a plain-spoken honest man, than to die with the infamy of an incestuous Villain °.

Davanti ad una imitazione della vita sempre più definita nei particolari realistici, sia a livello scenografico, che comportamentale, il teatro cerca la *suspension of disbelief*. Il pubblico deve non “credere” un modello, né “vedere” la finzione del metateatro, ma “sospendere l’incredulità”, credere nell’illusione, nelle apparenze della finzione. Se nell’età di Dryden e nel Settecento si parla di verosimiglianza e del ridicolo che colpisce il non verosimile <sup>10</sup>, il Romanticismo porta l’interesse sul lettore come funzione, psicologica, come individuo, come reazione davanti all’opera d’arte. Coleridge definisce appunto “willing suspension of disbelief” l’atteggiamento “volutamente credulo” del recettore, Stendhal parla di illusione imperfetta, quando si sa di essere a teatro, e di illusione perfetta, che si raggiunge nei rari momenti in cui lo si dimentica. È questo tipo di identificazione per cui l’individuo si trasfigura nell’opera d’arte, che il Romanticismo ricerca; Stendhal scrive che “l’emozione dell’illusione perfetta è il problema del *romanticismo* ridotto ai suoi nimi termini” <sup>11</sup>.

Il teatro neoclassico, eliminando l’incongruo e l’assurdo del modello classico, stereotipizza comunque la vita in ruoli e generi teatrali, cercando nella messa in scena la rappresentatività mimetica e non più metaforica. Se non siamo ancora al realismo del teatro borghese ottocentesco, non siamo però più al metateatro elisabetiano. Laddove un aspetto metateatrale permane, può essere nel puntare l’attenzione alla finzione scenica, per trarne morali o per distendere la tensione dell’uditorio, ma sicuramente perde, dalla fine del Seicento in poi, una serie di significati meno contingenti all’azione rappresentata e più astrattamente sottostanti al dramma come genere: il mondo non è più un teatro <sup>12</sup>, la vita non è più un sogno, fare teatro non è più metafora della vita e della creazio-

ne artistica. Non è un caso che nell'adattamento di Dryden della *Tempest* shakespeariana, Prospero cambi radicalmente aspetto, perda quella caratteristica di mago demiurgo dell'isola, ombra teatrale, metafora del drammaturgo-artista e regista dell'azione e della scena, per diventare una specie di astrologo, che sa leggere il destino nelle stelle, una sorta di impresario più che di regista, che mette in scena, alla fine del *play*, un *masque* conclusivo, un vero spettacolo, apoteosi di trucchi e di "rich settings", per piacere al pubblico e senza un vero aggancio con l'azione sull'isola. Nell'adattamento, la scena finale di Shakespeare è completamente omessa: Prospero non abbandona la magia e contemporaneamente, la scena; non recita l'epilogo in cui emerge chiaramente che la vita di Prospero, come ombra, finzione, dipende dal pubblico, che vuole credere e vuole giocare in quello spazio e in quel tempo di magia, che è il teatro. Nella girandola finale dell'adattamento di Dryden, risulta solo un omaggio al Teatro con la T maiuscola, dove la magia è fatta di concreti macchinari, di concreti ordigni scenici. Le streghe di *Macbeth*, "weird sisters", segni misteriosi del destino, nell'adattamento "operatic" di Davenant, divengono "wayward sisters", donnette capricciose, più adatte a danzare intorno al calderone che a fare magie, banalizzate almeno quanto Prospero.

La rappresentazione, sempre più letterale e standardizzata, del teatro neoclassico, è ricerca di "verosimiglianza", come attualizzazione, mimesi, di ciò che è possibile nella vita reale. Il concetto di *verosimile* è però, come scriveva Metz, *culturale e arbitrario*, interamente inscritto nel testo e non referenziale<sup>13</sup>; ciò che appare come verosimile ad un'epoca può non esserlo più successivamente; l'aspetto convenzionale di ciò che viene ritenuto possibile e opposto al vero relativizza in senso epistemico il valore del concetto. "Contrairement à la croyance classique", scrive Pavis, centrando il problema, "le vraisemblable n'existe pas en soi, sous une forme immuable, à travers les époques et les estétiques. Il repose sur un code idéologique, partagé par le public et la pièce"<sup>14</sup>. Nel mondo neoclassico il verosimile si oppone temporaneamente a "deceit", alla finzione ostesa come tale, e al vero. Se da una parte infatti si è ben consci che tutta l'arte è una modellizzazione e che non corrisponde alla realtà, dall'altra se ne restringe il campo a quelle rappresentazioni che permettano maggiormente un "effetto di reale", un'illusione referenziale.

Dryden sa che il verosimile della finzione artistica non può coincidere con il vero, che occorre una cooperazione e una accettazione da parte del recettore, per considerarlo tale:

If Ben Johnson [*sic*] himself will remove the Scene from *Rome* into *Tuscany* in the same act, and from thence return to *Rome*, in the Scene which immediately follows; reason will consider there is no proportionable allowance of time to perform the journey, and therefore will chuse to stay at home. So then less change of place there is, the less time is taken up in transporting the persons of the *Drama*, with Analogy to reason; and in that Analogy, or resemblance of Fiction to Truth, consists the excellency of the Play.

[...] as *Place*, so *Time* relating to a Play, is either imaginary or real: the real is comprehended in those three hours, more or less, in the space of which the Play is represented: the imaginary is that which is supposed to be taken up in the Representation, as twenty four hours more or less. Now no man ever could suppose that twenty four real hours could be included in the space of three <sup>15</sup>.

Nonostante questa consapevolezza, però, proprio in questo periodo fu compiuto un tentativo di ottenere l'esatta sovrapposizione dei due tempi, quello della rappresentazione e quello reale della ricezione: Samuel Tuke, in *The Five Hours Tragedy*, nel 1662, mise in scena avvenimenti la cui durata non superava il tempo occorrente a rappresentarli <sup>16</sup>.

Il verosimile d'altronde escludeva come incongrui gli elementi fantastici che denotavano la finzione come palese falsità:

The Poetic World is nothing but Fiction; Parnassus, Pegasus, and the Muses, pure imagination and Chimaera. But being, however, a system universally agreed on, all that shall be contriv'd or invented upon this Foundation according to Nature shall be reputed as truth: But what so ever shall diminish from, or exceed, the just proportions of Nature, shall be rejected as False, and pass for extravagance, as Dwarfs and Gyants for Monsters <sup>17</sup>.

Anche Hobbes, in omaggio alla ragione, rifiutava la magia e il soprannaturale, per esaltare la "verità" di una poesia che fosse mimesi "verosimile" della vita:

The subject-matter of poetry is [...] the manners of men; its method is that of verisimilitude, or resemblance to the actual conditions of life <sup>18</sup>.

Ecco allora che le critiche mosse a Shakespeare, e le regole neoclassiche, opposte, come modelli di perfezione, alle irregolarità, del passato sono esaltazione del verosimile, contrapposto all'incoerente, all'impossibile e al fantastico. A livello linguistico, la letteralizzazione cancellava i voli della fantasia, la ricchezza connotativa e la figuratività retorica <sup>19</sup> e, al livello dell'intreccio, le unità il *decorum* e la giustizia poetica riportavano il palesemente falso alla plausibilità e alla coerenza, eliminando aspetti dell'opera di Shakespeare – anacronismi <sup>20</sup>, frequenti cambi di scena, situazioni irreali – che venivano sentiti come "ridicoli", innaturali:

If you consider the Historical Plays of *Shakespeare*, they are rather so many Chronicles of kings, or the business many times of thirty or forty years, cramp't into a representation of two hours and half, which is not to imitate or paint Nature, but rather to draw her in miniature, to take her in little; to look upon her through the wrong end of a Perspective, and receive her Images not only much less, but infinitely more imperfect than the life; this, instead of making a Play delightful, renders it ridiculous. For the stage, on which it is represented, being but one and the same place, it is unnatural to conceive it many: and those far distant from one another. I will not deny but by the variation of painted scenes, the fancy (which in these cases will contribute to its own deceit) may sometimes imagine it several places, with some appearance of probability; yet it still carries the greater likelihood of truth, if those places be suppos'd so near each other, as in the same town or City [...]<sup>21</sup>

Il rispetto delle unità aristoteliche di spazio, tempo e azione, sembra dare alla rappresentazione la naturalezza che la rende verosimile *resemblance* della vita reale. Collier scriveva che:

the Design of these Rules is to conceal the Fiction of the Stage, to make the Play appear Natural, and to give it an Air of Reality and *Conversation* <sup>22</sup>.

Ciò che differenzia questa "verosimiglianza" neoclassica dal

realismo più tardo è nell'oggetto dell'imitazione, in quel "reale" cui la finzione si riferisce. Il teatro neoclassico non mette in scena il *particolare*, l'individuale, bensì il *modello generale*. Il verosimile è sì un problema di accettazione convenzionale, ma di tipo razionale, quindi comune, perché basato su una facoltà ritenuta universale. Il rapporto con la realtà, con la Natura, è dato dall'omologia del modello; quello imposto dalle regole all'espressione artistica è sentito come ricavato direttamente dalla Natura stessa, fatta di ordine e di coerenza simmetrica. Per Dryden, "the Rules are nothing but an Observation of Nature. For Nature is Rule and Order itself" <sup>23</sup>, e la stessa idea permea tutta la tradizione estetica che rileggeva Aristotele a partire dai commenti rinascimentali. A metà Settecento, troviamo ancora affermazioni analoghe a quelle di Dryden, e forse derivate da quelle. Un anonimo Gentleman of the Inner Temple, criticando Shakespeare appunto per l'assenza inquietante di regole, ribadisce che "the Critical Rules... are only Observations on Nature" <sup>24</sup>.

Dall'umanesimo in poi, lo studio della natura si era allontanato progressivamente dall'idea di peccato e di faustiano patto con il demonio e, per l'empirismo inglese e per Bacon, era diventato un mezzo per conoscere Dio attraverso le sue opere, in quello che, metaforicamente, era divenuto il "gran libro della natura". La strada al progresso era così aperta. Nei confronti del reale, però, laddove la scienza era *analisi* e la storia *descrizione*, la poesia era la *modellizzazione*, la rappresentazione mediata dalle possibilità fantastiche. L'arte è per Bacon "ciò che può e che dovrebbe avvenire", una realtà fittizia, che nasce dal desiderio, una lettura omologa a quella contemporaneamente attuata dalla scienza e dalla storia. L'estetica neoclassica ritrova nel mondo l'armonia e le regole che legge in Aristotele, costanti, come le leggi che la scienza cercava nel cosmo e che la razionalità cartesiana mostrava come unica logica possibile di ciò che è, e che può essere letto e conosciuto attraverso l'intelletto umano.

Di fatto, contrariamente alle affermazioni critiche sulle regole, che le fanno derivare dall'osservazione della natura, è l'arte che diviene modello, imponendo le sue regole al reale, dandone la chiave di lettura, affiancandogli un altro reale, un ideale modello che migliora il mondo, lo adatta, operando delle astrazioni universali e generalizzate. L'ideale proposto dall'arte è il come "le cose dovrebbero essere",



ma offre, per sovrapposizione, il come "le cose sono", se guardate dall'alto del modello. In questa visione di un mondo ideale, del migliore "mondo possibile" creato dalla poesia, anche il Caso viene indirizzato in modo armonico e giusto, e non si possono accettare le inquietanti aperture dei drammi shakespeariani. Il lieto fine, negli adattamenti di *Romeo and Juliet*, o di *King Lear*, mostra un'ideale giustizia, per cui i buoni vengono premiati e i colpevoli puniti, secondo un'ordine morale non aristotelico, ma tipicamente neoclassico. Il concetto di "giustizia poetica", derivato da una sovrapposizione ai canoni aristotelici da parte dello Scaligero, fu accettato e sottoscritto da Rymer, Dryden, da Dennis: un modo di leggere la tragedia in senso morale, con la rassicurante binarietà, ricompensa-castigo.

Che il verosimile nasca dal rispetto di un modello estetico e non riguardi la referenzialità della mimesi, è chiaro dalle affermazioni dei critici seicenteschi sull'opera di Shakespeare, dove la "natura" è intesa come spontaneità non ricondotta alle regole dell'arte, una forma ingenua e primitiva di imitazione degli aspetti irripetibili e individuali della vita. Per Cartwright, quella di Shakespeare è una "old fashioned Art" e "Nature was all his Art", e per Dennis "Shakespeare would have wonderfully surpass'd himself, if Art had been join'd to Nature". Questa visione personale, individuale, doveva quindi essere rimodellata secondo regole che l'avrebbero resa espressione generale. È ancora Dryden il portavoce di un atteggiamento comune agli adattatori del testo shakespeariano nei confronti dell'opera d'arte: la singola opera non è importante come espressione di una coscienza individuale, e può essere trasformata e adattata, senza che sia distrutta la fragile visione del soggetto che l'ha creata. Il testo non è un *organismo*, ma un *meccanismo*, che può essere smontato e rimontato a piacere per migliorarlo. Il modello astratto è migliore del particolare occorramento, e la probabilità poetica e la verosimiglianza sono migliori della realtà. L'arte è mimesi della natura, ma mimesi significa una rappresentazione generalizzata, nella quale si riconosce la "resemblance" che il testo ha verso la vita e che più tardi, nel Settecento, diventerà una *miniaturizzazione* di azioni e passioni:

Love, hope and fear, desire, aversion, rage,  
 All that can move the soul, or can assuage,  
 Are drawn in miniature of life, the Stage <sup>25</sup>.

L'ordine imposto dall'arte si trova a tutti i livelli: se le unità erano in rapporto con l'ordine del mondo, la regola del *decorum* mostrava la stessa relazione nell'ordine sociale – esso stesso analogico, per Rymer, all'ordine naturale –, e la giustizia poetica dava la visione di un mondo ordinato anche moralmente.

Sono le convenzioni epistemiche, culturali, ideologiche, che permettono l'identificazione del verosimile nella *general nature*<sup>26</sup>, nel modello; è pertanto un problema connesso alla ricezione. L'enfasi sul letterale e sul generale considera la possibilità di emettere messaggi validi per tutti, facendo appello alla facoltà comune, la ragione. Si tratta di un atteggiamento moralistico e didattico, che il teatro assume coscientemente in questo periodo, diventando sempre più persuasivo e interessato alla ricezione, sia virtuale che reale, contingente, nel tentativo di influenzare perlocutivamente, sul piano della vita quotidiana, il proprio destinatario.

La lunga discussione teorica circa lo scopo della mimesi drammatica, se fosse da indicare nel puro divertimento o nell'insegnamento morale, aveva lontane origini. Già Orazio aveva distinto: "Aut prodesse volunt, aut delectare poetae". Da una parte c'era chi separava la letteratura e l'arte dalla morale, per farne un'espressione edonistica, di ricerca del bello, dall'altra chi invece, attraverso l'inevitabile mediazione del piacere, richiedeva all'arte di rendere migliore il mondo, istruendo l'uomo. Il fine della poesia è istruire attraverso il diletto, per il Dr Johnson, che sintetizzava il pensiero già espresso nel *Tatler*:

I cannot be of the same opinion with my friends and fellow labourers, the reformers of manners, in their severity towards plays; but must allow, that a good play acted before a well bred audience, must raise very proper incitements to good behaviour, and be the most quick and most prevailing method of giving young people a turn of sense and breeding (n. 3, 16<sup>th</sup> April, 1709).

La forza e l'immediatezza con cui la rappresentazione teatrale raggiunge il suo recettore e l'impressione di trovarsi davanti alla verità (la verosimiglianza) sicuramente sono sempre state ritenute le cause della potenzialità didattica e morale del teatro stesso; la catarsi aristotelica, la teoria delle passioni, erano il riconoscimento della forza dell'azione drammatica, che deriva dall'essere rappre-

sentazione diretta e non descrizione. Nel *Tatler* si ribadisce spesso questo concetto:

infratesto

If a thing painted or related can irresistibly enter our hearts, what may not be brought to pass by seeing generous things performed before our eyes? (n. 8, 26<sup>th</sup> April 1709);

e, precedentemente, anche Heywood scriveva cose simili:

A Description is only a Shadow received by the eare but not perceived by the eye: so lively portraiture is meereley a forme seene by the eye, but can neither shew action, passion, motion or any other gesture, to moove the spirits of the beholder to admiration,

mentre, "to see a souldier shap'd like a souldier, walke, speake, act like a souldier" <sup>27</sup>, trovarsi davanti all'azione, alla parola, al gesto in situazione scenica, porta all'identificazione tra quella scena, fittizia e convenzionale, ma non meno efficace, e la realtà. Proprio Heywood porta, tra gli altri esempi, a riprova della forza che l'azione scenica ha sull'uditorio e sul convincimento morale, la storia di una donna che, durante la rappresentazione di "the old History of Friar *Francis*", vedendo in scena il personaggio femminile, perseguitato dallo spettro del marito da lei ucciso, cominciò a gridare e a lamentarsi e, insospettabilmente, confessò davanti alla gente, che le si era fatta intorno senza capire cosa fosse successo, di avere ella stessa ucciso il proprio marito, in una situazione simile a quella messa in scena. Se il teatro vuole fare passare un discorso morale e didattico, il testo si pone nei confronti della sua ricezione virtuale e ipotizzata come una forte spinta all'azione e come ogni altro testo, e forse di più, perché messo scena, può dirigere, orientare la propria lettura:

When actors are considered with a view to their talents, it is not only the pleasure of that hour of action which the spectators gain from their performance; but the opposition of right and wrong on the stage, would have its force in the assistance of our judgment on other occasions (*Tatler*, n. 182, 8<sup>th</sup> June, 1710).

Bene e male, come metri di valutazione, che emergono dall'azio-

ne teatrale, devono trovare la loro applicazione nella vita; il teatro quindi deve essere un incitamento alla virtù:

[...] circumstances which dwell strongly upon the minds of the audience and would certainly affect their behaviour on any parallel occasions in their own lives [...] let us have virtue thus represented on the stage (*Tatler*, n. 71, 22<sup>nd</sup> September, 1709).

Il puro divertimento, senza un messaggio morale, contraddistingue invece generi come l'opera e i funamboli <sup>28</sup>, che la massa ama e che sono riprovevoli almeno come quel teatro che rappresenta vizi anziché virtù, altrettanto influente, ma in senso negativo. Le stesse accuse di corruzione, lanciate al teatro in periodo puritano e successivamente da Collier, nel suo *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698), mostrano la consapevolezza dell'influenza che la scena può avere sul pubblico.

Accanto all'interesse di un teatro di tipo didattico per la ricezione, in senso persuasivo, c'è l'attenzione, in sede teorica, al pubblico, sia come spettatore virtuale che come spettatore reale, alle sue reazioni e alle sue richieste. L'esaltazione dei canoni classici, di astratte regole di simmetria nella costruzione drammatica, è filtrata e compromessa dalla coscienza di una tradizione inglese non facilmente azzerabile, perché patrimonio comune, come competenza ed enciclopedia del lettore; l'abitudine che il pubblico ha fatto a certi "errori" sulla scena, riequilibra l'accettazione di postulati teorici importati. Nel dialogo *An Essay on Dramatick Poetry*, fondamentale summa del credo neoclassico in termini drammatici, Dryden mantiene appunto questa posizione: le unità di spazio e di tempo, difese dal personaggio Crites, sono espone dal punto di vista della *audience*, in base alla loro credibilità e verosimiglianza dalla parte del ricettore; l'unità di azione, che il teatro francese propugnava senza eccezioni, è rivista alla luce della considerazione che, da sempre, nel dramma inglese si intersecano *plots* diversi. Crites interpreta "azione" come scopo, intenzione, e in questa accezione del termine, è possibile accettare che nel dramma vi siano azioni secondarie, *subplots*, purché subordinate a quella principale e purché concorrano allo stesso senso. La motivazione della sopravvivenza di *plots* secondari è che l'azione drammatica deve essere costituita di molte azioni imperfette, perché esse "hold

the Audience in a delightful suspence of what will be" (p. 388). Ugualmente, trattando il problema della rima, il pubblico ha una funzione determinante; per Crites, contrario all'uso dei versi, la prova decisiva è quella pragmatica: il pubblico non ama commedie e tragedie in rima, preferendo quelle in cui si usa il *blank verse*, più vicino alla elocuzione spontanea e quotidiana. Il personaggio, dietro la cui maschera si nasconde lo stesso Dryden, Neander, tende sempre a riportare nel giusto mezzo le affermazioni di Crites e di Eugenius, soggetti di una *querelle* tra antichi e moderni; le sue argomentazioni si basano tutte su un concetto di dinamicità drammatica, difficilmente quantificabile e schematizzabile in regole, ma nascono dalla costante considerazione del recettore, anche quando si confuta l'ipotesi che il *common sense* o il gusto comune possano essere una prova:

"Tis no matter what they think; they are sometimes in the right, sometimes in the wrong; their judgment is a mere Lottery. *Est ubi plebs recte putat, est ubi peccat* (p. 429).

La varietà, "the greatest help to the Actors, and refreshment to the Audience" (p. 426), sostenuta da Neander, ha per scopo il non annoiare il pubblico, come regolarmente avviene con la gravità declamatoria e fissa del teatro francese, che segue fedelmente le regole aristoteliche, "so that instead of perswading us to grieve for their imaginary Heroes, we are concern'd for our own trouble, as we are in tedious visits of bad company; we are in pain till they are gone" <sup>29</sup>.

Il Lettore Modello del critico neoclassico è comunque un lettore contingente, bene definito nei gusti e nelle esigenze, ed è visto e descritto come una sublimazione del lettore reale, che con il suo comportamento condiziona le scelte del drammaturgo ma ne è condizionato a sua volta, in un *feed back* difficilmente controllabile <sup>30</sup>. L'insuccesso di certe operazioni, come l'adattamento di *Romeo and Juliet* di Howard, è un esempio di come la risposta del pubblico reale non sempre coincidesse con le aspettative del mittente e con l'immagine di pubblico che il testo costruiva virtualmente e cui si indirizzava. Nelle testimonianze del tempo, l'attenzione al pubblico, anche quando è elemento che riequilibra il discorso teorico, come in Dryden, è comunque sempre attenzione ad un pubblico

particolare e non universale; non interessa l'Uomo, ma l'uomo dell'epoca, che va a teatro, molto diverso dallo spettatore contemporaneo a Shakespeare, che cercava nell'opera teatrale elementi ora improponibili a un gusto distante e mutato. Il drammaturgo James Shirley, nel prologo per la rappresentazione di *Love Tricks* del 1667, scriveva:

That which the World call'd Wit in Shakespeare's Age  
Is laught at, as improper for our Stage;

e Gildon, ironicamente, esponeva lo stesso concetto nel suo prologo all'adattamento di *Measure for Measure*:

No more let Labour'd *Scenes*, with Pain, be wrought,  
What least is wanting in a *Play*, is *Thought*.  
Let neither *Dance*, nor *Musik* be forgot,  
Nor *Scenes*, no matter for the *Sense*, or *Plot*.  
Such things we own in *Shakespeare's* days might do;  
But then his Audience did not judge like you.

L'immagine di un recettore preciso, e contemporaneo, si delinea per contrasto, per differenza, per ciò che non è più e che lo distingue dal passato. In questo caso, però, il pubblico reale è trasfigurato nell'immagine del lettore o dello spettatore virtuale, previsto dal testo; altrove si trovano accenni alla vera *audience*, quasi sempre per metterne in risalto l'aspetto proteiforme e per lamentare il fatto che buona parte del pubblico, del "mostro dalle mille teste", consistesse in spettatori dal gusto rozzo, che il drammaturgo doveva accontentare, pur senza dividerne le scelte, dall'alto della sua posizione dotta. Per Cibber, l'uso delle ricche scenografie e l'enfasi sull'aspetto visuale del teatro era una erronea concessione alla parte più "bassa" dei lettori:

It was no wonder that the sensual supply of sound and sight grew too hard for sense and simple nature, when it is considered how many more people there are that can see and hear than can think and understand <sup>31</sup>.

La trasformazione sociale ed economica in Inghilterra tra Sei e Settecento aveva effettivamente cambiato i destinatari della letteratura e in particolare del teatro; l'ascesa di una classe sociale che

deteneva il potere economico, in virtù del commercio e degli affari, aveva esteso la domanda culturale. Il mercante, l'uomo di affari, legato alla città e alla sua dinamicità, era il nuovo ricco, senza cultura, che amava gli spettacoli e il divertimento principalmente visivo di pantomime e di giocolieri, e sempre più si connotava come committente, oltre che come spettatore del teatro. Loftis, analizzando la commedia del periodo, rileva che le figure del *merchant* e dell'usuraio, di chi insomma aveva il potere del denaro, erano dapprima satireggiate ma acquistarono ben altra importanza verso la metà del Settecento e il teatro cominciò a mettere in scena personaggi borghesi in senso sempre più realistico e serio, mentre il *novel* contemporaneo dava alla borghesia una fedele descrizione in cui riconoscersi.

La vita della città, e di Londra in particolare; pur contrapposta alla campagna idealizzata, era il vero spazio dove la letteratura poteva misurare il proprio pubblico. La conseguenza di questa crescita quantitativa del pubblico, interessato alla letteratura e all'arte, e della trasformazione conseguente in senso qualitativo, era per i più una caduta della qualità letteraria, una volgarizzazione, disapprovata con il rimpianto per i vecchi tempi. Alexander Pope parla di:

contemporary vulgarization of literature, dramatic as well as non dramatic, and especially the kind of vulgarization caused by the increasing size of the audience for literature,

e anche Dennis ha una posizione analoga:

The numbers of the Nobility and Gentry of the Town and consequently of their Dependants, are exceedingly augmented by some great Events, which have happen'd of late years, *viz* the Revolution, the Union with *Scotland*, the return of our Armies from the Continent and the King's accession to the Crown. But as for the Improvement of a general Taste, 'tis so great a Blunder, that it could never be thought of among considerate People <sup>32</sup>.

Il pubblico è qui non solo il lettore ideale o reale, ma è in parte il committente dell'opera; le trasformazioni del teatro e la volgarizzazione della letteratura erano dovute anche al fatto che erano cam-

biare le classi sociali che finanziavano gli spettacoli e che potevano quindi a ragione avanzare delle richieste. È esemplare quello che il Dr Johnson scrisse in un prologo, recitato da Garrick, per l'apertura del teatro in Drury Lane, nel 1747:

The Stage but echoes back the publick voice  
 The Drama's laws the drama's patrons give,  
 For we that live to please, must please to live.

Infatti, l'opera non nasce nel vuoto, ma in un contesto che la modella, di cui essa deve tener conto, anche quando lo assume con atteggiamento negativo o rivoluzionario; in ogni caso quindi la voce del testo "echoes back", rimanda, come un'eco, la voce del contesto, del pubblico reale da cui è partita, e la rimanda allo stesso contesto, allo stesso pubblico, sublimandoli entrambi, inscrivendoli come essenze virtuali del suo discorso. Ma il testo si modella sulle leggi del mondo esterno, talvolta scardinandole, altre volte compiacendole, accettando i limiti imposti dai *patrons*, dai committenti, e assecondando le aspettative del pubblico reale.

Non sempre committenza e ricezione coincidono – il teatro che il regime puritano permetteva, fatto di spettacolarità, era il carnevale del popolo e serviva alla stabilità politica del governo –, ma spesso sì: il teatro cortigiano aristocratico del Rinascimento italiano e del Seicento francese erano la voce della committenza che, specularmente, le ritornava. Diversa era la situazione in Inghilterra, da sempre. Strati sociali differenti, soprattutto culturalmente, formavano il pubblico eterogeneo del dramma; la corte e i nobili erano i protettori delle compagnie e delle opere, oltre che i recettori, e questo, al tempo di Shakespeare come durante il periodo della Restaurazione. Solo verso la metà del Settecento il borghese<sup>33</sup> comincia a sostituirsi gradualmente alla nobiltà, nel ruolo di *sponsor* del teatro, ma ciò avviene quando ormai attraverso il *Licensing act* il teatro ha acquistato una autonomia imprenditoriale e sempre di più è controllato dall'alto, dal Lord Chamberlain, che ha il potere di censurare le opere sgradite al potere. La censura in certa forma c'era sempre stata, e il teatro era sottoposto all'approvazione del Lord Chamberlain e del Master of the Revels, ma questi organismi di censura sempre più si sottrassero all'autorità del re, che concedeva licenze per aprire teatri e rappresentarvi opere, e si definirono



come portavoci del vero potere, quello della classe dominante, che tendeva a mantenere la stabilità politica e a rafforzare l'unità della nazione.

Il controllo della censura si attua comunque sul testo, inteso come "voce" che enuncia un messaggio destabilizzante. Il comportamento del testo nei confronti del suo contesto e di quello del lettore virtuale, sul quale si proietta, è distruttivo o sostitutivo; il sistema è rifiutato attraverso critiche e satira, oppure rifiutato ipotizzando un sistema nuovo, alternativo, che il testo propone. La funzione del testo è qui didattica, in un senso che viene interpretato come negativo, ma la censura nasce comunque dalla sicurezza che il discorso possa intervenire sulla realtà trasformandola, filtrando valori e dirigendoli sul pubblico.

Da una parte allora, il teatro del Seicento e del Settecento poteva assecondare i vari strati sociali e le loro richieste, mettendo in scena quello che più piaceva e che riscuoteva successo. Per Nicoll, in una estrema sintesi di differenti attese culturali, mentre i critici difendevano l'applicazione di regole estetiche e volevano opere neoclassiche, i *gentlemen* cercavano soprattutto lo *heroic bombast* della tragedia della Restaurazione, e le signore richiedevano alla scena le situazioni patetiche e commoventi; i molti generi teatrali della Restaurazione sembrano confermare i gusti diversi di classi sociali differenti <sup>34</sup>. D'altra parte, però, il teatro si poneva come didattico, cercava di influenzare il contesto e il lettore reale, non solo in senso morale come scelta tra bene e male, ma anche in senso politico e sociale.

Il teatro può farsi portatore di un discorso politico lanciato allo spettatore e inscritto nel testo, a almeno due livelli distinti:

1) un livello *contingente* e *superficiale*, per cui il teatro si riferisce al sistema come modello politico da satireggiare, da criticare o da proporre come comportamento al lettore. L'opera tende in questo senso ad una ricezione non lontana nel tempo, non universale, ma circoscritta ad un gruppo definito, che può decifrare il messaggio perché ne conosce i termini e i riferimenti. È il caso dei molti accenni a personaggi o ad avvenimenti, che solo la critica e le note possono far rivivere per il lettore lontano secoli dall'opera. Il teatro settecentesco e anche gli adattamenti delle opere di Shakespeare, che esaltavano ideologie Tory o Whig, puntavano a personaggi politici dell'epoca, oggi difficilmente rintracciabili, e la cui rivelazione non cambia molto la nostra fruizione dell'opera. In alcuni

casi queste satire sono ormai senza senso, perché basate su valori non rivitalizzabili in epoca moderna, in altri casi il testo vale per se stesso, come *The Beggar's Opera*, e non interessa poi sapere che Macheath era inteso come una parodia di Walpole;

2) un livello più *generalizzato e universale*, per cui il riferimento politico non è contingente, perché l'opera fa appello a ideologie che pongono un modello politico ideale, costruiscono un mondo possibile, ovviamente in rapporto sostitutivo con il sistema politico contestuale, comunque più astrattamente legate al rapporto universale dell'uomo con il potere: più generale, ma di portata più lunga e profonda.

Negli adattamenti shakespeariani è evidente la sovrapposizione del discorso politico al testo originale e questo avviene sia come riferimento contingente che come trasformazione ideologica. In entrambi i casi, spesso, l'occasione è offerta da avvenimenti o da situazioni politiche contestuali, ma le alterazioni possono anche derivare dalla volontà di far dire al testo un discorso più vagamente propagandistico, un'idea astratta. Così, si può accettare l'ipotesi di Merchant che "Nahum Tate, with Popish Plots and Monmouth Rebellion in mind, produced *The Ingratitude of a Commonwealth* in 1682, [...] after the Jacobite rising of 1715 John Dennis produced *The invader of his Country or The Fatal Resentment*; and [...] Thomson's classical recasting of *Coriolanus* was evoked by the '45"; sicuramente *Titus Andronicus* di Ravenscroft "was called into being by the political troubles, as the author frankly avows in the address 'To the Reader' of the Quarto of 1687"<sup>35</sup>, ma problemi come la deposizione di un re e l'usurpazione della sua autorità, in *Richard II*, difficilmente sono considerabili soltanto in relazione ad un determinato periodo e risultano ben più vasti.

I rimandi a situazioni particolari sono generalmente caricaturali e farseschi, come in *The Cobler of Preston*, dove Johnson alludeva alla cattura dei ribelli giacobiti a Preston Heath nel 1716, con una satira mordacemente whig; si tratta comunque di critiche circoscritte, che non hanno un vero rapporto con l'intero sistema politico culturale dell'epoca e che non influiscono su di esso in alcun modo; tutt'al più commentano fatti avvenuti o sottolineano l'appartenenza ad un partito.

Quando invece il testo trascende il singolo avvenimento, per porsi in relazione col contesto, più ampio, di interi sistemi ideologici o politici o sociali, si danno tre possibili comportamenti<sup>36</sup>:

1) Il testo può proporre un sistema alternativo, un'altra ideologia, che si oppone al sistema vigente. Il finale dell'adattamento di *Timon of Athens* di Shadwell vede in scena il soldato Alcibiades che, davanti ai senatori prigionieri, contesta la loro tirannia e la loro corruzione, ed esalta la sovranità popolare; il dramma si conclude con il popolo che grida "Liberty". Se la conclusione ha valore riassuntivo ed epigrammatico, il senso dell'intera opera è una presa di posizione contro la falsità e gli intrighi, sia quelli dell'amicizia e dell'amore, che quelli del potere. Naturalmente il testo si cautelela contro il proprio annientamento, si dà credibilità e accettabilità, trasferendo il suo discorso lontano dal contesto in cui viene rappresentato: a Atene e nel passato storico. Nahum Tate, colpito dalla censura per il suo adattamento di *Richard II*, negava, nell'epistola dedicatoria dell'opera, che vi fosse un rapporto analogico tra passato messo in scena e tempo presente, opponendo la corte corrotta di allora a quella a lui contemporanea, che possedeva come prerogative *Office* e *Power*. La distanza temporale o spaziale è usata come protezione del testo, almeno quanto lo è l'affidare discorsi "pericolosi" a personaggi chiaramente ridicoli o cattivi.

La rivolta di Cade in *Henry VI* mostra che le rivoluzioni popolari nascono dalla debolezza della massa, che è sempre pronta a seguire le idee dei folli e a cambiare posizione, appena qualcuno la trascini con la forza dei suoi discorsi; negli adattamenti di Crowne e di Cibber la rivolta non è neppure messa in scena e viene solo riportata, quando ormai è già stata sedata. L'eliminazione di queste scene è significativa, proprio come una forma di autocensura del testo, di cancellazione di ciò che poteva essere interpretato come distruttivo o rivoluzionario, anche se inserito ed enunciato in un contesto comico e assurdo, quale era quello dei discorsi di Cade nell'originale. Nell'altro adattamento di *Henry VI* di Crowne, *Misery of Civil-War*, il discorso politicamente pericoloso è messo in bocca a Warwick, traditore, che, dopo aver appoggiato la rivolta degli York, ripassa alla parte di Henry con l'intento tutt'altro che politico di vendicarsi del rifiuto di Lady Grey che gli ha preferito Edward York. Warwick si pone come colui che ha il potere di legittimare i re con la forza delle armi, appoggiando l'una o l'altra parte, innalzando al trono o riabbassando alla condizione di suddito, ma è un *villain*:

I will restore thee, and all thy Family  
To the subjection from which I advanced it (IV, p. 57).

2) Il testo può semplicemente esporre in modo critico ciò che viene rifiutato del sistema. E così che Shadwell in *Timon* rifiuta la corruzione e l'ipocrisia della società e, esaltando l'amore disinteressato, critica le istituzioni sociali, per le quali i rapporti umani si basano soltanto sulla convenienza, non ultimo il matrimonio:

Is Marriage a bond of Truth, which does consist  
Of a Few trifling Ceremonies?

Generalmente però, quando la critica è politica più che sociale, è contro il cattolicesimo che si rivolgono le critiche degli adattamenti, contro la corruzione ecclesiastica e la "Popery". Crowne, scrivendo *The Murder of Humphrey Duke of Gloucester*, intendeva, come egli stesso confessava nella dedica dell'edizione a stampa nel 1681, satireggiare "the most pompous fortunate and potent Folly, that ever reigned over the minds of men, called Popery" e l'opera – sono parole sue – era condita con "a little Vineger against the Pope". Il materiale di questo adattamento deriva dai primi tre atti della seconda parte di *Henry VI* e la critica alla "Popery" si svolge soprattutto attraverso il personaggio del Cardinale Beaufort, trasformato in un *villain* con l'espedito dell'*aside*; nei soliloqui e negli *a parte* infatti il personaggio espone progetti di cattiverie future, descrizioni del suo carattere, più portato all'intrigo e alla politica che alla religione, e mostra la sua malafede. Anche un adattamento più tardo – se può essere considerato adattamento di Shakespeare, dato che appare più come testo quasi totalmente autonomo, – fa del personaggio del cardinale una caricatura, gettando il ridicolo sul cattolicesimo<sup>37</sup>: si tratta di *Humphrey, Duke of Gloucester* di Ambrose Philips, messo

scena nel 1722-23 al Drury Lane.

L'altra opera di Shakespeare che forniva elementi, che l'adattamento poteva volgere nel senso di una critica protestante contro la Popery, era *King John*, alterato nel 1744 da Colley Cibber col titolo eloquente di *Papal Tyranny in the Reign of King John*, in cui il legato pontificio Pandulph e i suoi tentativi di sottomettere l'Inghilterra alla autorità papale sono vanificati in scena dai molti *asides*, in cui

si svelano le considerazioni segrete di Pandulph, o in cui altri personaggi connotano i suoi discorsi di falsità:

This mouthing priest would swell the pow'r of *Rome*,  
 And paints her bulls more frightful than they are:  
 I know he wrongs the truth! for wise men smile  
 At all this foam and froth of holy rage,  
 That fights beneath the shield of sanctity,  
 But to enlarge their bounds of carnal power (IV. i).

Nella dedica, Cibber imputa a Shakespeare di avere inveito con poco impeto contro la Chiesa di Roma, ma ne suppone una ragione contestuale: la probabile forza del partito cattolico presso la corte inglese ai suoi tempi, che non permetteva una critica così aspra. Le condizioni politiche erano evidentemente mutate, se l'adattamento ebbe, a detta del suo autore, una accoglienza favorevole. Non così era avvenuto per Crowne e per *The Murder of Humphrey, Duke of Gloucester*, scritto e rappresentato quando un partito cattolico era ancora forte in Inghilterra, nel 1681, al punto che la censura ne proibì la messinscena. È Crowne stesso che espone i motivi della soppressione, nella dedica ad un'altra opera, *The English Friar*:

My aversion to some things I saw acted there [a Corte]  
 by great men, carried me against my interest to expose  
 Popery and Popish courts in a tragedy of mine called THE  
 MURDER OF HUMPHREY, DUKE OF GLOCESTER,  
 which pleased the best men of England, but displeas'd the  
 worst; for ere it liv'd long, it was stifled by command <sup>38</sup>.

La censura, come una lettura ristabilizzante, laddove interpreti un'opera come una possibile distruzione del sistema o una offesa ai valori che il sistema ha stabilito, interviene sugli stessi due livelli, finora considerati, di rapporto destabilizzante che il testo può avere nei confronti del contesto sociopolitico; colpisce un'ideologia più vasta, come nel caso di Crowne, sia pure motivata dalla situazione contingente, oppure colpisce i riferimenti, intenzionali e non, che la situazione contemporanea rende significanti. Per questo motivo Elizabeth aveva imposto a Shakespeare di cambiare il nome di un personaggio, Oldcastle, che sarebbe divenuto Falstaff, per evitare omonimie; e, nel 1624, fu proibito di rappresentare re cristiani viventi e contemporanei, nei teatri inglesi, per evidenti ragioni

diplomatiche, e anche per quel *decorum* per cui “All Crown’d Heads by Poetical Rights are Heroes”. Colley Cibber dovette, per ordine del Master of the Revels, espungere l’intero primo atto dal suo adattamento di *Richard III*, in cui aveva messo in scena l’ultimo atto di *3 Henry VI*, l’assassinio del re da parte di Richard, perché:

The Distresses of King *Henry the Sixth*, who is kill’d by *Richard* in the first Act, would put weak People too much in mind of King *James* then living in *France*;

così *King Lear* durante la malattia di George III non venne recitato, e tornò sulle scene solo nel 1820, dopo la morte del sovrano.

3) Il testo può invece accettare il sistema ma, attraverso un atteggiamento didattico, proporre il consolidamento, tendere a mantenerne e a rafforzarne la solidità<sup>39</sup>. Anche l’adattamento di Cibber di *King John*, quel *Papal Tyranny* che criticava la Chiesa cattolica, contemporaneamente rinsaldava l’autonomia dello Stato inglese da qualsiasi autorità esterna e metteva in evidenza, nella lettura della storia e del passato, la dignità del comportamento del re, che il *decorum* poetico aveva dotato “with a resentment that justly might become an English monarch” (*Dedication*).

Anche *The Cobler of Preston* di Johnson si conclude con il grido “Live King George”, e Sly, il *cobbler*, accusato per scherzo di essere un ribelle, si pente e promette lealtà per il futuro.

I pericoli delle guerre civili, i disordini interni nati da opposizioni e discordie, congiure e rivolte, sono i temi sui quali gli adattamenti fanno leva, per dichiarare il loro scopo didattico: mettere in risalto i mali per insegnare il bene, cioè l’ubbidienza e l’unione. L’adattamento di *Troilus and Cressida* di Dryden si conclude con un *couplet* di propaganda:

Then since from homebred Factions ruine springs,  
Let Subjects learn obedience to their Kings

e Tate dichiara i propri intenti nella prefazione a *Coriolanus* in termini simili:

Where is the Harm of letting the People see what Miseries Common-Wealths have been involv’d in, by a blind Compliance with their popular Misleaders: Nor may be altogether amiss, to give these Projecters them-

selves, examples how wretched their dependence is on the uncertain Crowd. Faction is a Monster that often makes the slaughter 'twas designed for; and as often turns its fury on those that hatcht it. The Moral therefore of these Scenes being to Recommend Submission and Adherence to Establishd Lawful Power, which in a word, is LOYALTY.

Il teatro si riconosce il potere di istruire politicamente – “there is no human invention so aptly calculated for the forming of a free-born people as that of a theatre” (*Tatler*, n. 167, 4<sup>th</sup> May, 1710) – soprattutto attraverso l'esempio storico, e in particolare della storia nazionale, dove l'esaltazione dell'Inghilterra è condotta con notevole sciovinismo:

To turne to our domesticke histories, what English blood seeing the person of any bold English man presented and doth not hugge his fame, and hunnye at his valour, pursuing him in his enterprise with his best wishes, and as beeing wrapt in contemplation, offers to him in his hart all prosperous performance, as if the Personater were the man Personated, so bewitching a thing is lively and well spirited action, that it hath power to new mold the harts of the spectators and fashion them to the shape of any noble and notable attempt. What coward to see his countryman valiant would not be ashamed of his own cowardise? What English Prince should hee behold the true portrature of that famous King *Edward* the third, foraging France, taking so great a King captive in his own country, quartering the English Lyons with the French Flower-delyce, and would not bee suddenly Infram'd with so royall a spectacle, being made apt and fit for the like atchievement <sup>40</sup>.

Più che di spinta al bene e alla virtù, si tratta in questo caso di una virtù particolare, quella di essere “inglesi”, con tutti gli attributi che ne conseguono: fedeltà, nazionalismo, coraggio, buon senso e lealtà.

Di questa parola, *lealtà*, sono pieni gli adattamenti, e ancora di più, le introduzioni e le dediche degli autori, le loro giustificazioni contro la censura, il che fa pensare che spesso fosse solo una copertura e una difesa contro possibili accuse; infatti altri protestano ironicamente contro l'eccessivo patriottismo, come Charles Johnson che accusò il “Modern Patriot” di “mercenary fire” <sup>41</sup>.

Le voci discordi si nascondono, si mascherano per una necessità vitale; il fatto che la maschera possibile sia quella dell'esaltazione dei valori nazionali e del riconoscimento del potere monarchico, indica comunque, al di sopra delle sfumature, che il sistema politico stabile del tempo voleva e lasciava passare quel tipo di messaggio e non accettava una aperta contestazione, che non fosse filtrata attraverso la gerarchia di valori stabiliti dall'alto e propagandati. La accettabilità del testo, che impone compromessi di questo genere, è anche causa di certe rinominazioni o dislocazioni del personaggio o dell'azione teatrale. *Richard II*, emblematico per le difficoltà che ha sempre creato il metterne in scena il testo, divenne per Tate *The Sicilian Usurper*, cioè un tentativo di far passare la storia del re spodestato, ambientandola in un paese lontano, cosicché certe analogie non risultassero più presenti e immediate; la censura comunque lesse il pericolo di riferimenti alla situazione inglese del periodo, e proibì l'opera. Anche *Othello*, messo in scena a Costantinopoli, subì trasformazioni simili: Cipro, isola turca, fu sostituita da Corfù, greca, dove il moro non creava difficoltà. Dove invece il discorso voleva essere più scoperto nella sua satira – e questo specialmente nelle commedie, non nei drammi storici – avveniva l'inverso: l'azione di *Sauny the Scot* di Lacy aveva luogo a Londra, mentre nell'originale *The Taming of the Shrew*, la scena era Padova.

Il nazionalismo e la *loyalty* sono l'atteggiamento diffuso nel teatro del tempo, ma nel *corpus* degli adattamenti shakespeariani, esso risulta più significativo, proprio perché emerge dallo scarto tra il testo primo e testo secondo, in quelle aggiunte, elisioni, interpolazioni, che fanno dire all'opera concetti nuovi e diversi, riflesso di un nuovo modo di leggere la realtà. Diacronicamente, il proposito lealista del teatro si connota alla fine del Seicento come Tory e si contrappone alle idee vagamente populistiche whig ma, paradossalmente, quando nel Settecento i due partiti divengono più forti, il richiamo all'obbedienza e alla lealtà è talmente generalizzato da non potersi più ascrivere ad una corrente politica particolare. Alla fine del Settecento, Valpy, adattando nuovamente *King John*, indica nell'introduzione che certe critiche a situazioni contingenti, in *Papal Tyranny* di Cibber, non hanno più luogo di esistere e di essere mantenute:

Cibber's object, during the rebellion of 1745, was to paint the character of the Pope's Legate in the blackest colors,



and to darken the principles of the Romish Church with circumstances of honor, which might increase the indignation of the people of England against them. In the present times, when the situation of the Pope is become a subject of commiseration to the Christian world, the aim of the Editor was to soften the features of Papal Tyranny, as far as historical evidence would permit it.

Ciò che invece piace al pubblico e viene introdotto negli adattamenti è lo spirito nazionalista inglese. Sempre nell'introduzione a *King John*, Valpy scrive:

For the imperfection of the rest of the alterations particularly for those passages, which relate to the invasions of France and of England, the present Editor is responsible. He trusts that those sentiments are not inconsistent with the situation of the characters, and that they are more naturally introduced than some of those, which have been lately admired, in public theatres, by the loyalty, with which the goodness of Providence has inspired the hearts of his countrymen.

Di quali sentimenti si tratti risulta chiaro ancora di più, leggendo l'"Advertisement" premesso a *The Roses*, adattamento di *3 Henry VI*; qui Valpy dichiara:

In my Edition of the *Third Part of HENRY VI* under the title of *The Roses*; and particularly in that of *KING JOHN*, it has been an object of primary magnitude to introduce those sentiments of patriotism, which might inspire my pupils with active zeal in the cause of their Country.

La tendenza generale è quella di propagandare e di salvaguardare la stabilità politica e l'immagine dell'Inghilterra come una grande nazione, e questo è il risultato che il teatro riflette, ma al quale ha notevolmente contribuito, di un *livellamento culturale e politico* attuato tra Seicento e Settecento. Il sorgere della classe borghese espande il concetto di cultura, lo generalizza, ne fa un bene a vantaggio di un maggior numero di persone, ma la borghesia, per prosperare e per consolidarsi, ha bisogno di crearsi come classe, legata non solo da comuni interessi economici, ma anche da una comune cultura. L'imperialismo inglese si sarebbe sviluppato

solo a condizione che lo Stato fosse solidamente unito, invertendo il consiglio che Henry IV dava al figlio scapestrato Hal, che doveva succedergli al trono come Henry V; lì si trattava di “busy giddy minds with foreign quarrels”, di evitare lotte intestine rivolgendo l’attenzione del paese, e dei possibili ribelli, a guerre esterne, ora si trattava di conquistare imperi economicamente proficui, evitando che lo Stato fosse indebolito da idee destabilizzanti.

Il livellamento culturale e politico in teatro passava attraverso l’esaltazione della Ragione e della *general nature* come giusto mezzo, come buon senso, che impediva gli eccessi, attraverso ruoli e generi, quel *decorum* che dava ad ognuno il suo posto nella visione generale della società, e attraverso il rassicurante intervento di una Provvidenza rivisitata dalla poesia, che faceva giustizia nell’opera d’arte, distinguendo nettamente tra bene e male, nell’assegnare le punizioni e i premi. Le regole neoclassiche, sia quelle che derivavano dall’interpretazione di Aristotele, che quelle enunciate dai critici seicenteschi, riproducevano perfettamente le aspirazioni della società alla generalizzazione e alla partecipazione sociale. Il teatro, assumendo i canoni estetici con un atteggiamento didattico, sintetizzava aforisticamente la morale della *loyalty* e del patriottismo, faceva appello a quanto di *general* c’era nell’uomo, per metterlo in relazione alla società, non come individuo particolare, ma come classe. Il discorso artistico e drammatico, standardizzato e banalizzato, si rivolgeva ad un pubblico di cui era ben consapevole, un pubblico generalmente inteso e da unificare culturalmente, per dargli una visione del mondo stabile e sicura.

Se il marchio di finzione impresso in epoca elisabettiana sul discorso drammatico, si rifletteva sulla vita, relativizzandone in senso teatrale ogni aspetto, e vita e teatro si equivalevano, come modelli omologhi sul piano del sogno, della maschera, dell’effimero, dalla fine del Seicento, quando la metafora cede il posto alla rappresentazione, il teatro può solo imitare la vita nelle sue forme più visibili e superficiali, ma il mondo si è ristabilito su valori saldi, i suoi segni costituiscono un sistema ordinato e al dubbio, alla ricerca, allo slittamento dell’identità, è subentrata la sicurezza dell’armonia cosmica, che informa di sé tutto, dalla natura alla scena teatrale.

L’inquietante indagine di Shakespeare sull’identità dell’uomo, sul “chi siamo?” trapassa la maschera del ruolo e ne rende rela-

tivi i contorni, per cercare in profondità la vera essenza; la vita impone all'uomo di recitare una parte, come il teatro lo richiede all'attore, ma sia l'uomo che l'attore vivono di questo, esistono in quanto ruoli, dietro i quali si nasconde il nulla. Lo stesso *niente*, che si trasforma in un re con una corona in testa e l'omaggio dei suoi sudditi, diviene un pezzente, quando questi attributi gli siano tolti; tutto è relativo e transitorio, e ciò che scorre in tutta l'opera di Shakespeare è l'*horror vacui* della scena vuota, della fine dello spettacolo, della morte. Una società che legge la Restaurazione come rinascita, che vuole sentirsi sicura della propria solidità e dei propri valori, combatte questo annientamento, riempie la scena di oggetti e di simulacri, copre con un sipario lo spazio relativo dell'inesistente quando la rappresentazione si chiude ostendendo il nulla, e soprattutto enfatizza la maschera, il ruolo, rendendolo sempre più simile a se stesso e senza variazioni, un genere da cui non si scarta. Impedendo la deviazione, la variazione, si impedisce anche che sia messo in scena il nulla, la *vanitas*.

<sup>1</sup> V. Papetti, "Lo spazio teatrale nella Londra della Restaurazione" in *Le Forme del Teatro*, a cura di G. Melchiori, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1979, p. 183.

<sup>2</sup> Scenografie e attrezzature diventano sempre più sofisticate e realistiche se, nel 1763, un pamphlet confronta la ricchezza (e il costo) di una rappresentazione contemporanea con la povertà del teatro di epoche precedenti (Cfr. G.C.D. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, 2 vols., London, Constable, 1920-1921, I, p. 298). Si veda anche R. Flecknoe, "A Short Discourse of the English Stage (1664)" in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1908, 3 voll., vol. II, p. 95: "Now, for the difference between our theatres and those of former times, they were but plain and simple, with no other Scenes nor decorations of the Stage, but onely old Tapestry, and the Stage strew'd with Rushes, with their Habits accordingly, whereas ours now for the cost and ornament are arriv'd to the height of Magnificence; but that which makes our Stage the better makes our Plays the worse perhaps, they are striving to make them more for sight than for hearing, whence the solid joy of the interior is lost, and the benefit which men formely receiv'd from Plays, from which they seldom or never went away but far better and wiser than they came". Cfr. infine il resoconto di Downes della rappresentazione di *The Tempest*: "In 1673 *The Tempest; or Incharnted Island; made into an Opera by Mr. Shadwell*: having all new in it; as Scenes, Machines; particularly, one scene painted with myriads of *Ariel* Spirits; and another flying away with a table, furnisht out with fruits, sweet-meats, and all sorts of viands, just when Duke *Trincalo* and his companions were going to dinner; all things perform'd in it so admirably well, that not any succeeding opera got more money" (citato nella introduzione a *The Tempest*

a cura di Montague Summers, in T. Shadwell, *The Complete Works*, London, The Fortune Press, 1927, pp. xvii-ccvii. Cfr. anche P. Parsons, "Restoration Tragedy as Total Theatre", in *Restoration Literature Critical Approaches*, edited by H. Love, London, 1972.

<sup>3</sup> Pure, come rileva Merchant (*Shakespeare and the Artist*, Oxford, Oxford University Press, 1959), non era la prima volta che il teatro inglese subiva un'influenza straniera: scene e macchine teatrali erano già presenti, in Inghilterra, sia pure sporadicamente, in epoca giacobina e gli scrittori mostrano l'impegno a legare la loro età con la tradizione inglese prerivoluzionaria: "John Downes is at frequent pains to trace the lineage of dramatic business and interpretation back to Shakespeare, who taught Davenant, who in turn taught Betterton" (p. 21).

L'influsso straniero, soprattutto italiano, riguardava non soltanto la forma dei teatri e l'introduzione delle scene e delle macchine, ma anche e soprattutto quella pratica di improvvisazione che la Commedia dell'Arte aveva esportato e divulgato ovunque in Europa.

<sup>4</sup> Per questo tipo di spettacolarità, cfr. C. Molinari, *Le Nozze degli Dei*, Roma, Bulzoni, 1968, in cui è descritto l'uso di una complessa scenotecnica, già in voga precedentemente in Italia.

<sup>5</sup> Citato in M. Summers, *Shakespeare Adaptations*, London, Jonathan Cape, 1922, p. xxii. Per le donne attrici si veda anche M. Jamieson, "Shakespeare's Celibate Stage", in *The Seventeenth Century Stage*, edited by G.E. Bentley, Un. of Chicago Press, 1968.

<sup>6</sup> Citato in D.N. Smith, *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1928, p. 23.

<sup>7</sup> L. Abel, *Metatheatre*, New York, Hill and Wang, 1963 (trad. it. *Metateatro*, Milano, Rizzoli, 1965).

<sup>8</sup> T. Heywood, *An Apology for Actors (1612)*, in *The Seventeenth Century Stage*, cit., p. 11.

<sup>9</sup> Prefazione a *All for Love*.

<sup>10</sup> Come le scene in cui un esercito è rappresentato da cinque persone, secondo Dryden (Cfr. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, cit., p. 176). Le scenografie sono sentite come elementi importanti per la creazione dell'illusorietà della scena; in *The Theatrical Review* nel 1772 si scrive: "Scenery and Decorations are very important auxiliaries to the keeping up the illusion, and carrying on an appearance of reality in theatrical Representations" (*ibidem*, p. 429). È comunque sempre ribadito che si parla di illusione di realtà e non di assoluta credulità in ciò che si vede. Il Dr Johnson, nell'introduzione all'edizione di Shakespeare, ironicamente aveva opposto alle rigide regole del verosimile, la palese falsità di qualsiasi rappresentazione: "It is false that any representation is mistaken for reality, that any dramattick fable in its materiality was ever credible or, for a single moment, was ever credited". Attaccando questa posizione, Kenrick sosteneva che le unità sono necessarie "to support the apparent probability, not the actual credibility of the drama". Lo spettatore è senza dubbio "deceived, but the deception goes no farther than the passions, it affects our sensibility but not our understanding; and is by no means so powerful a delusion as to affect our belief" (W. Kenrick, *Johnson Attacked (1765)*, in B. Vickers, ed., *Shakespeare. The critical Heritage*, ed. by Brian Vickers, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 6 voll., 1974-1981, n. volume, pp. 190-191).

<sup>11</sup> In G. Baldini, *La Fortuna di Shakespeare (1593-1964)*, Milano, il Saggiatore, 1965, vol. I, p. 282.

<sup>12</sup> Il teatro diviene un mondo in sé, come scrive Addison sullo *Spectator* (10th September, 1714): "I look upon the Playhouse, as a World within itself".

<sup>13</sup> "Le vraisemblable est dès l'abord réduction du possible, il représente une restriction *culturelle* et *arbitraire* parmi les possible reels, il est d'emblée censure". La verosimiglianza è, per Metz, una attualizzazione o, meglio, una riattualizzazione di uno dei possibili della vita o dell'immaginazione, a seconda che si tratti di un'opera "realista" o "fantastica". L'opera verosimile cerca di nascondere che l'effetto di reale si basa sulla convenzione e su leggi discorsive, per farlo credere "effet de la nature des choses" (C. Metz, "Le dire et le dit au cinema: vers le déclin d'un vraisemblable?", *Communications*, 11, 1968). Il numero 11 di *Communications* è interamente dedicato al problema del verosimile. Vi si veda G. Genette, "Vraisemblance et motivation" (poi in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969), in cui si identifica il racconto verosimile con quello a motivazione zero o a motivazione implicita, salvo che il limite tra verosimiglianza e arbitrarietà è un fattore variabile, dipendente dal giudizio del recettore (un fattore convenzionale, dunque). Lo stesso afferma anche Roland Barthes ("L'Effet de Réel") che distingue il verosimile antico dal realismo moderno: il primo convenzionale e generale, il secondo basato sulla "illusion référentielle" del testo stesso, per cui il significante indica direttamente la categoria del reale e non i suoi contenuti contingenti, ostendendo quasi la propria referenzialità e facendo apparire l'oggetto nella disgregazione del segno.

<sup>14</sup> P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1980.

<sup>15</sup> J. Dryden, *A Defence of an Essay of Dramatique Poesie*, in *Poetry, Prose and Plays*, cit., pp. 452-3.

<sup>16</sup> Questa tragedia, adattamento di un'opera spagnola, piacque molto a Pepys, che ne parlò nel suo diario come di "the best, for the variety and most excellent continuance of the plot to the very end, that ever I saw"; con la tragedia di Tuke non reggeva il confronto neppure *Othello*, "which I ever heretofore esteemed a mighty good play, but having so lately read *The Adventures of Five Hours*, it seems a mean thing".

<sup>17</sup> G. Granville, *Upon Unnatural Flights in Poetry* (1701), in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, cit., vol. III, pp. 292-298, p. 295.

<sup>18</sup> Citato nell'introduzione a *Critical Essays of the Seventeenth Century*, cit., vol. I, p. xxxii. Si veda anche Colman, che accosta, sul piano dell'assurdo e dello scarto dalla verosimiglianza, elementi fantastici e anacronie della rappresentazione: "In Shakespeare's days, when his advent'rous muse, | A muse of fire! durst each bold licence use, | Her noble ardour met no critic's phlegm, | To check wild fancy, or her flights condemn: | Ariels and Calibans unblam'd she drew, | Or goblins, ghosts, and witches, brought to view. | If to historic truth she shap'd her verse, | A nation's annals freely she'd rehearse; | Bring Rome's or England's story on the stage, | And run, in three short hours, thro' half an age" (citato in J.R. Sutherland, "Shakespeare's Imitators in the Eighteenth Century", *Modern Language Review*, 17 (1933), p. 31).

<sup>19</sup> Tutte queste qualità apparivano come dei difetti; per Theobald, curatore di una edizione delle opere di Shakespeare: "Every piece of Wit appear a Riddle to the Vulgar [...] the ostentatious Affectation of abstruse Learning, peculiar to that Time, the Love that Men naturally have to every thing that looks like Mystery, fixed them down to his Habit of Obscurity. Thus became the poetry of DONNE (tho' the wittiest Man of that Age) nothing but a continued Heap of Riddles. And our *Shakespeare* with all his easy Nature about him, for want of the knowledge of the true Rules of Art, falls frequently into this vicious Manner" (*Preface*).

<sup>20</sup> Il teatro della Restaurazione ripropose le critiche negative mosse da Ben Jonson che, pur contemporaneo di Shakespeare, aveva una visione del teatro dotta e classicista.

<sup>21</sup> J. Dryden, *An Essay of Dramatick Poesie*, cit., p. 401 e p. 387.

<sup>22</sup> J. Collier, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage (1698)*, in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, cit., p. 88.

<sup>23</sup> *Letters upon several Occasions (1696)*, citato nell'introduzione di J.E. Spingarn a *Critical Essays of the Seventeenth Century*, cit., p. LXVIII. Anche per Dennis "there is nothing in Nature that is great and beautiful without rule and order".

<sup>24</sup> Sutherland, "Shakespeare's Imitators in the Eighteenth Century", p. 32.

<sup>25</sup> R. Steele, *The Funeral, or Grief-à-la-mode*, 1701, epilogo.

<sup>26</sup> Questo concetto è ben sintetizzato da Hurd che parafrasava Orazio: "Truth in poetry means such an expression as conforms to the general nature of things: falsehood, that which, however suitable to the particular instance in view, doth yet not correspond to such general nature (citato in J.W. Bate, *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England*, New York, Harper and Bros., 1946, p. 8).

<sup>27</sup> Heywood, *An Apology for Actors*, cit., pp. 11-12.

<sup>28</sup> Per il *Tatler* (167, 4<sup>th</sup> May, 1710) "The Opera's [representations], which are of late introduced, can leave no trace behind them that can be of service beyond the present moment" e altrove (n. 4, 18<sup>th</sup> April, 1709) accusa questi spettacoli di indebolire la forza del popolo inglese con la loro degenerazione estetica.

<sup>29</sup> Pp. 409-410. Il rifiuto a seguire pedissequamente le regole importate dalla Francia e propuginate dai Francesi ha anche un risvolto nazionalistico, oltre a nascere dalla considerazione di un diverso recettore. Il confronto con la Francia si risolve sempre con l'esaltazione dei valori nazionali e della superiorità inglese. Cfr. T. Shadwell, *Epilogue in Timon of Athens*: "They're of one Level, and with little pains | The Frothy Poet good reception gains; | But to hear English Wit there's use of brains. | Though Sparks to imitate the French think fit | In want of Learning, Affection, Wit, | And which is most, in Cloaths, we'll ne'er submit. | Their Ship or Plays shall ne'er advance, | For our Third Rates shall match the First of France".

<sup>30</sup> Come scriveva Farquhar in *A Discourse upon Comedy*: "The rules of English Comedy don't lie in the Compass of Aristotle, or his Followers, but in the Pit, Box and Galleries" (citato in G. Marra, *Il neoclassicismo inglese. Tradizione e innovazione nel pensiero critico*, Brescia, Paideia, 1979, p. 99).

<sup>31</sup> Citato in Merchant, "Shakespeare Made Fit", cit., p. 219.

<sup>32</sup> J. Loftis, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford University Press, 1959. Le citazioni sono riprese rispettivamente da p. 35 e da p. 10.

<sup>33</sup> Spesso la committenza nel Settecento è politica. Durante il regno di Anne, il teatro era sostenuto economicamente e protetto da partiti o da personaggi influenti whig o tory (Cfr. J. Loftis, *The Politics of Drama in Augustan England*, Oxford University Press, 1963). Haymarket per un periodo fu sponsorizzato dal Kit Kat Club, circolo politico whig.

<sup>34</sup> A. Nicoll, *A History of English Drama 1660-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952, 6 voll., vol. II (Early Eighteenth Century Drama).

<sup>35</sup> Rispettivamente, Merchant, *Shakespeare and the Artist*, cit., pp. 181-182; e Spencer, *Shakespeare Improved. The Restoration Versions in Quarto and on the Stage*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927, p. 288.

<sup>36</sup> Questa classificazione corrisponde, sia pur trasformata, a quella proposta

da Marcello Pagnini in *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980, p. 36. Per Pagnini vi sono quattro possibili tipi di comportamento nei confronti del sistema: *sistematico*, quando il sistema sia accettato totalmente, *variazionistico*, quando ne siano attualizzate delle possibilità inedite, *distruttivo*, quando il sistema sia rifiutato in modo globale e *sostitutivo*, se se ne propongano delle alternative.

<sup>37</sup> Colpire l'ipocrisia dei religiosi attraverso i personaggi teatrali era la via più semplice ed è quella seguita anche da Dryden nell'adattamento di *Troilus and Cressida*, trasformando il prete Calchas in un furfante corrotto, che ha persino un'amante.

<sup>38</sup> Citato in F. Fowell and F. Palmer, *Censorship in England*, London, Frank Palmer, 1913, pp. 102-123. Più tardi, con William e Mary e poi con Anne sul trono, gli attacchi a Roma e al Papato furono ampiamente tollerati, perché il potere si configurava sempre più come protestante e anti-cattolico.

<sup>39</sup> Questo è – o sarebbe – il fine del teatro, secondo sir Richard Blackmore, nella prefazione a *King Arthur* (1695): "The Stage was an Outwork or Fort rais'd for the Protection and Security of the Temple; but the Poets that kept it have revolted and basely betray'd it and, what is worse, have turn'd all their Force and discharg'd all their *Artillery* against the Place their Duty was to defend" (in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, cit., vol. III, pp. 227-241, p. 230).

<sup>40</sup> Heywood, *An Apology for Actors (1612)*, p. 12.

<sup>41</sup> Cfr. Nicoll, *A History of English Drama*, cit.





## NATURA UNIVERSALIS

L'esaltazione delle virtù nazionali, che nel Settecento diviene l'atteggiamento generale, informò anche il recupero del testo originale shakespeariano sulle scene. A metà Settecento, accanto ad adattamenti che sempre meno deviavano o trasformavano Shakespeare, al punto che molti ormai erano composti assemblando versi originali senza aggiunte, c'erano adattamenti che tornavano al testo originale, con una consapevolezza metalinguistica e di intenti, proclamando nei sottotitoli la maggiore aderenza a Shakespeare e il ritorno alla forma d'origine. "Restorations" cominciano ad apparire come caratteristiche delle varie versioni, dove fino ad allora gli interventi erano "alterations" o "adaptations". Con un movimento lento ma costante, che in alcuni casi terminerà soltanto a fine Ottocento, anche gli originali sono ripresi sulla scena, non come precedentemente, quando le riprese erano contemporanee ad altri adattamenti, bensì come "restoration" di un testo che comincia a diventare intoccabile, e sempre più apprezzato nel suo valore intrinseco <sup>1</sup>. La pratica di migliorare, o di adattare al nuovo gusto del pubblico, un'opera ritenuta improponibile nella sua forma originale va scomparendo e gli ultimi adattamenti compaiono sul finire del secolo.

Il Settecento aveva visto la nascita della filologia e con essa il rispetto feticista del testo "vero", cioè, nel caso del teatro, del testo scritto, unica testimonianza della parola dell'autore. La prima edizione critica delle opere di Shakespeare fu quella di Nicholas Rowe, del 1709, che dette il via ad una lunga ed interminabile serie di studi, tesi a fermare la versione più vicina alla verità in forma definitiva. A parte i possibili errori della filologia settecentesca <sup>2</sup>, il lavoro dei critici è paziente ricostruzione, ma esso stesso è interpretazione che talvolta si colora di adattamento, quando interviene ad aggiungere didascalie e a suggerire emendamenti, laddove si suppongano errori o lacune nel testo. Lo scopo della filologia è la chiarezza, la definizione, ma la critica shakespeariana settecente-

sca era ancora di più: voleva spiegare, annotare, far capire, non trasformando ma analizzando. È Johnson che lo scrive nella "Preface" alla sua edizione di Shakespeare:

To alter is more easy than to explain, and temerity is a more common quality than diligence [...] He was read, admired, studied, and imitated, while he was yet deformed with all the improprieties which ignorance and neglect could accumulate upon him; while the reading was yet not rectified, nor his allusions understood.

L'enorme *corpus* di note che accompagnavano il testo, ricostruito dai filologi, tendeva appunto a far luce su una corretta interpretazione: attività utilissima, che farà dire a Valpy, alla fine del secolo, quando la figura del critico era cresciuta di importanza, che occorreva riconoscere "the general utility of that invaluable body of Critics, the English Reviewers. The light, which they diffuse over the literary world, will continue to dispel the shade of sophistry, the gloom of prejudice, and the night of barbarism"<sup>3</sup>.

La critica era nata, emanazione del potere come la censura in altro modo, per disperdere la barbarie, per difendere la cultura, facendo da filtro tra il testo e la sua ricezione, spiegando e portando il testo a tutti nella sua limpidezza. Ma proprio quello che Valpy scrive del raggio d'azione del critico, "the literary world", fa riflettere sul fatto che la critica ha creato la "letteratura", spostandone il concetto da uso a valore. Valpy parla di Shakespeare, e ne parla come di letteratura; la filologia, incentrandosi sul testo scritto, fa sì che il teatro sempre di più si connoti come opera letteraria e il testo, scritto solo per la messa in scena, abbia un valore preciso in sé, indipendentemente dalla realizzazione in azione.

Due epoche si confrontano, due diversi concetti di teatro, in due aneddoti emblematici: da una parte Quin, l'attore, che dopo aver sentito Garrick recitare *Macbeth* "come Shakespeare l'aveva scritto", andò a chiedergli dove avesse trovato quelle strane espressioni, che lui, pur avendo rappresentato molte volte la stessa opera, non aveva mai sentito prima; dall'altra Thomas Hardy, che seduto nella prima fila del loggione leggeva l'edizione tascabile dell'opera, durante la rappresentazione. Hardy è l'estrema conseguenza di un processo avviato con la letteraturizzazione di Shakespeare e, più in generale, del teatro, nel Settecento. Il teatro di Quin è invece un'azione scenica

che si basa su testi insicuri, di Shakespeare perché per tali si fanno passare, senza interesse per la ricerca critica che si svolgeva parallelamente: biblioteca e palcoscenico sono due mondi diversi e separati.

Charles Lamb, come Thomas Hardy, riporta il teatro alla biblioteca, sia riducendo in prosa i drammi shakespeariani, che scrivendo a favore della lettura rispetto alla rappresentazione per lui è impossibile mettere in scena quella che ritiene “poesia”, perché il teatro rappresenta cose e solo la lettura può recuperare le astrazioni, immaginare, mantenere l’illusione:

Spirits and fairies cannot be represented, they cannot even be painted, – they can only be believed. But the elaborate and anxious provision of scenery, which the luxury of the age demands, in these cases works a quite contrary effect to what is intended. That which in comedy, or plays, of familiar life, adds so much to the life of the imitations, in plays which appeal to the higher faculties, positively destroys the illusion which it introduced to aid <sup>4</sup>.

Siamo però ormai nell’Ottocento, la stampa, che già nel Seicento si era contrapposta al pulpito <sup>5</sup> e l’aveva soppiantato, ora trionfava. Le opere di Shakespeare erano state pubblicate in ottavo, più maneggevole dell’in-quarto o addirittura dell’in-folio, ed erano in tutte le biblioteche private, ma i richiami alla lettura sono già frequenti nel Settecento. Francis Gentleman, recensendo su *The Dramatic Censor* gli adattamenti di *Cymbeline*, scriveva:

Mr. Garrick’s is, no doubt, best calculated for action, but Mr. Hawkins’s will stand a chance of pleasing every fanciful reader better, because he has in many places harmonized the expression, and rendered the obscure passages more intelligible <sup>6</sup>,

e Valpy, nell’introduzione a *The Roses*, chiede il confronto con l’originale, non come *pièce* teatrale, ma come libro:

Those only, who have read the original with some attention, can appreciate the difficulty of the present undertaking.

Molti degli adattamenti, nella loro edizione stampata, mettono in rilievo i versi originali mantenuti segnandoli con asterischi o

riportandoli in corsivo: espediente tipografico, che sulla scena difficilmente sarebbe riproducibile<sup>7</sup>. Anche le note hanno la stessa funzione metalinguistica, non teatrabilizzabile; Ambrose Philips annuncia al lettore i versi non alterati, che il suo testo di Humphrey contiene. In *Distress Upon Distress*, una commedia burlesca pubblicata nel 1752, George Alexander Stevens parodizza nello spazio metalinguistico della nota l'attività critica dell'interprete, dando spiegazioni assurde, riportando citazioni sottoscritte da critici sconosciuti e fittizi, creando una sopraelevazione metanarrativa che ridicolizza il testo e la sua eventuale ricezione seria, e che al tempo stesso, sternianamente, rivela l'artificio nel deriderlo. Le note, però, mettono in risalto che il testo può essere messo in scena solo parzialmente e che il discorso è più letterario e scritto che teatrale e agito. In questo caso l'ironia potrebbe indicare proprio che il teatro deve fare a meno della scrittura, quando questa dia lo spunto per l'interminabile e gratuita interpretazione, perché la scrittura non è che una fase preliminare alla scena, che in essa trova la sua dinamicità e non nello stimolare critici e filologi. Il recupero dell'originale shakespeariano sulla scena è contemporaneo al fissaggio filologico del testo nella sua giustezza e, come il lavoro critico, è chiusura delle valenze aperte del testo, riduzione dell'effimero.

Un analogo processo avviene contemporaneamente per la musica; abbellimenti e variazioni scompaiono progressivamente e il testo scritto diviene un'immobile definizione su cui non si interviene più quando si interpreta. L'adattamento si poneva come una interpretazione e, come tale, era esso stesso chiusura, nel senso di lettura che escludeva le altre, ma la sua composizione rispondeva all'idea che un testo sia effimero, quanto più esso si presenta stabilito e immutabile. Shakespeare non piaceva più, e solo attraverso la trasformazione poteva essere fruito; il lettore, elemento mutevole nella sua visione del mondo e le sue aspettative, imponeva all'opera un nuovo abito. Che poi si pensasse a questo abito come a quello definitivo, perché costruito in base a regole più raffinate, non toglie che la ricezione e il contesto venissero sentiti come effimeri, in continua trasformazione. L'adattamento era composto *per il presente*, per un pubblico contemporaneo, nell'idea che la storia dell'umanità è continua evoluzione da forme più rozze verso la perfezione, in un progresso di cui ogni epoca è solo una fase ascendente.

Gli errori imputati a Shakespeare fino dai suoi critici seicenteschi erano spesso attribuiti al pubblico non raffinato di allora:

His Faults were owing to his Education and to the Age  
that he liv'd in,

e, più precisamente, per Pope:

To be obliged to please the lowest of people, and to keep  
the worst of company [...] will appear sufficient to mis-  
lead and depress the greatest genius upon earth <sup>8</sup>.

Alla fine del Settecento, quando il testo shakespeariano diviene “sacro” e non più sottoponibile ad adattamenti e alterazioni, il pubblico è lo stesso, raffinato, cui gli adattatori rivolgevano i loro miglioramenti, il teatro in cui le opere shakespeariane erano rappresentate è lo stesso spazio mimetico e realistico, che forniva una messinscena ricca e elaborata, totalizzante nei confronti delle intenzioni del testo. Ma ciò che era cambiato nel contesto culturale permetteva il recupero di opere di due secoli prima e la loro esaltazione.

Il rispetto verso Shakespeare non era mai venuto meno, neanche quando si elencavano le manchevolezze delle sue opere:

with all his faults, and with all the irregularity of his  
*Drama*, one may look upon his works, in comparison  
of those that are more finish'd and regular, as upon an  
ancient majestic piece of Gothick Architecture, compar'd  
with a neat Modern building: the latter is more elegant  
and glaring, but the former is more strong and more  
solemn.

La riverenza di Pope verso la forza dell'espressione poetica shakespeariana si colora in Dryden di vago nazionalismo:

In most of the irregular plays of Shakespeare and Fletcher  
[...] there is a more masculine fancy and a greater spirit  
in the writing, than there is in any of the French <sup>9</sup>.

Ciò che in Shakespeare pare bello deriva dalla sua “natura”, ma questo termine si contrappone a “arte”, come un elemento conno-

tato negativamente contro la positività della regola e dell'ordine neoclassico, che devono influire sulla irregolarità e sulla libertà senza freni. Per John Dennis:

Beauties were entirely his Own, and owing to the Force of his own Nature [...] Shakespeare would have wonderfully surpass'd himself, if Art had been join'd to Nature <sup>10</sup>.

Nel Settecento però, l'idea di *natura* si connota sempre di più come positiva; la natura diviene perfetta, perché prodotto divino, e per Shaftesbury essa dà la misura in campo etico, politico e religioso. Il buon selvaggio non è qualcosa di imposto alla natura come modello, ma è un elemento rinvenuto in essa; le regole generali della ragione vengono messe a confronto con l'individuale sentimento, la sovrapposizione del modello astratto, come griglia interpretativa della natura, si muta nella assunzione del naturale così come spontaneamente viene sentito, percepito. Più tardi *natura* indicherà per i romantici il concreto, il pittoresco <sup>11</sup>.

Nel passaggio dall'astratto al concreto, dalla ragione al sentimento, dal modello al suo occorrimiento particolare, si colloca il recupero delle opere shakespeariane sulla scena e l'esaltazione del poeta nazionale. Già quando si parla di Garrick in termini di natura, questa significa *spontaneità* e non più, seicentescamente, *ordine*; la sua recitazione è l'esempio di come l'enfatica retorica di Quin e dei vecchi attori si fosse mutata in un muoversi sulla scena più simile alla vita.

A. Murphy, facendo un resoconto della interpretazione che Garrick faceva di Richard III scrive:

His soliloquy in the tent scene discovered the inward Man. Everything he described was almost reality: the spectator thought he heard the hum of either army from camp to camp. When he started from his dream, he was a spectacle of horror: He called out in a manly tone, "Give me another horse"; He paused, and, with a countenance of dismay advanced, crying out in a tone of distress, "Bind up my wounds", and then, falling on his knees, said in a most piteous accent, "Have mercy heaven". In all this, the audience saw an exact imitation of Nature <sup>12</sup>.

Questa stessa scena è quella dipinta da Hogarth, che ci mostra Garrick nel personaggio di Richard, nella sua tenda, con sul volto il terrore della visione e una mano aperta a scacciare l'incubo; tutti gli altri ritratti di Garrick sulla scena, disegni, dipinti, incisioni, lo raffigurano in preda a passioni violente – come Lear, come Hamlet, ecc. – e comunque non staticamente declamatorio, ma in movimento, con il gesto fermato a mezz'aria e l'espressione acuta ben visibile sul volto. Riportano i suoi biografi che, dovendo rappresentare Lear, Garrick si recava a studiare il comportamento dei veri malati di mente, per poterne ripetere in scena i gesti e le intonazioni. La rappresentazione della follia a teatro aveva fino ad allora avuto un carattere altamente convenzionale: il pazzo si riconosceva da un particolare abito e da una gestualità codificata<sup>13</sup>. La ricerca della verità da riprodurre è nuova nel periodo, la spontaneità di Garrick sulla scena e l'imitazione del comportamento naturale, presumibile come quello più vicino alla realtà, furono causa dell'immediato successo dell'attore, perché si ponevano come elementi rivoluzionari nel teatro e indici di una sensibilità diversa nei confronti della "natura". Certo, ciò che era vero e spontaneo per Garrick non lo sarebbe più per noi, dopo che il teatro dell'Ottocento ci ha mostrato una vicinanza alla vita molto più realistica; era comunque ormai lontano dal mondo neoclassico dove vita e teatro si proponevano come mondi distinti, l'uno reale e l'altro ideale, avvicinati solo da una comune modellizzazione.

Per Lotman, periodizzando la cultura russa, in base al rapporto che il teatro intrattiene con la realtà e col comportamento umano, nell'età classica i due mondi sono "sfere, la differenza tra le quali è così grande e radicalmente insuperabile, che persino il loro confronto è escluso"<sup>14</sup>; il teatro – e l'arte – sono astratti ideali che propongono un mondo come dovrebbe essere e come non è, e il comportamento umano non è influenzato dall'astrazione e muove su un cammino diverso. In età romantica invece, la vita imita il teatro, l'uomo si atteggia e prende le mosse, nel comportamento quotidiano, dal modello dell'azione dell'eroe teatrale o letterario, e più tardi lo schema si capovolge: il realismo infatti cerca l'esatto contrario ed è la letteratura, l'arte, a imitare la vita, a cercare di riprodurre gli aspetti. La schematizzazione lotmaniana si riferisce molto sinteticamente a periodi e a sistemi culturali solidamente organizzati, non a slittanti transizioni caratterizzate dal dubbio

e dall'incertezza. Difficilmente sarebbe riportabile a questa classificazione il caso del metateatro elisabettiano in cui arte e vita sembrano lontanissime quando si tratti di comportamenti reali ma sono omologabili nella metafora, quando intese come elementi della comunicazione letteraria e teatrale, funtivi del testo, inscritti in esso. Inoltre, questa classificazione è più interessante quando conduca a dei risultati sul piano dell'analisi del comportamento "come categoria storico-psicologica", alla Lotman, che per uno studio dell'espressione artistica. È innegabile comunque che nel Settecento il teatro si avvia all'imitazione della vita, ne riproduce i comportamenti sulla scena, cerca di disfarsi di superfetazioni nel nome di una semplicità che legge nella natura; ed è anche vero che l'arte prende a modello il teatro come lettura fedele della realtà: si pensi a Hogarth prima e a Fuseli più tardi e all'influenza che la rappresentazione teatrale ebbe sulle loro opere, su un piano realistico per il primo e fantastico per il secondo.

La naturalezza, la semplicità, sono propuginate, sul piano del linguaggio, dal nascere della *Royal Society* fino alle *Lyrical Ballads* di Wordsworth e Coleridge. La *Royal Society* intendeva per semplice la lingua usata da classi sociali diverse e non solo dai dotti, alla ricerca del *generale* e del *comune* a tutti gli uomini, sulla base della *ragione*; basta leggere quello che scrive Sprat nel delinearne la storia:

They have exacted from all members, a close, naked, natural way of speaking; positive expressions, clear senses; a native easiness; bringing all things as near the Mathematical plainness, as they can: and preferring the language of Artizans, Countrymen, and Merchants, before that, of Wits, or Scholars <sup>15</sup>,

per rendersi conto che si vogliono comunicare concetti generali e comuni.

Lo slittamento verso una sensibilità diversa induce alla fine del Settecento a propagandare l'adesione ad un linguaggio comune e semplice, per toccare i sentimenti e le emozioni degli uomini; per la rivoluzione romantica avviata dalle *Lyrical Ballads*, l'uso del linguaggio quotidiano e popolare è recupero della spontaneità e del "cuore", del profondo, in reazione alla artificiosità della *poetic diction* neoclassica. Non è quindi una semplicità razionale quella richiesta, e diverso è il concetto di "comune" e di "generale".



Il recupero di Shakespeare e l'atteggiamento verso la sua opera danno indicazioni preziose in tal senso, mostrando la trasformazione della lettura e dell'interpretazione sia sul piano critico, che su quello del comportamento sociale, cioè della ricezione.

Quello che la Restaurazione considerava "errore" comincia a diventare alla fine del Settecento il maggior pregio del genio nazionale. La poetica shakespeariana, così poco "generale" e così poco "regolare", è rivalutata proprio in quell'accenno al particolare, all'individuo. Per Alexander Pope i personaggi shakespeariani sono individui, perché derivano direttamente dalla natura, evadono il concetto di ruolo, di genere; lo stesso scriveva Thebald, lodando in Shakespeare la congiunzione di natura e di dottrina, laddove invece Pope condivideva le critiche negative di Rymer e di molti altri circa la incoerenza e la irregolarità. Per il Dr Johnson, al contrario:

In the writings of other poets a character is too often an individual; in those of *Shakespeare* it is commonly a species ("Preface" all'edizione di Shakespeare).

In realtà questa non è, come sembra, l'attribuzione a Shakespeare di una "general nature" neoclassica: quello che Johnson intende, parlando di specie, è l'universalità. Infatti i personaggi

are the genuine progeny of common humanity, such as the world will always supply, and observation will always find. His persons act and speak by the influence of those general passions and principles by which all minds are agitated, and the whole system of life is continued in motion (*ibidem*).

Ciò che distingue il *generale* dall'*universale* dà la misura della differenza tra la sensibilità neoclassica e quella preromantica; il generale è il comune in senso contingente, l'universale è il comune che resta tale nel tempo. Da Johnson in poi, la lettura di Shakespeare ne mette in luce il carattere universale, apprezzando la rappresentazione dell'individuo, della *particular nature* dei personaggi, e trovando in essa, al là delle differenze soggettive, ciò che è comune a tutti gli uomini, in tutti i tempi, non a quel livello sociale, di ruolo, che costituiva il "generale", ma a livello umano, "universale". L'universale è quindi una dilatazione, un'espansione del concetto di

generale, che scende in profondità a rivalutare l'essenza dell'uomo, il suo sentire e comprendere, i sentimenti e la ragione, ben oltre le gerarchie sociali e i "tipi" neoclassici. Coleridge espresse compiutamente questo pensiero, scrivendo che

Shakespeare followed the main march of the human affections. He entered into no analysis of the passions or faiths of men, but assured himself that such and such passions and faiths were grounded in our common nature, and not in the mere accidents of ignorance or disease;

e ancora

There is not one of the plays of Shakespeare that is built upon anything but the best and surest foundation; the characters must be permanent – permanent while men continue men, – because they stand upon what is absolutely necessary to our existence <sup>16</sup>.

Nei confronti della ricezione, il recupero di Shakespeare opera la stessa universalizzazione; se l'adattamento era rivolto ad un lettore contingente e contemporaneo, da educare e da livellare, da rendere "generale", e quindi si poneva come messaggio ad un definito pubblico del presente, la rivalutazione dell'originale, e del suo "particolare", ampliò il concetto di pubblico, fino a comprendervi tutti i lettori, presenti e futuri, di ogni epoca, perché l'universalità dei valori che il testo presentava, si adattavano perfettamente ad una ricezione universale. Proprio Samuel Johnson distingueva nell'opera di Shakespeare elementi destinati al pubblico elisabettiano, per lusingare gusti effimeri e limitati, da elementi che possono piacere a tutti i lettori di ogni tempo: la venerazione di Shakespeare ha ragione di essere perché la fama del poeta ha un carattere stabile ed egli è piaciuto tanto a lungo, perché universale:

Nothing can please many, and please long, but just representations of general nature, Particular manners can be known to few, and therefore few only can judge how nearly they are copied ("Preface" all'edizione di Shakespeare) <sup>17</sup>.

Questo rende possibile l'identificazione con i personaggi, per il

recettore; è così che, per Coleridge, “in the plays of Shakespeare every man sees himself, without knowing that he does so”<sup>18</sup>. Il recettore universale, a differenza di quello “generale”, ben definito socialmente come gruppo o classe, è di fatto un insieme di individui, che soggettivamente fruiscono di un testo, nella rappresentazione o nella lettura personale, ricavandone dei valori validi per tutti; ciò spiega il ritorno all’originale, cancellando la generalizzazione degli adattamenti, come ritorno all’indagine profonda sull’uomo, sulla sua essenza, più che sul suo posto sociale e sul suo ruolo, entrambi costruzioni gerarchizzanti che trascendono l’individuo. Il recupero filosofico del sentimento, della sensazione, di una lettura individuale del mondo, trovano in Shakespeare una voce, così come il “potere”, la committenza borghese, salda nella sua unità, raggiunta attraverso la propaganda del generale, trova nell’autore elisabettiano il genio nazionale da esaltare. L’apoteosi del passato, dell’espressione artistica di Shakespeare, della Letteratura nazionale, come della lingua inglese, monta il personaggio Shakespeare, attraverso un’operazione manageriale e mercantile. Il lettore universale fu creato dalla pubblicità e dal giornalismo, con metodi abbastanza moderni di ricerca del consenso, fu pretesto per diffondere l’immagine dell’Inghilterra letteraria e artistica, con il criterio mercantile del profitto, che trovava analoghi nel mondo economico settecentesco e in quello descritto dal *novel* coevo.

La moda di Shakespeare, la sua affermazione come genio nazionale, si coagulò, a metà Settecento, attorno alla figura di David Garrick. Il grande attore lavorò indefessamente per far conoscere le opere del drammaturgo; organizzò addirittura un grande spettacolo per celebrare il secondo centenario della nascita di Shakespeare, lo *Stratford Jubilee*<sup>19</sup>, che ebbe risonanza anche all’estero nonostante il fallimento dell’evento, dovuto al maltempo. La serie di spettacoli, organizzati da Garrick per la commemorazione, comprendeva una processione di personaggi shakespeariani, la messinscena di opere scritte per l’occasione, persino una corsa di cavalli, la *Jubilee Cup*. L’organizzazione fu complessa e pubblicizzata; per ben tre mesi i giornali dettero la notizia del *Jubilee* e alle ovazioni per l’iniziativa si mescolarono critiche negative e satire, che comunque giocarono tutte a favore della popolarità dell’avvenimento. In questo periodo si rasentò persino il feticismo: circolavano reliquie costruite con il legno di un albero abbattuto davanti alla casa di Shakespeare e

anche Garrick ricevette la cittadinanza di Stratford in un cofanetto di quel legno; statue e ritratti del poeta furono commissionate da Garrick ai più famosi artisti del tempo, come Hogarth e Louis François Roubiliac. Questi scolpì la statua di Shakespeare che Garrick fece porre nel suo giardino, davanti al *Temple* costruito per farne il museo della sua collezione di reperti shakespeariani.

Per il *Jubilee*, Garrick compose una serie di canzoni musicate da Dibdin e una *Ode upon Dedicating a Building to Shakespeare in the Neighbourhood of Stratford-upon-Avon*, per la quale Thomas Arne scrisse la musica. Tutto il materiale poetico composto in occasione del *Jubilee* fu poi messo in scena al Drury Lane con il titolo *Shakespeare's Garland*, uno spettacolo che inneggiava al genio di Shakespeare, come il più grande mai vissuto; lo spettacolo fu rappresentato, in tre stagioni, ben centocinquantaquattro volte e, nei ventinove anni di manageriato di Garrick, ebbe più messe in scena di qualsiasi altra opera shakespeariana, sia in versione originale che in adattamento.

Bastano pochi versi per rendersi conto di come la figura di Shakespeare fosse esaltata:

Each shire has its different pleasures,  
 Each shire has its different treasures;  
 But to rare Warwickshire, all must submit,  
 For the wit of all wits, was a Warwickshire wit,  
 Warwickshire wit,  
 How he writ!  
 [...]  
 There was never such a creature,  
 Of all she was worth, he robb'd Nature:  
 He took all her smiles, and he took all her grief,  
 And the thief of all thieves, was a Warwickshire thief,  
 Warwickshire thief,  
 He's the thief;

fino a giungere all'apoteosi:

Raise the pile, the statue raise,  
 Sing immortal Shakespeare's praise!  
 The song will cease, the stone decay,  
 But his Name,  
 And undiminished fame,  
 Shall never, never pass away.

È il trionfo, l'immortalità assicurata e, al tempo stesso, l'inizio della fine di una pratica esclusivamente teatrale, quella dell'adattamento, dell'effimerità dello spettacolo e del testo, per confermarne invece saldamente il carattere letterario, di creazione artistica del genio, che non può più essere trasformata, se non per sacrilegio.

<sup>1</sup> Il revival di alcune opere shakespeariane, e particolarmente degli *history plays*, in pieno Settecento è attribuito alla richiesta ("desire") mossa ai teatri come il Covent Garden – da certe "Ladies of Quality" che avevano fondato intorno al 1737 uno Shakespeare Club. Odell (G.C.D. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, 2 vols., London, Constable, 1920-1921, p. 260) si chiede se queste signore esistessero davvero come pubblico o fossero un'invenzione dei managers teatrali; però, anche se la domanda di questo tipo di teatro fosse stata fittizia e pretestuosa, non sarebbe meno importante, perché indicherebbe comunque una necessità, reale o indotta, ma pur sempre viva in un particolare periodo storico e, perché no, in una classe sociale ben definita. Nell'Ottocento il recupero shakespeariano si generalizzò, anche se in pieno XIX secolo, c'erano opinioni discordi circa l'opportunità di mettere in scena gli originali senza adattamenti. Dopo la ripresa di *Coriolanus*, a cura di Kean, nel 1820, il *Times* commentò: "We are, of course, most reluctant to say anything against an endeavour, in the abstract so laudable as that of substituting the language of one great bard for the interpolation of modern emendators; but in the present state of the stage, and especially with the magnitude of our theatre, it does not follow that such a restoration would be at all times judicious [...] There are many reasons why into almost every play of Shakespeare it has been thought fit to introduce alterations but the principal is the absolute necessity of studying stage effects" (citato in M.W. Merchant, *Shakespeare and the Artist*, Oxford, Oxford University Press, 1959, p. 96). Gli adattamenti erano ancora spesso messi in scena, tanto che Smith (D.N. Smith, *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1928, pp. 24-26), parlando delle date dei vari *revivals* ottocenteschi, nota che, in molti casi, i critici, anche quelli romantici come Coleridge e Hazlitt, non videro mai rappresentate certe opere di Shakespeare nella loro versione originale.

<sup>2</sup> Cfr. H. Spencer, *Shakespeare Improved. The Restoration Versions in Quarto and on the Stage*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927, p. 371. Si veda anche, particolarmente su Johnson, *Shakespeare. The Critical Heritage*, vol. V, pp. 21-22. Un altro elemento di poca correttezza filologica è costituito dai giudizi dei critici settecenteschi sull'opera di Shakespeare, letta con lo stesso metro assiologico usato dagli adattatori. Il Dr Johnson prese posizione contro i giochi verbali, contro il non rispetto della giustizia poetica e delle regole, e dichiarò che il finale di *King Lear* gli appariva crudele e ingiustificato, ma nella sua edizione critica riportò il testo con il finale tragico, fedele alla "verità" testuale.

<sup>3</sup> "Advertisement" premesso all'adattamento della seconda parte di *Henry IV*. L'importanza assunta dal critico nel Settecento è dimostrata anche dalle satire rivolte alla sua figura, dal *Tatler* fino a Sterne. Per il *Tatler* il critico è "one that, without entering into the sense and soul of an author, has a few general rules, which, like mechanical instruments, he applies to the works of every writer; and as they quadrate with them, pronounces the author perfect or defective. He is

master of a certain set of words, as unity, stile, fire, flegm, easy, natural, turn, sentiment, and the like; which he varies, compounds, divides, and throws together, in every part of his discourse, without any thought or meaning. The marks you may know him by are, an elevated eye, and dogmatical brow, a positive voice, and a contempt for every thing that comes out, whether he has read it or not" (165, 29th April, 1710).

<sup>4</sup> C. Lamb, *On the tragedies of Shakespeare, considered with reference to their fitness for Stage Representation* (1811), in *Shakespeare Criticism*, ed. D. Nichol Smith, Oxford, Oxford University Press, 1934, p. 237.

<sup>5</sup> Cfr. C. Hill, *Reformation to Industrial Revolution*, **citare per esteso**. L'idea che lettura e rappresentazione corrispondessero a due diversi atteggiamenti nei confronti del verosimile è già nell'accusa che Colman formula circa la scena di *King Lear*, in cui Gloucester, contro ogni verosimiglianza, si getta da una piccola altura, credendola la scogliera di Dover. Colman scrive nella prefazione al suo adattamento: "The utter improbability of Gloucester's imagining, though blind, that he had leaped down Dover's Cliff, has been justly censured by Dr Warton; and in the representation it is still more liable to objection than in print. I have therefore, without scruple, omitted it, preserving, however, at the same time, that celebrated description of the Cliff in the mouth of Edgar".

<sup>6</sup> Citato in Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, cit., p. 372.

<sup>7</sup> Anche gli in-quarto di *Hamlet*, stampati durante la Restaurazione, indicavano in questo modo le riduzioni operate nella messa in scena, e ne davano notizia al lettore: "This Play being too long to be conveniently Acted, such Places as might be least prejudicial to the Plot or Sense, are left out upon the Stage; but that we may no way wrong the incomparable Author, are there inserted according to the Original Copy with this Mark" (cfr. Spencer, *Shakespeare Improved*, cit., p. 176). Anche nell'edizione di *The Jew of Venice* è indicato questo stesso espediente grafico: "The Reader may please moreover to take Notice, (that nothing may be imputed to *Shakespeare* which may seem unworthy of him) that such Lines as appear to be markt, are Lines added, to make good the Connexion where there was a necessity to leave out; in which all imaginable Care has been taken to imitate the same fashion of Period, and turn of Stile and Thought with the Original" ("Advertisement to the Reader").

<sup>8</sup> Le citazioni sono rispettivamente di Dennis (*Essay on the Genius and Writings of Shakespeare*, citato in G.C. Branam, *Eighteenth Century Adaptations of Shakespearean Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 1956, p. 3) e di Alexander Pope ("Preface" all'edizione delle opere di Shakespeare). Anche Johnson, nella sua "Preface" all'edizione di Shakespeare, parla di "rude people" e del fatto che "Nations, like individuals, have their infancy".

<sup>9</sup> A. Pope, "Preface" all'edizione delle opere di Shakespeare; J. Dryden, *An Essay of Dramatick Poesie*, cit., p. 414. Nonostante i difetti trovati in Shakespeare, Dryden apprezza l'assenza di "arte" e la spontaneità come pregi: "those who accuse him to have wanted learning give him the greater commendation: he was naturally learn'd; he needed not the Spectacles of Books to read Nature; he look'd inwards, and found her there" (p. 415). Dryden fu tra i primi a lodare Shakespeare, difendendone l'immagine dagli attacchi "blasfemi" di Rymer e parlando come di "the man who of all modern and perhaps ancient poets had the largest and most comprehensive soul" (p. 415), pur non approvando totalmente la sua poetica e il suo stile.

<sup>10</sup> Citato in Branam, *Eighteenth Century Adaptations of Shakespearean Tragedy*, cit., p. 3.

<sup>11</sup> Per la trasformazione del concetto filosofico di “natura”, cfr. il fondamentale studio di B. Willey, *The Eighteenth Century Background*, London 1965 (8ª edizione) (trad. it., *La cultura inglese del Seicento e del Settecento*, Bologna 1975, che riunisce il volume citato e, dello stesso autore, *The Seventeenth Century Background*, London 1967, 9ª edizione). Si vedano inoltre J.W. Bate, *The Genius of Shakespeare*, London, Picador, 1997, e W. Wimsatt - C. Brooks, *Breve storia dell'idea di letteratura in occidente*, Torino 1973 (in particolare il secondo volume, sul Medioevo e l'età moderna). Per Coleridge la natura è l'artista stesso, e l'opera nasce e cresce non dall'osservazione esterna di tecniche e regole, ma dal di dentro, organicamente. La creazione si interiorizza e si organizza spontaneamente, si sviluppa autonoma, senza modelli e canoni preordinati. Per la teoria espressiva, organica, del Romanticismo, contrapposta al pragmatismo di un'arte didattica settecentesca e per lo slittare da una funzione predominantemente fática del testo letterario verso una funzione emotiva, si veda M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York, **casa editrice**, 1953 (trad. it., *Lo specchio e la lampada*, Bologna 1953).

<sup>12</sup> A. Murphy, *Life of David Garrick*, 1801, vol. I, p. 23 (citato da A. Nicoll, *The Garrick Stage: Theatres and Audience in the Eighteenth Century*, Manchester University Press, 1980, p. 14). Si confronti questa scena piena di sospensioni, di silenzi, di gestualità, con la recitazione di Cibber (più famoso come attore comico), nella parte di Richard III, così falsamente tragico da muovere al riso. L'autore di *The Laureat: or the Right Side of Colley Cibber, esq.* (London, 1740, p. 35) riporta che l'attore “screamed thro' four Acts without Dignity or Decency. The Audience ill-pleas'd with the Farce, accompany'd him with a Smile of Contempt; but in the fifth Act, he degenerated all at once into sir Novelty; and when in the Heat of the Battle at *Bosworth Field*, the King is dismounded, our Comic-Tragedian came on the Stage, really breathless, and in a seeming Panick, screaming out this Line thus – *A Harse, a Harse, my Kingdom for a Harse*. This highly delighted some, and disgusted others of his Auditors”. Anche un anonimo corrispondente del *Grub Street Journal* commentò in modo simile la scena della battaglia: “In *Bosworth-Field* he appears no more like *King Richard*, than *King Richard* was like *Falstaff*: he foams, struts, and bellows with the voice and cadence of a watchman rather than a hero and a prince”. Entrambe le citazioni sono tratte da C. Spencer, *Five Restoration Adaptations*, **citare per intero**, p. 421.

<sup>13</sup> Così lo strupro e la violenza carnale, denotati da “segni” scenici: i capelli e le vesti in disordine. Si veda in *Titus Andronicus* di Ravenscroft l'ingresso di Lavinia stuprata, descritto in didascalìa: “Enter... Lavinia, her hands cut off, and her tongue cut off, loose hair, and garments disordered, as ravished”. Per quanto riguarda l'imitazione della natura, già nel 1709 sul *Tatler*, dando agli attori il consiglio di tenersi nel giusto mezzo, di non strepitare, ma di non essere neppure troppo miti, si indicava che il fine della recitazione “both at the first and now, was, and is, to hold as it were the mirror up to nature” (35, 30<sup>th</sup> June, 1709).

<sup>14</sup> J. Lotman, “Il teatro e la teatralità nel sistema della cultura all'inizio del XIX secolo”, in *Da Rousseau a Tolstoj*, cit.

<sup>15</sup> Citato da Willey, *The Seventeenth Century Background*, cit., p. 212.

<sup>16</sup> S.T. Coleridge, *Of the Characteristics of Shakespeare's Dramas* e *The Seventh Lecture*, in *Lectures on Shakespeare*, **citare per esteso**, 1937, rispettivamente p. 56 e p. 434. Branam (*Eighteenth Century Adaptations of Shakespearean Tragedy*, cit.), pensando alla *general nature*, parla di paradossale convivenza, nella critica del XVIII secolo ai personaggi shakespeariani, tra la lode dell'individualità e la ricerca del decoro e della consistenza drammatica, cioè del ruolo, della specie;

quando si parla di universalità, l'individuo non è che un'occorrenza particolare compresa nel tutto e, guardando le cose da questo punto di vista, non vi è né paradosso, né contraddizione.

<sup>17</sup> Anche Ben Jonson aveva esaltato Shakespeare in termini simili, nella prefazione all'*In-Folio*, pubblicato nel 1623 da Heminge e Condell.

<sup>18</sup> S.T. Coleridge, *The Ninth Lecture*, in *Lectures*, **si tratta delle Lectures della nota 16?**cit., p. 449.

<sup>19</sup> Per la figura di Garrick manager e collezionista e per la sua attività in relazione alla crescente idolatria per Shakespeare, si vedano W.H. Hudson, "Early Mutilators of Shakespeare", *Poet Lore*, 4, 6-7, June-July 1892, pp. 360-371; Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, cit.; Nicoll, *The Garrick Stage*, cit.; H.R. Smith, *David Garrick 1717-1779*, London, The British Library, 1979 e l'introduzione di B. Vickers a *Shakespeare. The Critical Heritage*, vol. cit., specialmente pp. 12 e sgg.



## VI

### IL RE DEPOSTO GLI ADATTAMENTI DI *RICHARD THE SECOND*

Tutti i problemi trattati finora risultano in maniera esemplare dalla storia di un *history play* di Shakespeare, *The Tragedy of King Richard II*, incentrato sull'ultimo anno di regno dell'ultimo re plantageneto, spodestato e depresso da Henry IV, Lancaster. Il disegno unitario rinvenuto da molti critici nelle due tetralogie shakespeariane di drammi storici, è la parabola ascendente che percorre un conflitto fino alla sua risoluzione, con l'avvento dei Tudor al trono d'Inghilterra <sup>1</sup>.

La storia di Richard II costituisce il momento iniziale di crisi, la causa della guerra civile e del disordine; l'usurpazione di Henry IV ai danni di Richard è il peccato contro un re "unto da Dio", la colpa che intere generazioni pagheranno e che sarà scontata solo con la morte di Richard III. Poiché Shakespeare scriveva durante il regno di Elizabeth I, i suoi drammi storici, tutti incentrati sul passato inglese, erano l'apoteosi del *mito Tudor*, che faceva risalire la dinastia al mitico King Arthur; i Tudor apparivano come i pacificatori, i re che finalmente avevano messo fine alla penosa e annosa guerra tra Lancaster e York e che avevano riunito in sé le aspirazioni e i diritti di entrambe le famiglie nella figura di Henry VII, il Richmond, la cui vittoria conclude la prima tetralogia shakespeariana.

Il testo originale di *Richard II* segue fedelmente la cronaca di Holinshed relativa ai fatti storici e, in equilibrio tra una corona usurpata e un usurpatore antenato di Elizabeth, mostra lo scontro tra due personaggi, due visioni del mondo, la barriera tra Medioevo e età moderna: da una parte Richard ha delle colpe, ma è un re per diritto divino, dall'altra Bolingbroke, il futuro Henry IV, si ribella al re dopo aver subito soprusi e ingiustizie, ma è un usurpatore e un sacrilego che, con il suo gesto, dà il via alla guerra civile e alla lotta fratricida, unico modo di scontare il peccato di essersi sostitu-

iti a Dio nel detronizzare un monarca. Più che le ragioni politiche a favore dell'uno o dell'altro, e più che le motivazioni contingenti che Shakespeare poteva avere di non dispiacere a Elizabeth, è interessante che, al di sotto dell'equilibrio tra colpe e ragioni, la figura di Richard emerge umanamente, come ricerca della propria identità, quando quella sociale è perduta. Il patetismo, della tragedia nasce dalla debolezza di Richard ma diventa indagine filosofica a un livello più profondo del ruolo, in quello sdoppiamento dei due corpi del re, inconciliabile e doloroso <sup>2</sup>. Il suo "body politick" è fragile e la deposizione è la metafora dominante <sup>3</sup> per la lettura del dramma, la messinscena della caduta, dell'irrimediabile perdita di potere e di identità, che fa di un re qualcosa di ancora meno degli altri uomini.

Intorno al 1600 cominciò l'identificazione di Elizabeth con Richard, e Essex divenne un analogo di Bolingbroke; molti riferimenti dell'epoca confermano la pericolosità della storia di Richard II e il paragone con la contemporaneità. I sostenitori di Essex rinforzarono l'analogia, facendo mettere in scena la tragedia alla vigilia della rivolta, come *captatio benevolentiae* nei confronti del progetto che stava per essere attuato e che mirava appunto a detronizzare Elizabeth. Al processo che seguì il fallimento della rivolta e in cui Essex fu condannato, la rappresentazione teatrale fu spesso citata e gli attori furono accusati. Poco dopo, la regina stessa formalizzò l'identificazione con la figura del re spodestato, parlando con William Lambarde, che le aveva portato dei documenti da archiviare alla Torre di Londra:

[...] her Maejestie fell upon the reign of King Richard II, saying, "I am Richard II, know ye not that?"

*W.L.* Such a wicked imagination was determined and attempted by a most unkind Gent. the most adorned creature that ever your Majestic made.

*Her Majestie.* He that will forget God, will also forget his benefactors; this tragedy was played 40tie times, in open streets and houses <sup>4</sup>.

Questo spiega perché nel 1597, solo qualche anno prima, il *Censor of Books* non aveva permesso la pubblicazione della *deposition scene*, che comparve nell'edizione a stampa della tragedia solo in epoca giacobiana, nel 1608. La scena però veniva quasi sicura-

mente recitata e questa discrepanza tra la stampa e la rappresentazione può forse spiegarsi col fatto che la pubblicazione rendeva di pubblico dominio la *pièce* per quanto riguardava la sua messa in scena, non più protetta una volta pubblicata. Dover Wilson si chiede se la censura sulla stampa – di pertinenza di un funzionario diverso da quello che sovrintendeva le rappresentazioni teatrali – fosse stata causata dalle crescenti preoccupazioni per Essex, oppure dalla diffusione che la tragedia scritta poteva avere al Nord cattolico, o nelle Università, più pericolosa della sua messinscena, effimera, in una Londra protestante e lealista.

Nel caso di Elizabeth, la censura agisce sull'analogia contingente, rispecchiando i timori di una regina senza eredi, discendente dall'usurpatore Lancaster; anche in seguito, però, attorno alla tragedia di Richard II si appunta l'interesse preoccupato dei censori e per gli adattamenti si ripropone la dicotomia tra testo scritto e testo recitato. *Richard II* è l'unico dramma storico di Shakespeare ad avere avuto adattamenti plurimi; tutti gli altri sono stati in genere alterati una sola volta, con più o meno successo, ma questo circa ogni trent'anni veniva riproposto in una nuova versione, a partire dall'adattamento di Tate del 1681.

Vediamo singolarmente le diverse alterazioni: quella appunto di Tate, quella di Lewis Theobald (1720) e quella di James Goodhall (1772).

#### *Nahum Tate, The History of King Richard the Second*

Nel frontespizio dell'edizione del 1681, il titolo del dramma è "The History of King RICHARD the SECOND. Acted at the Theatre Royal, under the name of the Sicilian Usurper. With a Prefatory *Epistle* in Vindication of the Author. Occasion'd by the Prohibition of this Play on the Stage". Al testo è infatti premessa una dedica a George Raynsford, nella quale Tate accusa la censura di avere colpito ingiustamente la sua opera, nonostante i miglioramenti apportati alla figura del re in base al *decorum* e nonostante che, per evitare la proibizione, egli avesse dislocato l'intera azione in un paese straniero:

For the two days in which it was acted, the Change of the Scene, Names of Persons, &c., was a great Disadvantage:

many things were by this means render'd obscure and incoherent that in their native Dress had appear'd not only proper but gratefull. I call'd my Persons *Sicilians* but might as well have made 'em Inhabitants of the *Isle of Pines*, or, World in the *Moon*, for whom an Audience are like to have small Concern.

Dover Wilson riporta che nel 1680 il Lord Chamberlain proibì la rappresentazione di una tragedia intitolata *Richard II*. Forse era l'adattamento di Tate che successivamente diventò *The Sicilian Usurper*; la censura colpì però anche questo tentativo di mettere in scena il *play* con un mascheramento e, dopo soli due giorni di rappresentazione, nel 1681, l'opera fu "silenc'd".

Nell'epistola dedicatoria, Tate cerca di scagionarsi dalle accuse della censura – non esplicitate, ma intuibili –, dichiarando la sua totale estraneità a possibili analogie tra il dramma e la situazione politica contemporanea, anzi escludendo che se ne possano trovare, data l'enorme differenza tra l'epoca di Richard, corrotta e ignorante, e quella in cui egli vive. L'immortalità della sua opera, ora che non può più essere rappresentata, sarà quella del libro stampato, garantita dalla fedeltà al testo shakespeariano:

'Twas thought perhaps that this unfortunate Offspring having been stifled on the *Stage*, shou'd have been buried in Oblivion; and so it might have happened had it drawn its Being from me Alone, but it still retains the immortal Spirit of its first-Father, and will survive in Print, though forbid to tread the *Stage*.

Paradossalmente, è il caso inverso alla pubblicazione degli in-quarto shakespeariani, che omettevano la *deposition scene*, sebbene venisse rappresentata. Tate può pubblicare la sua opera ma non può più recitarla; *Richard II* è ormai tradizionalmente associato al pericolo di mettere in scena la deposizione di un re e forse, alla fine del Seicento, la rappresentazione nei teatri era considerata più pericolosa della lettura individuale del testo stampato, che aveva una circolazione tra lettori dotti e non turbolenti come il pubblico teatrale di Londra. Inoltre, proprio nella capitale, era il vero pericolo politico di rivoluzioni.

I miglioramenti apportati da Tate non stravolgono la "verità" storica descritta dalle cronache e rispettata dal testo shakespeariano:

Our *Shakespeare* in this Tragedy, bated none of his Characters an Ace of the Chronicle; he took care to shew 'em no worse Men than they were, but represents them never a jot better.

Farli migliori, aderendo al *decorum*, è il suo scopo ed è anche la caratteristica principale di questo adattamento che rende i personaggi stereotipi: leali e giusti, oppure sleali, traditori e *villains*.

I due schieramenti opposti sono nel testo di Tate definiti senza ambiguità, ridotti alla contraddizione tra bene e male, tra verità e tradimento, lealtà e usurpazione. Anche la figura intermedia di York ha una posizione precisa; laddove in Shakespeare York riconosce i torti del re e quindi i diritti di Bolingbroke, anche se non tradisce ma sta solo dalla parte della giustizia, per Tate York è la voce che accusa il tradimento di Bolingbroke senza accettarne le giustificazioni. Di fatto, il testo secondo riduce o altera le motivazioni di Bolingbroke, connotandole di premeditazione contro il re. Così le due figure opposte di Richard e del rivale sono senza sfumature e ambiguità, l'una riscattata alla sua dignità e l'altra abbassata al ruolo di *villain*. Le colpe del re, che traspaiono o vengono dichiarate nel testo di Shakespeare, non sono più tali nell'adattamento. L'assassinio di Gloucester diventa l'esecuzione di un traditore:

*York*. ... Gloucester was a Traytor and that's true too – I hate a Traytor more than I love a Brother.

*Dutchess*. A Traytor *York*?

*York*. 'Tis somewhat a course name for a Kinsman, but yet to my thinking, to raise an Army, execute Subjects, threaten the King himself, and reduce him to answer particulars, has a very strong smatch with it – go too, you are in fault, your complaints are guilty; your very Tears are Treason. No remedy but Patience (I. ii, p. 6).

La sopportazione che York consigliava in Shakespeare alla duchessa di Gloucester non nasce qui dalla metafisica considerazione che la giustizia è nelle mani di Dio, ma dall'odio per il tradimento. Di conseguenza, il duello iniziale tra Mowbray e Bolingbroke non è più atteso come una vendetta sul re e sui suoi sicari, ma visto con l'imparzialità del "vinca il migliore e trionfi la giustizia". L'accenno alla morte di Gloucester è omissso in tutto il

resto dell'adattamento: la scena del Parlamento, in cui Bagot accusa Aumerle di aver partecipato all'azione, è cancellata.

L'altra ingiustizia che l'originale attribuiva al re, causa della sua caduta, cioè la confisca dei beni di Gaunt, è trasformata in un legale "prestito" per finanziare la guerra in Irlanda. In questo modo, la ribellione di Bolingbroke non ha più il senso di riscattare il torto subito, ma quello, senza giustificazioni, di volere il regno, opponendosi al potere legale.

Bolingbroke parla, fin dalla scena del duello, che si conclude con il bando (I. iii), di corone e di scettri che presto saranno suoi:

A Beam of royal splendor strikes my Eye,  
Before my charm'd sight, Crowns and Scepters fly;  
The minutes big with Fate, too slowly run,  
But hasty *Bullingbrook* shall push 'em on (I. iii, p. 11).

La figura è quella del politico senza scrupoli e del trascinatoro subdolo di folle. I nobili lo seguono nella ribellione non perché lo ritengono vittima di un sopruso da parte del re, ma unicamente perché temono che la situazione politica sia loro sfavorevole. Tutte le occasioni che potevano invitare a simpatizzare con Bolingbroke sono espunte dall'adattamento – cancellati i saluti affettuosi al padre, omesso l'incontro con Northumberland e Percy –, o trasformate – York non passa dalla parte dei ribelli, ma è trattenuto come prigioniero, Bolingbroke convoca il Parlamento per deporre Richard a nome dei Comuni, evidenziando un chiaro intento demagogico.

In una scena (II. iv) interamente nuova rispetto a Shakespeare, una folla di popolari e artigiani è pronta alla rivoluzione, in nome della sovranità popolare, seguendo un capo che fa riferimento a rivolte come quella di Wat Tyler, fatto realmente accaduto durante il regno di Richard II, ma neppure accennato nella tragedia shakespeareana.

Bolingbroke interviene, seducendo i cittadini con la sua oratoria e oppone la sua candidatura per l'usurpazione del regno a quella del rivoltoso, che si autodefinisce "a second Tyler". La scena si chiude con l'apoteosi di Bolingbroke e la condanna a morte del suo rivale: una satira dell'atteggiamento democratico/demagogico whig, che mette in evidenza il machiavellico gioco di Bolingbroke nei confronti della massa.

Le manifestazioni di affetto del popolo nei confronti di Bolingbroke sono, sia in Shakespeare che in Tate, narrate da Aumerle prima e poi da York, e in entrambi i testi attribuite all'abile manipolazione demagogica che Bolingbroke fa della sua immagine pubblica. Nell'adattamento, però, l'enfatizzazione sul carattere leale di Aumerle e di York connota come assolutamente negativo il personaggio che essi descrivono, mentre in Shakespeare la negatività era relativa e nasceva da una diversa prospettiva ideologica, non definita come l'unica giusta.

Dall'altra parte, la figura di Richard risulta più forte e dignitosa di quanto lo fosse nell'originale; la sua dignità è quella del *decorum*, del suo ruolo, non di un individuo. Gli errori sono imputati alla giovinezza, della quale egli stesso si scusa con gli zii, nella scena II.i, al capezzale di Gaunt morente. Gaunt non accusa il re come in Shakespeare, ma i consiglieri, che approfittano della sua inesperienza:

Shakespeare, II. i. 100:

A thousand flatterers sit within thy crown.

Tate, II. i, p. 13:

Upon thy Youth a Swarm of flatterers hang,

e il re, davanti alla sincerità e all'autorità degli zii, risponde con umiltà:

Excuse the sallies of my youthful Blood,  
I know y'are loyal both and mean us well,  
Nor shall we be unmindful to redress,  
(However difficult) our States corruption,  
And purge the Vanities that Crown'd our Court (II. i, pp.  
13-14).

La caratteristica principale della figura di Richard nell'adattamento è la perdita di quel patetismo che lo connotava nell'originale; tutti i discorsi sul "dolore" sono cancellati, Richard riceve le notizie della sua inevitabile sconfitta contro la forza di Bolingbroke con dignità e senza disperarsi, anzi, rifiutando le lacrime, che non si addicono al suo ruolo di re:

... Tears but ill become  
A King (III. iv, p. 35).

Anche gli incontri tra Isabel e Richard esprimono dolore per la separazione senza patetismi e ribadiscono il concetto che il loro amore è più forte persino della perdita di un regno, motivo caro agli adattamenti.

L'isotopia biblica, che corre in tutto il testo di Shakespeare e istituisce l'analogia Richard-Cristo, facendone una vittima sacrificale circondata da traditori, da Giuda, è espunta dall'adattamento; riferimenti e metafore religiose sono cancellate, come lo è il motivo del diritto divino dei re. Tutto ciò che trascende il reale e il sociale e lo informa secondo dei modelli insondabili, siano essi il Fato o Dio, è ricondotto alla volontà umana o alla casualità degli eventi, senza un disegno preordinato. Le uniche osservazioni su una trascendenza sono affidate al personaggio Carlisle, il vescovo, in soli due versi in cui pronuncia una battuta che era di Richard nell'originale (III. ii. 50-51):

Not all the Waters of th'unfathom'd Sea  
Can wash the Balm from an Anointed King (III. i, p. 25).

Altrove Carlisle punta a qualità terrene che serviranno a Richard per mantenere il proprio potere e il trono; al posto della volontà divina, fatalisticamente intesa,

[...] the Conduct and the Courage  
With which you have supprest one Rebel Crew,  
Will Crowne your Temples with fresh Lawrells here;  
How have we else Employ'd our absent time  
But Practising the way to Victory (III. i, p. 25).

Il cielo e il re non sono più interrelati, bensì su due piani diversi, accomunati solo dalla lealtà che è loro dovuta, socialmente:

Shakespeare, III. ii. 97  
They break their faith to God *as well as us*.

Tate, III. iii, p. 29  
To Heav'n they *first* were false and *then* to us!  
(*corsivi miei*)

Gli aiuti che vengono meno a Richard, la diserzione dei nobili e dell'esercito gallese, sono commentati dal re come casi avversi, o



come colpe contro la "loyalty". Se il tradimento alla lealtà dovuta è il peggior crimine nei confronti del re come ruolo, Bolingbroke è il *villain* che lo commette; la sua colpa è riconosciuta nel testo come "usurpation", termine usato molto più frequentemente che non nell'opera shakespeariana. La congiura di Aumerle contro Bolingbroke è una forma di fedeltà a Richard ma, per York, che corre a denunciare il figlio, come nell'originale, è un tradimento. Il concetto di "loyalty" è infatti assoluto, non riguarda l'individuo, ma il "re", ruolo rispettato in sé, indipendentemente da chi lo ricopra:

*York.* Well, my Allegiance follows still the Crown,  
True to the King I shall be, and thereon  
I kiss his Hand, 'tis equally as true  
That I shall always Love and Guard the King,  
As that I always shall hate *Bullingbrook* (IV. iii, p. 44).

L'individualità è ricondotta alla generale maschera sociale e l'adattamento trasforma in questo senso tutte quelle parti in cui Richard commenta la perdita della corona come perdita di identità e indaga la sua essenza di uomo, così come elimina le considerazioni di I. i, durante la sfida tra Mowbray e Bolingbroke, sul *nome* come espressione dell'onore e dell'identità. In Shakespeare, Richard, nonostante creda nel suo ruolo di re, non può allontanare la visione ricorrente dello spaventoso baratro che si spalanca dietro la maschera o sotto la corona:

I had forgot myself, am I not King?  
Awake, thou coward majesty! thou sleepest.  
Is not the king's name twenty thousand names? (III. ii.  
79-81);  
Thus play I in one person many people,  
And none contented. Sometimes am I king,  
Then treasons make me wish myself a beggar,  
And so I am. Then crushing penury  
Persuades me I was better when a king;  
Then am I king'd again, and by and by  
Think that I am unking'd by Bolingbroke,  
And straight am nothing (V. v. 31-38).

L'adattamento omette ogni problematica di identità, per enfatizzare l'aspetto regale di Richard e la sua aderenza al ruolo. La scena dello specchio, durante la deposizione, è radicalmente mutata. In

Shakespeare, Richard infrangeva la sua immagine a ribadire l'insanabile scissione dolorosa dell'io, in Tate è solo un gesto di rabbia:

...O' flattering Instrudent,  
 Like to my followers in prosperity,  
 So shall just Fate dash them as I dash thee:  
 So Pomp and Fals-hood ends (IV. ii, p. 43).

La reazione che Tate programmaticamente cerca sul pubblico non è identificazione a livello profondo, sul piano del dubbio circa l'essenza umana: ("Know not what name to call myself!", Shakespeare, IV. i. 259), ma una distaccata compassione per le sventure di Richard, come espone nella dedica:

My Design was to engage the pity of the Audience for him  
 in his Distresses, which I could never have compass'd had  
 I not before shewn him a Wise, Active and Just Prince.

Ogni problema esistenziale è per Tate una debolezza, che evita accuratamente nel delineare il suo personaggio; non vi sono dubbi, nessuna domanda e nessuna risposta. Il gioco di potere è condotto senza mezze luci, tra il bene e la lealtà da una parte e il male e l'usurpazione dall'altra.

Per quanto riguarda le alterazioni più propriamente formali, il testo di Tate risulta ridotto rispetto all'originale in molte sue parti; la sfida e il duello si contraggono in poche battute, cui Mowbray stesso mette fine ("Curse on your tedious Ceremonies more | To us tormenting than t'expecting Bridegrooms. | The Signal for Heav'n sake" (I. iii, p. 8); il famoso discorso di Gaunt sull'Inghilterra diventa una breve battuta di pochi versi; l'incontro tra Richard e Bolingbroke non è più caratterizzato dalle ambascerie tra il castello e il campo antistante, ma tutto avviene rapidamente tra due parti diverse della scena <sup>5</sup>.

Alcune scene sono omesse e le azioni che esse mostravano riportate in brevi resoconti. È il caso di III. i, con la condanna dei favoriti del re, di II. iv, con la defezione dei gallesi <sup>6</sup>, dell'ultima parte di IV. i, con la congiura contro Bolingbroke e di V. iv, con la decisione di Exton di uccidere Richard.

Le amplificazioni riguardano alcuni *songs* inseriti, la scena II. iv, di Bolingbroke con la folla tumultuante, e un nuovo incontro tra il re e la regina (III. iii).

Nella scena della prigione (Shakespeare, V. v; Tate, V. iv), la visita dello stalliere è sostituita dall'arrivo di una lettera di Isabel e il motivo del pranzo, che viene portato a Richard prima che entrino in scena i sicari, è trasformato in uno spettacolare apparire e poi sparire di una tavola imbandita:

*A Table and Provisions shewn*

*Richard.* What mean my Goalers by that planteous Board?

For three days past I have fed upon my Sighs,  
And drunk my Tears; rest craving Nature, rest,  
I'll humour thy dire Need and tast this food,  
That only serves to make Misfortune Live.

*Going to sit, the Table sinks down*

(V. iv, p. 53)

Sono generalmente omesse le immagini e le figure retoriche, sia a livello linguistico, che diegetico. L'intera III. ii, in cui i giardinieri parlano del loro lavoro, istituendo il parallelo politico con il regno, e danno alla regina notizie della futura deposizione del re, è letteralizzata. L'immagine metaforica del giardino come *analogon* dello stato è ridotta a pochi versi, dopo i quali i giardinieri discutono della situazione politica del momento e ne informano la regina.

L'atteggiamento di fondo dell'adattamento di Tate è quello lealista del partito Tory e se la censura colpì il dramma non fu tanto per quell'unica scena della rivolta popolare, che non poteva essere interpretata come rivoluzionaria, perché inserita in un contesto peraltro reazionario e colorata satiricamente. Il motivo destabilizzante era soprattutto quello, fondamentale, di una usurpazione, della deposizione di un re. Nel 1680-81, data delle probabili rappresentazioni e dell'intervento della censura, la situazione politica in Inghilterra era turbolenta. Il paese era stato tormentato da rivolte e complotti e da reazioni non meno violente; i whigs erano battuti e dispersi e il loro potere ridotto; il Parlamento, non più convocato negli ultimi anni di regno di Charles II, dal 1681 al 1685, aveva perduto la forza di contrastare le decisioni del Privy Council e del re. In questa situazione, la satira contro i whigs, che Tate aveva inserito nei testo di *Richard II*, poteva anche piacere al potere Tory, ma la rappresentazione di un re scoronato rimaneva un discorso pericoloso per il sistema.

*Lewis Theobald*, The Tragedy of King Richard the II

Il dramma, stampato nel 1720, fu recitato al Lincoln's Inn Fields con successo. Il testo era dedicato al duca di Orrery che, secondo Baker "on that occasion, made mr. Theobald a present of a bank note of an hundred pounds, inclosed in an Egyptian pebble snuff-box of about twenty pounds value" <sup>7</sup>.

Nella lunga introduzione premessa alla tragedia, Theobald giustifica le alterazioni rispetto al testo shakespeariano, rifacendosi alle regole classiche delle unità e del *decorum*, e alla "regolarità" della trama che, secondo lui, l'originale non aveva:

The many scatter'd Beauties, which I have long admir'd  
in His *Life* and *Death* of K. *Richard* the II., induced me  
to think they would have stronger Charms, if they were  
interwoven in a regular Fable.

L'altro motivo che ha indotto l'adattatore a intervenire sul testo di Shakespeare è quello di rendere giustizia al grande poeta circa la sua dottrina e la "Acquaintance with the Antients", che gli vengono contestati. Nel dimostrare che il "Father of the British Stage" era uomo dotto, che conosceva i poeti antichi sia greci che latini, Theobald in realtà fa un'analisi del lavoro intertestuale di Shakespeare nella composizione dei suoi drammi; un'intertestualità ricercata e voluta ("A Poet reading a Poet") e non un'inconscia coincidenza di motivi e di soggetti ("As, we know, the same Thing, in Matters of Art, may, and has been invented at two several Places, without Either's having Information of the Other's Project"). Il lungo elenco di citazioni e di esempi mettono in rilievo le analogie tra le opere di Shakespeare e quelle di tragici greci, ma anche le dirette derivazioni, i "debiti".

Dietro l'opera del filologo Theobald, che avrebbe pubblicato nel 1733 la sua prima edizione critica delle opere di Shakespeare, dopo Rowe e Pope, si legge l'interesse del drammaturgo a garantirsi la legalità del proprio intervento sull'opera altrui, come adattatore, analizzando e mettendo in evidenza la tessitura intertestuale dei drammi, i loro rapporti con le "fonti", cioè con il passato culturale che aveva fornito materiali al poeta. La relazione tra testo primo e testo secondo è però molto diversa da quella tra l'opera e il suo "genotesto", per

dirlo con un termine kristeviano: l'adattamento non considera solo il testo primo una fonte, cioè un insieme di elementi utilizzabili come materiali, in un sistema artistico e semiotico, di idioletto, diversi da quelli che li strutturavano nel testo originale. L'adattamento vuole "trasformare" il testo primo, come ho più volte detto, vuole sostituirsi ad esso, mentre l'opera in relazione alle fonti, non le trasforma, le usa, per creare *il* testo, e non *un altro* testo, nuovo. In particolare, dato che parliamo di *Richard II*, cioè di un dramma storico, se Shakespeare ne aveva tratto la storia e spesso le minime articolazioni discorsive, dalla cronaca di Holinshed, di fatto non era per trasformare la storia in dramma, ma per creare *quel* testo, autonomo e che non intende surrogare la cronaca, essendo comunque qualcosa di diverso, anche se ne ha ripreso degli elementi.

C'è comunque la consapevolezza, almeno in Theobald, che dietro il dramma shakespeariano corre la storia, la cronaca di Holinshed, intesa non come testo che già modella e struttura ideologicamente i fatti reali del passato, ma come "verità" dell'accaduto. La coscienza della dicotomia verità storica/ modellizzazione estetica (corrispondente rispettivamente alla storia e al testo shakespeariano) ribadisce però che l'adattamento è dalla parte dell'arte e non della storia, trasforma il testo drammatico e può trasformare anche i fatti e la loro "verità", perché l'operazione ipertestuale è condotta in un campo esclusivamente estetico. Così Theobald può lecitamente introdurre nel testo "some Innovations upon History and *Shakespeare*", mutare un *history play* in una vera e propria tragedia. Il testo primo gli fornisce solo "helps", per costruire un *plot* diverso, che non tiene alcun conto dei fatti come si suppone si siano svolti nella realtà. Il prologo recita:

Immortal *Shakespear* on this Tale began,  
And wrote it in a rude, Historick Plan,  
On his rich Fund our Author builds his Play,  
Keeps all his Gold, and throws his Dross away.

Contrariamente a Tate, che non era intervenuto sul testo shakespeariano a livello diegetico, se non interpretando e colorando di una diversa ideologia eventi e personaggi, Theobald riscrive la storia di Richard.

Il dramma si apre sull'ultima parte del testo primo, omettendo il duello tra Bolingbroke e Mowbray, l'esilio, e mettendo in

scena direttamente la ribellione di Bolingbroke e il suo ritorno in Inghilterra. L'azione si svolge tutta davanti alla Torre di Londra e dentro di essa, per rispettare l'unità di spazio; il tempo, pur senza indicazioni, non subisce dislocazioni e balzi, ma corre omogeneo e compatto.

Anche qui, come nel testo di Tate, attorno a Richard oppositori e sostenitori si schierano in due gruppi ben definiti: da una parte Bolingbroke, Northumberland, Exton – che acquista una notevole evidenza rispetto all'omonimo personaggio shakespeariano –, dall'altra York, Aumerle, Salisbury e Carlisle. I cattivi sono veri e propri *villains*, i buoni invece ribadiscono continuamente la loro "loyalty". I personaggi sono notevolmente ridotti di numero; pochi altri affiancano senza particolare rilievo quelli già citati.

Linguisticamente, molti versi di Shakespeare sono ripresi, ma le battute sono spesso dislocate, sostituite con quelle attribuite nell'originale a personaggi e a situazioni diverse. Il testo appare come un collage di versi shakespeariani, mescolati e decontestualizzati. Aumerle – e, come lui, anche York e altri – ha battute che il testo primo attribuiva a Bushy, a Greene, a Mowbray, a York, oltre che a Aumerle stesso. I discorsi dei due contendenti Bolingbroke e Mowbray, non più relativi alla sfida e al duello, data l'omissione del primo atto, sono ripresi, sparsi per tutta la tragedia e resi pertinenti alle nuove situazioni.

Retorica e concetti shakespeariani sono, come al solito, ridotti alla letteralizzazione e chiariti. Ne basta un solo esempio:

Shakespeare, III. iii. 92-99:

[...] He is come to open,  
 The purple testament of bleeding war;  
 But ere the crown he looks for live in peace  
 Ten thousand bloody crowns of mothers' sons  
 Shall ill become the flower of England's face,  
 Change the complexion of her maid-pale peace  
 To scarlet indignation, and bedew  
 Her pastures' grass with faithful English blood.

Theobald, II. ii, p. 20:

[...] He is come to open  
 The purple Testament of bleeding War,  
 But e'er the Crown, he looks for, live in Peace,  
 Ten thousand shall in Opposition rise;

Change the Complection of affrighted Peace  
To Scarlet Indignation, and bedew  
The fertile Pastures of this Realm with Blood,  
Rain'd from the Wounds of Slaughter'd *Englishmen*.

Altrove è il *decorum* a suggerire le trasformazioni: così “plume-pluck'd Richard” diviene “Royal Richard”; il dolore regale, “Grief”, è cambiato in onore, “Honour”:

Shakespeare, IV. i. 180-181:

*Bol.* I thought you had been willing to resign.

*Rich.* My crown I am, but still my griefs are mine.

Theobald, III,2, p. 33:

*Bol.* I thought, you had been willing to resign.

*King.* My crown, I am; but take not Honour from me.

Dove però l'adattamento di Theobald mostra le variazioni più macroscopiche, è sul piano della diegesi. Con l'invenzione di una storia d'amore tra Aumerle e la figlia di Northumberland, Lady Percy (è omessa invece la figura del figlio di Northumberland, Henry Percy), è messa in risalto l'opposizione tra amore e obbedienza filiale e tra questa e la lealtà al re. Northumberland, alleato di Bolingbroke e figura di *villain*, calcolatore (“Let me confirm the yet unsettled Crown | to *Bolingbroke*; and Fortune then is mine”, V. ii, p. 55), impedisce alla figlia di vedere l'amato Aumerle, fedele a Richard. Aumerle crede che i dinieghi della ragazza siano indici di un suo tradimento, ma l'equivoco è sciolto dalla lettura degli ordini paterni, contenuti in una lettera e, in una scena d'amore inserita nel testo, i due amanti si disperano della sorte avversa e si giurano eterno amore e lealtà a Richard. Proprio in questa scena Aumerle, prendendo il fazzoletto, lascia cadere la pergamena che contiene il patto dei congiurati – ridotti a due, Aumerle e Salisbury. Al posto della scena shakespeariana, in cui York scopre la congiura e corre dal re a denunciare il figlio, seguito da Aumerle e dalla duchessa che chiedono perdono a Bolingbroke ottenendolo, nel testo di Theobald Northumberland trova la pergamena e la usa per disfarsi del nemico. Svelata la congiura al re, ottiene la condanna a morte dei traditori, nonostante le implorazioni di York, che pronuncia la parole della duchessa nell'originale. Northumberland crea la *suspence*, tacendo ambigualmente alla figlia il nome del condannato

che Bolingbroke ha graziato; non si tratta però di Aumerle, ma di Carlisle, e il giovane deve morire. Aumerle aspetta l'esecuzione con coraggio, declamando quelle che erano le parole di Gaunt morente ("This royal throne of kings [...]").

L'amore tra Lady Piercy e Aumerle fa da specchio a quello, enfaticizzato rispetto a Shakespeare, di Richard per Isabel. La regina compare spesso in scena, e sempre a ribadire la sua totale dedizione al marito, evidenziando il motivo dell'amore che vale più del potere, e che compensa della perdita di un regno. Per lasciar spazio alle scene d'amore, il testo riduce la disperazione di Richard davanti alle cattive notizie:

*King.* By Heaven, I'll hate him everlastingly,  
That bids me be of Comfort any more:  
But see! She comes, whose lovely Face has Pow'r  
To charm Calamity, and sooth my Sorrows.  
Enter *Queen*, and *Lady Piercy*.  
Welcome, my Queen! O welcome to my Arms,  
Thou Rose of Beauty! (I. i, p. 10)

Il privato prende il sopravvento sul pubblico, talvolta con aspetti ridicoli. Quando Richard è tormentato dal non piccolo problema di rinunciare o meno al trono, Isabel è preoccupata solo di essere stata trascurata e gli si rivolge come non sapesse cosa sta succedendo:

What have I done, O *Richard*? For what Crime  
Am I neglected [...]  
You are not well;  
Your languid Eyes confess some inward Pain,  
That preys upon your Heart, and racks your Soul (III. i,  
pp. 26-27).

La scena finale (V. iii), condensa l'azione dell'originale. All'estremo saluto tra Isabel e Richard, Northumberland interviene a separarli (V. i. di Shakespeare) e Richard, accusandolo di essere insolente, lo manda al diavolo, come nell'originale aveva fatto con il carceriere. Northumberland chiama le guardie perché eseguano l'ordine di portare Richard a Pomfret e, a questo punto, entra Exton che ferisce il re. Morente, egli fa in tempo a parlare con Bolingbroke ("All thy Fears with me ly bury'd") e a chiamare Isabel, presente in scena.



Come in una tragedia degna di questo nome <sup>8</sup>, la scena si riempie di morti, annunciate, come quella di Lady Piercy, o rappresentate, come quella di York che, affranto dal dolore, accusa Bolingbroke di avergli ucciso il figlio e, alla vista del cadavere di Richard, “falls by the Body and dies”.

Exton ha una parte più importante, nell’adattamento. È lui che accusa Aumerle di avere ucciso Gloucester, e uccide Richard su richiesta esplicita di Bolingbroke e su consiglio di Northumberland; il tutto appare come una congiura e non un’iniziativa privata, presa in seguito a certe parole del re Henry IV.

La parte centrale della deposizione non subisce grandi alterazioni; è però ridotto il travaglio di Richard, che decide, senza troppi problemi, di rinunciare al trono, facendo leva sul destino avverso (“Blasted by Fate”, II. ii, p. 23). Si tratta comunque, anche qui, del Caso e non del Fato:

The Die is cast that must decide my Fate (II. ii, p. 22),

un Caso che è reso “alto” dal linguaggio della tragedia. Un re viene distrutto solo da una potenza uguale alla sua, non più, come in Shakespeare, con la derisione di essere colpito da un’inezia; la Morte

Shakespeare, III. ii. 165-166:

Comes at the last, and with a little pin  
Bores through his castle wall; and farewell, king.

Theobald, III. i, p. 26:

Comes at the Last, and with his potent Dart  
Strikes thro’ the Soul of brittle Majesty.

Il *decorum* circoscrive esattamente i ruoli e per Theobald, come per Tate, questa separazione netta di virtù e di vizio, e la dignità di figure di comando, servono allo scopo didattico, peculiare dell’espressione teatrale <sup>9</sup>. L’adattamento di Theobald contiene meno richiami espliciti alla “loyalty” di quanti non ve ne fossero nel testo di Tate, ma Bolingbroke è comunque un usurpatore, chiaramente colpevole di tradimento, perché si è arrogato dei diritti che un suddito non ha nei confronti del suo re:

York. 'Tis not the business of a Subject's Tongue  
Rashly to censure, and traduce his King (I. i, p. 2).

Qualcosa è comunque diverso, sia dal testo di Shakespeare che da quello di Tate. Sotto la maschera qui ricompare l'individuo, trasparente un'identità umana autonoma dal ruolo sociale che ricopre. La deposizione allora non è più per Richard la perdita di ciò che lo distingueva dal nulla, del *nome* che corrisponde all'essenza stessa dell'uomo; è la perdita di un onere sociale che ricopriva il vero *io* con le sue virtù e con i suoi vizi:

*King.* [...] to my Thought, the Crown itself retriev'd  
At such a Price were Sacrilegious Gain.  
*Queen.* Alas! my *Richard*, [...]  
I urg'd thee but to be a King in Soul,  
Not reassume the Toils of Regal Pow'r.  
Call forth your Vertues, rise above your Griefs,  
Let *Bolingbroke* enjoy the Crown he sought,  
But let not the descanting Vulgar think,  
Those Virtues, which adorn'd thee as a Prince,  
Were link'd to the Possession of the Throne (IV. i, p. 45):

Opposto alla identità data dal ruolo – *il re* – non è il niente che vi sottosta, bensì l'anonimità della persona comune; il che è comunque un recupero dell'essenza umana. Richard, perdendo la corona, resta *un* nome, un uomo qualunque che ha una sua identità ("himself"), sia pure anonima nella società, poiché questa, come il teatro, distribuisce delle parti da recitare, e ora tocca a Bolingbroke impersonare il re:

*Carlisle.* Our Master shortly will be but a Name,  
The Cypher of himself; for *Bolingbroke*  
Will ease him of th' administrating Pow'r.  
*Salisbury.* He has begun to play the Prince already,  
And issu'd Writs out, in King *Richard's* Name (III. i, p. 25).

Il privato emerge dietro il pubblico anche in questo senso e il nome comune che caratterizza il primo risulta importante almeno quanto il nome proprio e le maiuscole che il sociale impone.

La sacralità, che in Shakespeare era del ruolo regale, si è trasferita sul vincolo privato dell'amore coniugale:

*Queen.* Has *Bolingbroke* the Law so much at Will,  
That he can abrogate Heaven's eldest Law,  
Step in betwixt the venerable Rites,

Sacred even to the barbarous and rude,  
And part, whom strong Connubial Love has join'd? (V.  
iii, p. 57),

che non ha più niente a che fare con il livello pubblico dello Stato:

*Queen.* You think my Heart was wedded to the State,  
The Pomp of Courts, and Luxury of Empire,  
And that my Soul is weaker than my Sex (V. iii, p. 56).

Questo aspetto è quello messo in rilievo anche da una ulteriore sopraelevazione testuale, l'epilogo scritto da Sewell per il dramma; qui è la regina che si lamenta del finale scelto per lei dal drammaturgo nella storia di Richard. I poeti hanno facoltà di cambiare la realtà, di mettere in scena quello che vogliono:

Sad things these Wits! Who, with convenient Ease,  
Can Banish, Kill, or Marry, as they please.  
But, for my Self, and Sex, I here engage,  
How Wits should fix this Matter on the Stage.

I percorsi diegetici proposti dalla regina, in un modo o nell'altro, concludono tutti la storia e chiudono le sue "aperture"; per lei meglio la morte, o un nuovo matrimonio. Su questo argomento si innesta il gioco metatestuale, alla ricerca della benevolenza del pubblico; perché Isabel possa non risposarsi e tradire la memoria del marito, bisogna che gli spettatori permettano a Richard di "revive", rivivere, su entrambi i piani, del rappresentato e della rappresentazione.

### *Goodhall, King Richard II*

La tragedia, come è definita dal frontespizio – "A Tragedy, altered from Shakespeare, and the Stile imitated" – fu stampata nel 1772 a Manchester, ma mai rappresentata. La prefazione ne spiega il motivo: offerta a Garrick fu rifiutata con una giustificazione che a Goodhall sembrò una scusa. Gli "infinite Engagements" adottati da Garrick erano forse solo un "dislike to the Alteration". Nonostante la strenua e immodesta difesa dell'autore contro questa "censura",

il dramma appare poco rappresentabile; è teatro di parola più che di azione. Tutto è riportato al dialogo sulla scena, i fatti sono conosciuti attraverso la loro narrazione, i personaggi infine non si muovono. È un testo drammatico fatto per la lettura, contrariamente alle buone intenzioni dell'autore. Goodhall afferma nella prefazione che l'adattamento "was intended for the Stage" e che, nonostante il rifiuto di Garrick, "it is not the less worthy of the Stage... The Part of RICHARD, would add lustre to the Abilities of the Best Players". Ora il pubblico "raffinato", in grado di capire la bellezza "sentimentale" del dramma non sarebbe stato quello del teatro, bensì quello che "can judge from the reading of it in the Closet". La lettura, per ragioni di forza maggiore, ma anche di intrinseca struttura testuale, ha soppiantato la rappresentazione.

Il testo non devia dalla storia di Richard come quello di Theobald. Segue più o meno fedelmente la diegesi dell'originale, da I. iv. alla fine. È omessa infatti la parte iniziale del duello; l'azione inizia quando Bolingbroke è già in esilio e il padre Gaunt è morente, e finisce con la morte di Richard, solo raccontata da Exton e non mostrata in scena:

I left out the Scene of the King's Death in Pomfret Castle, as an incident too shocking for a refined Age to see, when a Recital of it answered the same End ("Preface").

Il testo di Shakespeare è ridotto a un numero minimo di versi ripresi e amalgamati con versi aggiunti, segnalati nella stampa con una virgoletta; le amplificazioni superano quantitativamente l'originale, soprattutto nella parte iniziale e in quella finale. Gli atti centrali, dalla notizia della morte di Gaunt (Shakespeare, II. i. 149-151 – Goodhall, I. viii) alla scoperta della congiura contro Bolingbroke (Shakespeare V. ii e V. iii – Goodhall, V. vi), ripercorrono più fedelmente Shakespeare, attraverso gli stessi avvenimenti: la regina riceve notizie del ritorno di Bolingbroke in Inghilterra, Bolingbroke e gli alleati incontrano York, Richard arriva in patria, Isabel, nel giardino, sa della ormai certa deposizione, Bolingbroke e Richard si incontrano, in Parlamento Aumerle è accusato della morte di Gloucester e Richard è deposto e infine si prepara la congiura contro Bolingbroke, che verrà scoperta da York, dopo la scena dell'incontro tra Richard e Isabel.

Il taglio delle scene però è fitto e non giustificato; spesso segna l'ingresso di un nuovo personaggio, ma il luogo dell'azione, anzi del dialogo, non cambia e vi sono casi di scene molto brevi, addirittura di due versi. Le trasformazioni più vistose riguardano l'aspetto "sentimentale" del dramma, con l'enfatizzazione dei personaggi femminili. La dama di compagnia della regina ha un nome, Emilia, e una parte più ampia: nella scena del giardino mancano i giardinieri – e quindi la metafora politica – e Emilia stessa dà alla regina le notizie sul crescente potere di Bolingbroke innescando il motivo, costante, del dolore e dello sconforto, che segue sempre le donne sulla scena in questa tragedia. Anche la duchessa di York, oltre alla parte di madre accorata, che ha nell'originale, è qui protagonista di una scena inventata in cui cerca di scusare agli occhi della regina il marito York, che è passato dalla parte di Bolingbroke, giustificandolo sulla base di un "secret Purport".

La regina è comunque la figura femminile su cui si appunta il sentimentalismo, caratteristico dell'adattamento. Fino dall'inizio si mostra come una debole donna innamorata:

My lov'd Lord,  
Chide not the soft Composure of my Soul,  
The gentle Pleadings of omnipotent Love (I. ii, p. 4);  
Look not ungently on me, but forgive  
The little Folly of a Woman's softness,  
The Nature-given Charter of our Sex:  
Deny us that and wherefore are we pleasing? (I. iv, p. 5).

È però soprattutto nell'addio a Richard che il carattere sentimentale emerge, con lo svenimento di Isabel per il dolore della separazione, con i giuramenti di eterno amore, ripetuti fino nella penultima scena, con effetti grand-guignoleschi, sul cadavere del marito, portato da Exton:

Look! look Emilia! gentle Ladies look!  
Opes not the ruby Portal of his Lips  
As he would speak! what would'st thou, say thou dear one?  
Look how the glassy Orbits of his Eyes  
Are fix'd on mine? he frightens me Emilia!  
And now he frowns! what have I done my Lord?  
Do you not know me? am I not thy Wife?  
Thy faithful wedded Wife? then who shall part us? (V. ix,  
p. 51).

Il recupero “sentimentale” dell’individuo colora anche la dignità regale, che il *decorum* richiedeva. Il re è sempre una figura di comando, che non si lascia andare al patetismo e all’autocompassione, e tanto meno a scorrettezze come la simulazione:

I pity Gaunt; but yet believe me Love,  
I cannot weep, for I do hate dissembling (I. iv, p. 6);

odia Bolingbroke, come nemico politico e come suddito non leale, ma anche sul re pesano le accuse di aver mal governato, e la “loyalty” è relativa e convenzionale. I torti subiti da Bolingbroke, resi pubblici, possono servire ad attirare amici, a spostare la lealtà da un individuo all’altro:

*Northumberland.* Could but the Proof of this vile Act appear  
Before the Eyes of a Time-serving People,  
It then might turn some Hearts which Men call loyal,  
To aid your cause and give your Arms support (II. vi, p. 16).

La lealtà è ormai allo Stato, non più al re:

The Good of England lives in every Breast:  
Friendship, Love, Honour, every Tie is hers,  
That binds the loyal Heart (I. v, p. 6),

e anche per Richard è il bene dell’inghilterra che conta, ancora più del suo ruolo; Bolingbroke potrà essere un re altrettanto buono, se penserà al progresso del paese:

*Richard.* You have my Land, and may it thrive with you:  
Whate’er be your Deserts – and in Return,  
A little Spot, I hope in a short Time,  
Will serve for my Dominion – this, good Cousin,  
I know you will with Willingness bestow (IV. iv, p. 37).

Il valore del ruolo è sminuito; la vita e i sentimenti umani, come l’amore, sono superiori al regno e al potere. E meglio essere felici come può esserlo un pastore, che infelici restando re, soprattutto perché un re è un uomo come tutti gli altri. Il fato e la morte livellano le differenze sociali e mostrano che ciò che sta dietro la maschera è qualcosa: un individuo simile al resto dell’umanità.

Richard trova conforto nell'idea della morte,

Where all things are forgotten there is Rest,  
Where Pomp and Riches are no Blessing deem'd;  
Where Slaves and Monarchs own Equality (V. ii, p. 43).

Il concetto di uguaglianza è evidenziato nell'adattamento, che si apre e si chiude con l'enunciazione di questo pensiero. La regina, all'inizio, parla di fato sovrano,

That oft' has levelled the World's mighty Rulers,  
And taught the purpl'd Prince he was but Man (I. i, p. 1),

e il commento finale di Bolingbroke sulla sua colpa per la morte di Richard ribadisce la giustizia cui il re tende, ma relativizza la sua figura:

Kings are but Men, and therefore Kings may err;  
But tho' we sometimes stoop below ourselves,  
As to reward debased Treachery;  
In them who do such Blood-stain'd Deeds transact,  
We curse the Villain, tho' we love the Act.  
The Bad may please us in the guilty Part,  
But the Just only share the Monarch's Heart (V. x, p. 52).

Il diritto divino è ormai lontanissimo e anche la compatta stabilità del ruolo si sgretola, per lasciare apparire, dietro le investiture regali, sotto le corone, l'uomo con tutte le sue qualità, positive e negative.

Vi è un altro adattamento di *Richard II* nel XVIII secolo, quello di Francis Gentleman, rappresentato nel 1754, ma mai pubblicato, del quale pertanto non esiste una traccia analizzabile.

Nell'Ottocento, *Richard II* fu ancora adattato altre due volte, in testi cui ci limiteremo ad accennare. Nel 1815 fu pubblicata la versione di Richard Wroughton, che veniva recitata al Drury Lane da Edmund Kean, ancora giovanissimo. Le alterazioni sono soprattutto riduzioni e interpolazioni di versi da altre opere shakespeariane. La morale dei versi finali, scritti da Wroughton, sposta ancora di più verso l'uomo comune il valore precedentemente insito nel

ruolo. Il potere dei re sta nei loro sudditi, in una “loyalty” ormai fatta di “cuore”:

*Bolingbroke.* [...] Thus instructed,  
By this example, let princes henceforth learn,  
Though Kingdoms by just titles prove our own,  
The subjects' hearts do best secure a Crown.

Il figlio di Edmund Kean, Charles, pubblicò nel 1857 un suo arrangiamento della tragedia, recitato al Princess's Theatre. Il testo shakespeariano è solo ridotto e non trasformato, ma la rappresentazione era spettacolarmente più ricca, per l'inserimento di una parte solo narrata in Shakespeare e ricavata dalla cronaca di Holinshed: l'ingresso di Bolingbroke a Londra, con Richard prigioniero al seguito. La fedeltà storica ai fatti è ricercata, scegliendo direttamente dalla cronaca le battute che si riferivano a quell'evento, le acclamazioni della folla, le parole di Bolingbroke durante la processione. Nell'edizione a stampa, ogni atto è seguito dal corrispondente brano di Holinshed, sotto forma di note, espediente che tende a connotare di verità storica i fatti rappresentati.

Gli altri inserimenti, per lo più musicali – una “Dance of itinerant Fools” e degli *entr'actes*, arricchiscono lo spettacolo e contribuiscono a farne una documentata “historical picture”. Nella prefazione è indicata la fedeltà alla storia, sia nella messa in scena che nella musica e nei *songs* prescelti – tutti attribuiti all'epoca di Richard II – ed essa è motivata dall'interesse culturale che questa operazione riveste:

An increasing taste for recreation, wherein instruction is blended with amusement, has for some time been conspicuous in the English public; and surely an attempt to render dramatic representations conducive to the diffusion of knowledge – to surround the glowing imagery of the great Poet with accompaniments *true* to the time of which he writes – *realizing* the scenes and actions which he describes – exhibiting men as they once lived – can scarcely detract from the enduring influence of his genius. Repeated success justifies the conviction that I am acting in accordance with the general feeling.

Il realismo a metà Ottocento è ormai esteso anche al passato;



l'accuratezza dei costumi e delle scenografie nelle messe in scena di Kemble aveva dato il via alla ricostruzione storica nelle rappresentazioni dei drammi shakespeariani. La diffusione della cultura, che passa per la conoscenza del proprio passato e della propria storia nazionale, corrisponde, in Inghilterra, a una necessità sempre più vasta e sempre più sentita dal potere ormai borghese.

<sup>1</sup> Si veda, solo per citare alcuni degli studi sull'argomento, E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, London, **casa editrice**, 1944; L. Campbell, *Shakespeare's Histories, Mirrors of Elizabethan Policy*, città, Huntington Library, 1947; D. Traversi, *Shakespeare from Richard II to Henry IV*, Stanford, Stanford University Press, 1957; M. Mack, *Killing the King*, Yale, Yale University Press, 1973.

<sup>2</sup> Cfr. E.H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

<sup>3</sup> Parlo di metafora nel senso che al termine dà la Slawinska, di azione o di avvenimento che nel dramma assume su di sé, simbolicamente, il senso globale dell'opera: "L'action du drame étant constituée par une suite d'événements de valeur métaphorique, c'est précisément ce sens symbolique de l'action qu'il faut mettre en relief pour pénétrer le sens le plus profond et le plus général à la fois, ce sens qui alimente l'œuvre dramatique toute entière" (I. Slawinska, "Les problèmes de la structure du drame", in *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg 1959, pp. 108-109).

<sup>4</sup> Citato da J. Dover Wilson, nella sua introduzione alla Cambridge Edition di *Richard II*, 1966 (1ª edizione 1939), p. xxxii.

<sup>5</sup> Anche il nuovo spazio teatrale influisce su questa trasformazione. Non essendo più il teatro su due piani – un *upper stage* e un *lower stage* – è impossibile rappresentare simultaneamente gli spalti del castello e il terreno su cui si muove l'esercito di Bolingbroke.

<sup>6</sup> Nel secolo successivo, per il Dr Johnson (note all'edizione critica di *Richard II*), questa scena nell'originale era "unartfully and irregularly thrust into an improper place" ed egli ipotizzava che si trattasse di una trasposizione accidentale di alcune pagine del testo.

<sup>7</sup> D.E. Baker, *Biographia Dramatica*, London, Rivingstons, 1782, 2 vols.

<sup>8</sup> Il finale tragico decisamente doveva essere sentito come un miglioramento che dava forza all'azione drammatica, laddove nell'originale la conclusione era considerata debole (Cfr. Johnson che, nella nota finale all'edizione critica di *Richard II* scriveva: "This Play [...] as success in work of invention is not always proportionate to labour, it is not finished at last with the happy force of some other of his tragedies, nor can be said much to affect the passions or enlarge the understanding").

<sup>9</sup> Theobald ne parla nell'introduzione, a proposito dell'antica Grecia, dove il teatro era regolato da leggi precise, perché i greci avevano ben capito "the Influence that such Representations must have over the Generality of People".



## TITOLO ?

La bibliografia che segue comprende gli adattamenti considerati, rubricati cronologicamente, sotto i titoli, in ordine alfabetico, dei testi shakespeareiani corrispondenti.

Oltre al titolo e al genere, come indicati nei frontespizi delle edizioni stampate, per ogni opera si fornisce la data della prima rappresentazione (per i testi della Restaurazione la prima di cui si ha notizia, spesso attraverso la testimonianza di Pepys), e il teatro in cui essa ebbe luogo. L'ultima indicazione si riferisce invece alla prima edizione stampata.

Un asterisco indica le opere che non sono considerabili dei veri adattamenti, bensì testi di soggetto analogo o che solo alludono all'originale shakespeareiano. Le notizie sono state ricavate, oltre che dai frontespizi delle edizioni originali, dai seguenti volumi:

JOHN GENEST, *Some Accounts of the English Stage, from the Restoration in 1660 to 1830*, Bath, Carrington, 1832, in 10 volumi;

GISBERT F. VINCKE, "Bearbeitungen und Aufführungen Shakespeare'scher Stücke vom Tode des Dichters bis zum Tode Garrick's", *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft*, IX (1874), pp. 41-54;

HAZELTON SPENCER, "Improving Shakespeare", *P.M.L.A.*, XLI (1926), pp. 727-746;

ALFRED HARBAGE, *Annals of English Drama: 975-1700*, London, 1964, in 2 volumi;

CHARLES B. HOGAN, *Shakespeare in the Theatre: 1701-1800*, Oxford, 1952-57, in 2 volumi;

ALLARDYCE NICOLL, *A History of English Drama: 1660-1900*, Cambridge, University Press, 1965, in 6 volumi.

*All's Well That Ends Well*

Frederick Pilon

*All's Well That Ends Well*;

Comedy;

Haymarket, 1786;

Non pubblicata.

*Antony and Cleopatra*

\* Charles Sedley

*Antony and Cleopatra*;

- Tragedy;  
Duke's Theatre in Dorset Garden, 1677;  
London, 1677.
- John Dryden  
All for Love; or, The World Well Lost;  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 12 dicembre 1677;  
London, H. Herringman, 1678.
- Edward Capell &  
David Garrick  
*Antony and Cleopatra*;  
Historical Play;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 3 gennaio 1759;  
London, J & R. Tonson, 1758.
- As You Like It*  
Charels Johnson  
*Love in a Forest*;  
Comedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 9 gennaio 1723;  
London, W. Chetwood & T. Edlin 1723.
- (James Carrington)  
*The Modern Receipt; or, a Cure for Love*;  
Comedy;  
Non rappresentata;  
London, printed for the Author, 1739.
- The Comedy of Errors*  
William Taverner  
*Every Body Mistaken*;  
Farce;  
Lincoln's Inn Fields, 1716;  
Non pubblicata.  
William Shirley *All Mistaken*;  
Comedy;  
Non rappresentata;  
Non pubblicata.
- Thomas Hull  
*The Twins*;  
Comedy;  
Theatre-Royal in Covent Garden, 24 aprile 1762;  
Pubblicata privatamente, 1770.
- Thomas Hull  
*The Comedy of Errors*;  
Comedy;  
Theatre-Royal in Covent Garden, 22 gennaio 1779;  
London, John Bell, 1793.
- William Woods  
*The Twins; or, Which is Which?*  
Farce;  
Edinburgh, 1780;  
Edinburgh, T. Cadell & C. Elliot, 1780.

- Coriolanus*  
Nahum Tate *The Ingratitude of a Common-Wealth; or, The Fall of Caius Martius Coriolanus;*  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, dicembre 1681;  
London, J. Hindmarsh, 1682.
- John Dennis *The Invader of his Country; or, The Fatal Resentment;*  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Drury Lan; 11 novembre 1719;  
London, J. Pemberton & J. Watts, 1720.
- \* James Thomson *Coriolanus;*  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Covent Garden, 13 gennaio 1749;  
London, A. Millar, 1749.
- Thomas Sheridan *Coriolanus; or, The Roman Matron;*  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Covent Garden,  
10 dicembre 1754;  
London, A. Millar, 1755.
- Thomas D'Urfey *Cymbeline*  
*The Injured Princess; or, The Fatal Wager;*  
Tragi-comedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, marzo 1682;  
London, R. Bentley.& M. Magnes, 1682.
- Charles Marsh *Cymbeline: King of Britain;*  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Covent Garden, 1755 (?);  
London, 1758 (?).  
William Hawkins *Cymbeline;*  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Covent Garden, 15 febbraio  
1759;  
London, J. Rivington & J. Fletcher, 1759.
- David Garrick *Cymbeline;*  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 28 novembre 1761;  
London, J. & R. Tonson, 1762.
- Hamlet*  
(William Davenant) *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark;*  
Tragedy;  
Duke of York's Theatre in Dorset Garden, 1661 (?);  
London, J. Martyn & H. Herringman, 1676.
- David Garrick *Hamlet;*  
Tragedy;

- Theatre-Royal in Drury Lane, 18 dicembre 1772;  
Non pubblicata.
- Henry IV*  
(Thomas Betterton) *King Henry IV.*  
*With the Humours of Sir John Falstaffe;*  
Tragicomedy;  
Little-Lincolns-Inn-Fields, 9 gennaio 1700;  
London, R.B., 1700.
- (Thomas Betterton) *The Sequel of Henry The Fourth;*  
*With the Humours of Sir John Falstaffe*  
*and Justice Shallow;*  
Tragicomedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 1700 (?);  
London, W. Chetwood & T. Jauncy, 1719.
- (Theophilus Cibber) *The Humourists;*  
Farce;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 1754;  
Non pubblicata.
- \* William Kenrick *Falstaff's Wedding;*  
Comedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 12 aprile 1766;  
London, L. Davis, C. Reymers, J. Payne, 1766.
- Richard Valpy *The Second Part of King Henry IV;*  
History Play;  
Reading School, ?  
Reading, 1810.
- Henry V*  
\* Roger Boyle, *The History of Henry the Fifth;*  
duke of Orrery History Play;  
Lincoln's Inn Fields, 1663 (?);  
London, H. Herringman, 1668 (?).
- Aaron Hill *King Henry the Fifth;*  
*or the Conquest of France, by the English;*  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 5 dicembre 1723;  
London, W. Chetwood & J. Watts, 1723.
- Henry VI*  
John Crowe *The Misery of Civil-War;*  
Tragedy;  
Duke's Theatre in Dorset Garden, c. febbraio 1680;  
London, R. Bentley & M. Magnes, 1680.
- John Crowe *Henry the Sixth, The First Part.*  
*With the Murder of Humphrey Duke of Gloucester;*  
Tragedy;  
Duke's Theatre in Dorset Garden, c. aprile 1681;  
London, R. Bentley & M. Magnes, 1681.

- Ambrose Philips  
London, R. Bentley & M. Magnes, 1681.  
*Humphrey Duke of Gloucester*;  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 15 febbraio 1723;  
London, 1723.
- Theophilus Cibber  
*An Historical Tragedy of the Civil Wars  
in the Reign of King Henry VI*;  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 5 luglio 1723;  
London, W. Chetwood, 1724.
- Richard Valpy  
*The Roses; or, King Henry the Sixth*;  
Historical Tragedy;  
Reading School, ottobre 1795;  
Reading, Smart & Cowslade, 1795.
- Henry VIII*  
\*John Banks  
*Vertue Betray'd; or, Anna Bullen*;  
Tragedy;  
Duke's Theatre in Dorset Garden, 1682;  
London, R. Bentley & M. Magnes, 1682.
- Julius Caesar*  
(William Davenant  
e John Dryden)  
*The Tragedy of Julius Caesar, with, the  
Deaths of Brutus and Cassius*;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 1719 (?);  
London, W. Mears, 1719.
- John Sheffield,  
duke of Buckingham  
*Julius Caesar*;  
Tragedy;  
Non rappresentata;  
London, 1722.
- John Sheffield  
duke of Buckingham  
*Marcus Brutus*;  
Tragedy;  
Non rappresentata (?);  
London, 1722.
- King John*  
Colley Cibber  
*Papal Tyranny in the Reign of King John*;  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Covent Garden, 15 febbraio 1745;  
London, J. Watts, 1745.  
Richard Valpy *King John*;  
History Play;  
Reading School, 1800;  
Reading, Smart & Cowslade, 1800.

- King Lear*  
Nahum Tate      *The History of King Lear*;  
Tragedy;  
Duke's Theatre in Dorset Garden, c. marzo 1681;  
London, E. Fletcher, 1681.  
David Garrick      *King Lear*;  
Tragedy,  
Theatre-Royal in Drury Lane, 28 ottobre 1756;  
London, John Bell, 1773.
- George Colman, the elder      *The History of King Lear*;  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Covent Garden, 20 febbraio 1768;  
London, R. Baldwin & T. Becket, 1768.
- Love's Labour's Lost*  
(anonimo)      *The Students*;  
Comedy;  
Non rappresentata (?);  
London, T. Hope, 1762.
- Macbeth*  
William Davenant      *Macbeth*;  
Tragedy;  
Duke's Theatre in Dorset Garden,  
5 novembre 1664;  
London, P. Chetwin, 1674.
- John Lee      *The Historical Tragedy of Macbeth*;  
Tragedy;  
Theatre in Edinburgh, 1753;  
Edinburgh, W. Cheyne, 1753.
- Measure for Measure*  
Charles Gildon      *Measure for Measure; or, Beauty the Best Advocate*;  
Comedy;  
Theatre in Lincoln's Inn Fields, c. febbraio 1700;  
London, D. Browne, 1700.
- The Merchant of Venice*  
George Granville,      *The Jew of Venice*;  
lord Lansdowne      Comedy;  
Theatre in Little-Lincolns-Inn-Fields, 1701;  
London, B. Lintott, 1701.
- Merry Wives of Windsor*  
John Dennis      *The Comical Gallant*;  
*or, The Amours of Sir John Faistaffe*;  
Comedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, forse aprile 1702;  
London, A. Baldwin, 1702.
- A Midsummer Night's Dream*  
(Robert Cox)      *The Merry Conceited Humors of Bottom the Weaver*;



- Droll;  
 Aprile 1661 (?);  
 London, F. Kirkman & H. Marsh 1661.  
 (Elkanah Settle) *The Fairy Queen*;  
 Opera;  
 Queen's Theatre in the Haymarket, 2 maggio 1692;  
 London, J. Tonson, 1692.
- Richard Leveridge *The Comick Masque of Pyramus and Thisbe*;  
 Mock Opera;  
 Theatre in Lincoln's Inn Fields, 1716;  
 London, W. Mears, 1716.
- J.F. Lampe *Pryamus and Thisbe*;  
 Mock Opera;  
 Theatre-Royal in Covent Gardén, 25 gennaio 1745;  
 London, H. Woodfall, 1745.
- David Garrick *The Fairies*;  
 Opera;  
 Theatre-Royal in Drury Lane, 3 febbraio 1755;  
 London, J. & R. Tonson, & S. Draper, 1755,
- George, Column, the elder (& David Garriek) *A Midsummer Night's Dream*;  
 Opera;  
 Theatre-Royal in Drury Lane, 23 novembre 1763;  
 London J. & R Tonson 1763.  
 George Colman, the elder *A Fairy Tale*;  
 Dramatic Performance;  
 Theatre-Royal in Drury Lane, 26 novembre 1763;  
 London, J. & R. Tonson, 1764.
- Much Ado about Nothing*  
 William Davenant *The Law against Lovers*;  
 Tragicomedy;  
 Duke's Theatre in Dorset Garden, 10 febbraio 1662;  
 London, H. Herrington, 1673.
- James Miller *The Universal Passion*;  
 Comedy;  
 Theatre-Royal in Drury Lane, 28 febbraio 1737;  
 London, J. Watts, 1737.
- Othello*  
 Edward Young *The Revenge*;  
 Tragedy;  
 Drury Lane, aprile 1721;  
 London, 1721.

*Pericles*

George Lillo

*Marina;*

Play;

Covent Garden, 1 agosto 1738;

London, J. Gray, 1738.

*Richard II*

Nahum Tate

*The History of King Richard the Second*  
(*The Sicilian Usurper*);

Tragedy;

Theatre-Royal in Drury Lane, 11 dicembre 1680;

London, R. &amp; J. Tonson, 1681.

Lewis Theobald

*The Tragedy of King Richard the Second;*

Tragedy;

Theatre in Lincoln's Inn Fields, 10 dicembre 1719;

London, G. Strahan, W. Mears, etc., 1720.

Francis Gentleman

*King Richard II;*

Tragedy;

Bath, 1754;

Non pubblicata.

James Goodhall

*King Richard II,*

Tragedy;

Non rappresentata;

Manchester, J. Harrop, 1772.

Richard Wroughton

*King Richard II;*

History Play;

Theatre-Royal in Drury Lane, 1815;

London, J. Miller, 1815.

Charles Kean

*King Richard II;*

History Play;

Princess's Theatre, 1857;

London, J.K. Chapman &amp; CO., 1857.

*Richard III*

\* JohnCaryl

*The English Princess; or, The Death of Richard III;*

Tragedy;

Duke of York's Theatre, 7 marzo 1667;

London, T. Basset, 1667.

Colley Cibber

*The Tragical History of King Richard III;*

Tragedy;

Theatre-Royal in Drury Lane, c. dicembre 1699;

London, B. Lintott, 1700.

Nicholas Rowe

*The Tragedy of Jane Shore;*

Tragedy; .

Theatre-Royal in Drury Lane, febbraio 1714;

London, B. Lintott, 1714.

*Romeo and Juliet*

James HoWard

*Romeo and Juliet*

- Tragicomedy;  
Lincoln's Inn Fields, dopo il 1662 (1664?);  
Non pubblicata.
- Thomas Otway  
*The History and Fall of Caius Marius*;  
Tragedy;  
Duke's Theatre in Dorset Garden,  
c. settembre 1679;  
London, T. Flesher, 1680.
- Theophilus Cibber  
*Romeo and Juliet*  
Tragedy;  
Little Theatre in the Haymarket,  
11 settembre 1744;  
London, C. Corbett, 1748.
- David Garrick  
*Romeo and Juliet*;  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 29 novembre 1748;  
London, J. & R. Tonson & S. Draper, 1750.
- Charles Marsh  
*Romeo and Juliet*;  
Tragedy; ..  
(?);  
Non pubblicata.
- Thomas Sheridan  
*Romeo and Juliet*;  
Tragedy;  
Dublin, Smock Alley, 15 dicembre 1746;  
Non pubblicata.
- John Lee  
*Romeo and Juliet*;  
Tragedy;  
Covent Garden, 29 settembre 1777;  
Non pubblicata.
- The Taming of the Shrew*
- John Fletcher  
*The Woman's Prize; or, The Tamer Tam'd*;  
Comedy;  
1611(?);  
Pubblicata nel 1647.
- John Lacy  
*Sauny the Scott*;  
*or, The Taming of the Shrew*;  
Comedy;  
Theatre-Royal, 9 aprile 1667;  
London, E. Whitlock, 1698.
- Christopher Bullock  
*The Cobler of Preston*;  
Farce;  
Theatre in Lincoln's Inn Fields, 24 gennaio 1716;  
London, R. Palmer, 1716.
- Charles Johnson  
*The Cobler of Preston*;  
Farce;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 3 febbraio 1716;

- James Worsdale London, W. Wilkins, 1716.  
*A cure for a Scold;*  
Ballad Farce;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 25 febbraio 1735;  
London, L. Gilliver, 1735.
- David Garrick Catharine and Petruchio;  
Comedy;  
Theatre-loyal in Drury Lane, 21 gennaio 1756;  
London, J. & R. Tonson, 1756.
- The Tempest*  
John Fletcher  
& Francis Beaumont *The Sea-Voyage;*  
Comedy;  
(P. Massinger?) 1622 (?);  
Pubblicata nel 1647.
- John Suckling The Goblins;  
Comedy;  
1638 (?);  
London, 1646.
- William Davenant  
& John Dryden *The Tempest; or, the Enchanted Island;*  
Comedy;  
Duke of York's Theatre, 7 novembre 1667;  
London, H. Herringman, 1670.
- Thomas Shadwell  
(& Thomas Betterton?) *The Tempest; or, the Enchanted Island;*  
Comedy (Opera);  
Duke of York's Theatre, 30 aprile 1674;  
London, H. Herringman, 1674.
- Thomas Duffet *The Mock Tempest; or, the Enchanted Castle;*  
Burlesque;  
Theatre-Royal, in Drury Lane, 19 novembre 1674;  
London, 1675.
- David Garrick *The Tempest;*  
Opera;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 11 febbraio 1756;  
London, J. & R. Tonson, 1756.
- Timon of Athens*  
Thomas Sbadwell *The History of Timon of Athens, the Man-Hater;*  
Play;  
Duke's Theatre, c. gennaio 1678;  
London, H. Herringman, 1678.
- James Love *Timon of Athens;*  
Tragedy;  
Theatre-Royal on Richmond Green, 1768;  
London, M. Hingeston, 1768.
- Richard Cumberland *Timon of Athens;*  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 4 dicembre 1771;

- London T. Becket, 1771.
- Titus Andronicus*  
Edward Ravenscroft *Titus Andronicus; or, the Rape of Lavinia;*  
Tragedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane,-c. 1678;  
London, J. Hindmarsch, 1687.
- Troilus and Cressida*  
John Dryden *Troilus and Cressida; or, Truth Found too Late;*  
Tragedy;  
Duke's Theatre in Dorset Garden, c. aprile 1679;  
London, J. Tonson, 1679.
- Twelfth Night*  
William Burnaby *Love Betray'd;*  
*or, The Agreeable Disappointment;*  
Comedy;  
Theatre in Lincoln's Inn Fields, 1703;  
London, D. Brown, 1703.
- The Two Gentlemen of Verona*  
Benjamin Victor *The Two Gentlemen of Verona;*  
Comedy;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 22 dicembre 1762;  
London, J. & R. Tonson, 1763.
- The Winters Tale*  
David Garrick Florizel and Perdita;  
Dramatic Pastoral;  
Theatre-Royal in Drury Lane, 21 gennaio 1756;  
London, J. & R. Tonson, 1756;
- Charles Marsh *The Winter's Tale;*  
Tragicomedy;  
(?);  
London, C. Marsh, 1756.
- M'Namara Morgan *The Sheep-Shearing; or, Florizel and Perdita;*  
Pastoral Comedy;  
Covent Garden, 25 marzo 1754;  
Dublin, P. Wilson, 1755 (?).
- George Colman, the elder *The Sheep-Shearing;*  
Dramatic pastoral;  
Theatre-Royal in Haymarket, 18 luglio 1777;  
London G. Kearsly, 1777.



## BIBLIOGRAFIA

- Aebischer, Pascale, Esche, Edward J., Wheale, Nigel, *Remaking Shakespeare: Performances Across Media, Genres and Cultures*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- Baker, David Erskine, *Biographia Dramatica*, London, Rivingstons, 1782, 2 vols.
- Baldini, Gabriele, *La fortuna di Shakespeare*, Milano, Il Saggiatore, 1965, 2 voll.
- Bate, Jonathan, *The Genius of Shakespeare*, London, Picador, 1997.
- and Jackson, Russell (eds.), *Shakespeare: An Illustrated Stage History*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Bate, Jonathan, *Shakespearean Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- Bate, Walter Jackson, *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England*, New York, Harper and Bros., 1946.
- Battisti, Susanna, *Metamorfosi del teatro. Gli adattamenti shakespeariani di John Dryden*, Bari, Adriatica, 2005.
- Branam, George Curtis, *Eighteenth Century Adaptations of Shakespearean Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 1956.
- Burt, Richard (ed), *Shakespeares after Shakespeare: An Encyclopedia of the Bard in mass media and popular culture*, London, Greenwood Press, 2007, 2 vols.
- Caliumi, Grazia (ed.), *Shakespeare e la sua eredità*, Atti del XV Convegno dell'Associazione Italiana di Anglistica (Parma, 22-24 ottobre 1992), Parma, Zara, 1993.
- Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, edited by Stanley Wells and Sarah Stanton. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Cambridge Companion to Shakespeare*, edited by Margreta De Grazia and Stanley Wells, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Cartelli, Thomas, *Repositioning Shakespeare. National Formations, Postcolonial Appropriations*, London, Routledge, 1999.
- Cohn, Albert, *Shakespeare in Germany in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, London, Asher & Co., 1865.
- Cohn, Ruby, *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton, Princeton University Press, 1976
- Courtney, Krystyna Kujawinska and Mercer, John M. (eds), *The Globalization of Shakespeare in the 19th century*, Lewiston, N.Y., 2003.

- Spingarn, Joel Elias (ed.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1908, 3 voll. (vol. I: 1605-1650; vol. II: 1650-1685; vol. III: 1685-1700).
- Cudworth, Charles, "Song and Part-Song Settings of Shakespeare's Lyrics 1660-1960", in *Shakespeare in Music. A Collection of Essays*, edited by Phyllis Hartnoll, London, Macmillan, 1966.
- Cunningham, Vanessa, *Shakespeare and Garrick*, Cambridge University Press, 2008
- Dean, Winton, "Shakespeare and Opera", in *Shakespeare in Music. A Collection of Essays*, edited by Phyllis Hartnoll, London, Macmillan, 1966.
- Desmet, Christy and Sawyer, Robert (eds), *Shakespeare and Appropriation*, London and New York, Routledge, 1999.
- Dessen, Alan C., *Rescripting Shakespeare: the Text, the Director, and Modern Productions*, Cambridge University Press, 2002.
- Dobson, Michael, "Improving on the Original: Actresses and Adaptations", in Bate, Jonathan and Jackson, Russell (eds.), *Shakespeare: An Illustrated Stage History*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 45-68.
- Dobson, Michael, *Authorizing Shakespeare. Adaptation and Canonization 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- , *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation and Authorship 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Dollimore, Jonathan and Sinfield, Alan, *Political Shakespeare*, Manchester, Manchester University Press, 1988.
- Erickson, Peter, *Rewriting Shakespeare, Rewriting Ourselves*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Fowell, Frank and Palmer, Frank, *Censorship in England*, London, Frank Palmer, 1913.
- Genest, John, "Stage Adaptations of Shakespeare", in *The Cornhill Magazine*, 8, 1863, pp. 48-58.
- , *Some Accounts of the English Stage, from the Restoration in 1660 to 1830*, Bath, Carrington, 1832, 10 voll.
- Gewirtz, Arthur, *Restoration Adaptations of Early 17th century comedies*, Washington DC, University Press of America, 1982.
- Golder, John, *Shakespeare for the Age of Reason*, Oxford, Voltaire Foundation, 1992.
- Gross, John (ed), *After Shakespeare: an Anthology*, Oxford University Press, 2002.
- Han, Younglim, *Romantic Shakespeare: From Stage to Page*, Madison and London, Farleigh Dickinson University Press, Associated University Press, 2001.
- Harbage, Alfred, *Annals of English Drama: 975-1700*, London, Methuen 1964 (1940).



- Henderson, Diana E., "Alternative Collaborations. Shakespeare, Nahum Tate, Our Academy and the Science of Probability", in Henderson, D. (ed.), *Alternative Shakespeares 3*, London, Routledge, 2008, 243-263.
- Hodgdon, Barbara, *The Shakespeare Trade*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998.
- Hogan, Charles Beecher, *Shakespeare in the Theatre: 1701-1800*, Oxford, Clarendon Press, 1952-1957, 2 voll.
- Holderness, Graham (ed.), *The Shakespeare Myth*, Manchester, Manchester University Press, 1988.
- , *Cultural Shakespeare: Essays in the Shakespeare Myth*, Hatfield, University of Hertfordshire Press, 2001.
- , *Visual Shakespeare*, Hatfield, University of Hertfordshire Press, 2002.
- Holland, Peter, "The Age of Garrick", in Bate, Jonathan and Jackson, Russell (eds.), *Shakespeare: An Illustrated Stage History*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 69-91.
- Hudson, William Henry, "Early Mutilators of Shakespeare", in *Poet Lore*, 4, 6-7, June-July 1892, pp. 360-371.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2006.
- Innocenti, Loretta, "Hamlet's Transformations': adattamenti e parodie", in *La scena di Amleto*, numero speciale di *Biblioteca teatrale*, nn. 13-14-15, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 55-67.
- , "Il piacere del falso: riscrivere *Hamlet*", in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, a cura di Delia Gambelli e Fausto Malcovati, I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 327-344.
- Jamieson, Michael, "Shakespeare's Celibate Stage", in *The Seventeenth-Century Stage*, edited by Gerald Eades Bentley, University of Chicago Press, 1968.
- Keller, James L. & Stratyner, Leslie (eds.), *Almost Shakespeare. Reiventing his Works for Cinema and Television*, London, McFarland & Co., 2004.
- Kewes, Paulina, "Gerard Langbaine's 'View of Plagiaries': The Rhetoric of Dramatic Appropriation in the Restoration", in *Review of English Studies*, 48, 189 (Feb. 1997), 2-18.
- Loftis, John, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford University Press, 1959.
- , *The Politics of Drama in Augustan England*, Oxford University Press, 1963.
- Manferlotti, Stefano, *Amleto in parodia*, Roma, Bulzoni, 2005.
- Marra, Giulio, *Il neoclassicismo inglese. Tradizione e innovazione nel pensiero critico*, Brescia, Paideia, 1979.
- Marsden, Jean I., "Improving Shakespeare: From the Restoration to Garrick", in *Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, edited by S. Wells and S. Stanton. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 21-36.

- Marsden, Jean I., *The Appropriation of Shakespeare. Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*, London and New York, Harvester Wheatsheaf, 1991.
- , *The Re-Imagined Text: Shakespeare, Adaptations, and 18th Century Literary Theory*, Lexington, University Press of Kentucky, 1995.
- Marshall, Gail e Poole, Adrian (eds.), *Victorian Shakespeare*, 2 voll. (vol. I: *Theatre, Drama and Performance*, foreword by Stanley Wells; vol. II: *Literature and Culture*, foreword by Nina Auerbach), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- McClellan, Kenneth, *Whatever Happened to Shakespeare?*, New York, Barnes and Noble, 1978.
- Merchant, Moelwyn W., “Shakespeare Made Fit”, in John Russell Brown and Bernard Harris (eds), *Restoration Theatre*, Stratford-Upon-Avon Studies 6, 1965 (1973), pp. 195-219.
- , “*A Midsummer Night’s Dream*. A Visual Recreation”, in *Early Shakespeare*, Stratford-upon-Avon Studies, London, E. Arnold, 1961.
- , *Shakespeare and the Artist*, Oxford, Oxford University Press, 1959.
- Molinari, Cesare, *Le nozze degli dei*, Roma, Bulzoni, 1968.
- Monaco, Marion, *Shakespeare on the French Stage in the Eighteenth Century*, Paris, Didier, 1974.
- Murphy, Arthur, *The Life of David Garrick*, London, 1801, 2 vols.
- Murray, Barbara A., *Restoration Shakespeare: Viewing the Voice*, Madison, N.J., Fairleigh Dickinson University Press, 2001.
- Nicoll, Allardyce, *A History of Restoration Drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1923 (successivamente in *A History of English Drama 1660-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952, 6 voll.).
- , *Dryden as an Adapter of Shakespeare*, London, Milford, 1922.
- , *The Garrick Stage: Theatres and Audience in the Eighteenth Century*, Manchester, Manchester University Press, 1980.
- Novy, Marianne (ed.), *Transforming Shakespeare: Contemporary Women’s Re-Visions in Literature and Performance*, Basingstoke and London, Macmillan, 1999.
- , *Cross-cultural Performances: Differences in Women’s Revisions of Shakespeare*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1993.
- Odell, George Clinton Densmore, *Shakespeare from Betterton to Irving*, 2 vols., London, Constable, 1920-1921.
- Orgel, Stephen, “The Authentic Shakespeare”, in *Representations* 21, Winter 1988, pp. 1-25 (successivamente in *The Authentic Shakespeare*, New York and London, Routledge, 2002, pp. 231-256).
- Owen, Susan J., *Perspectives in Restoration Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

- Papetti, Viola, "Lo spazio teatrale nella Londra della Restaurazione", in *Le forme del teatro*, a cura di G. Melchiori, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1979, pp. 173-232.
- Parsons, Philip, "Restoration Tragedy as Total Theatre", in *Restoration Literature: Critical Approaches*, edited by Harold Love, London, Methuen, 1972, pp. 27-68.
- Pirè, Luciana, *Dall'eroe al cortigiano. La scena sociale di "All for Love" di John Dryden*, Bari, Graphis, 2000.
- Poole, Adrian, *Shakespeare and the Victorians*, London, Arden, 2004.
- Potter, Lois, "Shakespeare in the Theatre, 1660-1900", in De Grazia, M. e Wells, S. (eds), *Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 183-198.
- Raddadi, Mongi, *Davenant's Adaptation of Shakespeare*, Stockholm, Almqvist and Wiksell International, 1979.
- Rufini, Sergio, *Shakespeare via Dryden*, Perugia, Guerra, 1988.
- , "'To make the maxim good': Dryden's Shakespeare", in Boitani, Piero (ed.), *The European Tragedy of Troilus*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 243-280.
- Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, The New Critical Idiom, London and New York, Routledge, 2006.
- , *Novel Shakespeares. Twentieth-century Women Novelists and Appropriation*, Manchester, Manchester University Press, 2001.
- Sawyer, Robert, *Victorian Appropriations of Shakespeare*, London, Associated University Presses, 2003.
- Schoch, Richard W., *Not Shakespeare: Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Sestito, Marisa, *Creare imitando. Dryden e il teatro*, Udine, Campanotto, 1999.
- Shakespeare Criticism*, edited by David Nichol Smith, Oxford, Oxford University Press, 1934.
- Shakespeare. The critical Heritage*, ed. by Brian Vickers, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 6 voll., 1974-1981 (I: 1623-1692; II: 1693-1733; III: 1733-1752; IV: 1753-1765; V: 1765-1774; VI: 1774-1801).
- Sharp, R. Farquharson, "Travesties of Shakespeare's Plays", in *Library*, 1, 1920, pp. 1-20.
- Smith, David Nichol, *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1928.
- Spencer, Hazelton, "Improving Shakespeare: Some Bibliographical Notes on the Restoration Adaptations", in *P.M.L.A.*, 41, 1926, pp. 727-746.
- Spencer, Hazelton, *Shakespeare Improved. The Restoration Versions in Quarto and on the Stage*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927.
- Stone, George Winchester, Jr, "A *Midsummer Night's Dream* in the Hands

- of Garrick and Colman”, in *P.M.L.A.*, 1939, pp. 467-482.
- Summers, Montague, “Introduction” a T. Shadwell, *The Complete Works*, London, The Fortune Press, 1927, pp. xvii-cvvi.
- , “Introduction”, in Id., *Shakespeare Adaptations*, London, Jonathan Cape, 1922, pp. xvii-cviii.
- Sutherland, James R., “Shakespeare’s Imitators in the Eighteenth Century”, in *Modern Language Review*, 17, Jan. 1933, pp. 21-36.
- Taylor, Gary, *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*, London, The Hogarth Press, 1989.
- , “Shakespeare Plays on Renaissance Stages”, in *Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, edited by S. Wells and S. Stanton. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-20.
- Walsh, Jaquelyn W., *The Impact of the Restoration Critical Theory on the Adaptation of four Shakespeare Comedies*, Studies in Comparative Literature, vol. 36, Lewiston, N.Y., The Edwin Mellen Press, 2000.
- Weimann, Robert, “ ‘Appropriation’ and Modern History in Renaissance Prose Narrative”, *NLH*, 14 (1982-83), pp. 459-495.
- Wheeler, David, “18th century Adaptations of Shakespeare and the Example of John Dennis”, in *Shakespeare Quarterly*, 36, 4, Winter 1985, 438-449.
- Wikander, Matthew H., “The Spitted infant: Scenic Emblem and Exclusionist Politics in Restoration Adaptations of Shakespeare”, in *Shakespeare Quarterly*, 37, Autumn 1986, 340-358.
- Wilson, John Harold, *A Preface to Restoration Drama*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968.
- Zimbaro, Rose, *A Mirror to Nature. Transformations in Drama and Aesthetics 1660-1732*, Lexington, University Press of Kentucky, 1986.

#### *Antologie di adattamenti, parodie, imitazioni (1660-1820)*

- Clark, Sandra (ed.), *Shakespeare Made Fit*, London, Dent, 199.
- Colley Cibber, *Richard III*; John Dryden e William Davenant, *The Tempest: or, The Enchanted Island*; John Dryden, *All for Love*; Nahum Tate, *The History of King Lear*; John Lacy, *Sauny the Scot, or The Taming of the Shrew*.
- Fischlin, Daniel and Fortier, Mark (eds), *Adaptations of Shakespeare. A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*, London, Routledge, 2000.
- Fletcher, John, *The Woman Prized or the Tamer Tamed*; Nahum Tate, *The History of King Lear*; John Keats, *King Stephen: a Fragment of a Tragedy*; Federico Garcia Lorca *The Public (El Público)*; Bertold Brecht, *The Resistible Rise of Arturo Ui*; W. Msomi, *uMabatha*; Charles Marowitz, *Measure for Measure*; Heiner Müller, *Hamletmachine*; The Women’s

- Theatre Group & Elaine Feinstein, *Lear's Daughters*; Paula Vogel, *Desdemona: A Play About a Handkerchief*; Philip Osment, *This Island's Mine*; Djanet Sears, *Harlem Duet*.
- Kahan, Jeffrey (ed.), *Shakespeare Imitations, Parodies and Forgeries 1710-1820*, London, Routledge, 2004, 3 vols. Vol. I: Nicholas Rowe, *The Tragedy of Jane Shore. Written in Imitation of Shakespear's Style* (1714); Edward Young, *The Revenge* (1721); Lewis Theobald, *The Double Falsehood* (1728); Robert Dodsley, *The Miller of Mansfield* (1737); William Shirley, *Edward the Black Prince. Written in Imitation of Shakespear's Style* (1750). Vol. II: Henry Jones, *The Earl of Essex. Written in Imitation of Shakespear's Style* (1753); John Home, *Douglas. Written in Imitation of Shakespear's Style* (1756); Dr John Hawkesworth, *Edgar and Emmeline. A Comedy in Two Acts* (1761); William Kenrick, *Falstaff's Wedding. A Comedy in the Imitation of Shakespeare* (1766); Thomas Hull, *Henry II, or The Fall of Rosamond* (1773). Vol. III: William Henry Ireland, *Vortigern. A Tragedy in Five Acts* (1796); Id., *Henry II. An Historical Drama* (1796); Joanna Baillie, *De Monfort* (1800); John Howard Payne, *Brutus, or The Fall of Tarquin* (1818).
- Murray, Barbara A. (ed.), *Shakespeare Adaptations from the Restoration. Five Plays*, Madison N.J., Fairleigh Dickinson University Press, 2005. Contiene: Edward Ravenscroft, *Titus Andronicus*, or *The Rape of Lavinia*; John Crowne, *The Misery of Civil War (Henry VI)*; John Crowne, *Henry the Sixth, The First Part, with the Murder of Humphrey Duke of Glocester*; Nahum Tate, *The History of King Richard the Second*, [or] *The Sicilian Usurper*; Thomas Durfey, *The Injured Princess, or The Fatal Wager (Cymbeline)*.
- Spencer, Christopher (ed.), *Five Adaptations of Shakespeare*, Urbana, University of Illinois Press, 1965.
- Contiene: William Davenant, *Macbeth*; John Dryden e William Davenant, *The Tempest: or, The Enchanted Island*; Nahum Tate, *The History of King Lear*; Colley Cibber, *The Tragical History of King Richard III*; George Granville, *The Jew of Venice*.
- Summers, Montague, *Shakespeare Adaptations*, London, Jonathan Cape, 1922. Contiene: John Dryden e William Davenant, *The Tempest: or, The Enchanted Island*; Thomas Duffet, *The Mock Tempest: or, The Enchanted Castle*; Nahum Tate, *The History of King Lear*.

Finito di stampare nel mese di Luglio 2010  
 presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.  
 Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa  
 Telefono 050 313011 • Telefax 050 3130300  
 Internet: <http://www.pacineditore.it>



## Saggi Critici

Collana diretta da Arnaldo Pizzorusso e Ezio Raimondi

1. Andrea Battistini, *La dignità della retorica. Studi su G.B. Vico*
2. Giovanna Angeli, *Le prove e i testi. Letture francesi*
3. Marcello Pagnini, *Shakespeare e il paradigma della specularità. Lettura di due campioni: King Lear e A Midsummer Night's Dream*
4. Eduardo Saccone, *Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo*
5. Arnaldo Pizzorusso, *Prospettive seconde. Studi francesi*
6. Annamaria Andreoli, *Il mestiere della letteratura. Saggio sulla poesia di Pavese*
7. Fausta Garavini, *Il paese delle finzioni. Saggi sulla narrativa francese fra Sei e Settecento*
8. Ezio Raimondi, *Il concerto interrotto*
9. Gian Mario Anselmi, *Ricerche sul Machiavelli storico*
10. Paolo Cherchi, *Enciclopedismo e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*
- 11.1. Luciano Bottoni, *Drammaturgia romantica: paradigmi culturali*
- 11.2. Luciano Bottoni, *Drammaturgia romantica: il sistema letterario manzoniano*
12. Brunella Eruli, *Jarry: i mostri dell'immagine*
13. Bruno Basile, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*
14. Mirella Billi, *Il vortice fisso. La poesia di Sylvia Plath*
15. Giulia Pissarello, *L'esorcizzazione del male: The Go-Between di L.P. Hartley*
16. Giovanna Gronda, *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*
17. Stefano Calabrese, *Gli arabi della fiaba. Dal Basile ai Romantici*
18. Ivana Rosi, *Strategie ed inganni. Saggi sulla narrativa francese del Settecento*
19. Maria Gazzetti, *Gabriele D'Annunzio giornalista nella cultura europea della fine del secolo (1883-1888)*
20. Enza Biagini, *Forme e funzioni della critica*
21. Aurelio Principato, *Il raggio nella cripta. Ricerche su Prévost romanziere*
22. Clara Leri, *Oscura prosa rimata. Studi sugli Inni Sacri manzoniani*
23. Georges Güntert, *L'Epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni*
24. Mark Musa, *Aspetti d'amore. Dalla Vita Nuova alla Commedia*
25. Lucia Rodler, *I silenzi mimici del volto. Studi sulla tradizione fisiognomica italiana tra Cinque e Seicento*
26. Enzo Neppi, *Soggetto e Fantasma. Figure dell'autobiografia*
27. Fabrizio Scrivano, *Le parole degli occhi: vista e linguaggio nel sapere rinascimentale*

28. Stefano Calabrese, *L'esilio del Flâneur. La provincia di Delfini*, Guanda, Zanfrognini
29. Anna Lia Franchetti, *Il salotto e la scena. Le forme della commedia galante da Corneille a Musset*
30. Tiziana Goruppi, *Immagini del Salvatore nell'Ottocento francese. Ricordi, presenze, attese*
31. Brunella Eruli, *Dal Futurismo alla Patafisica. Percorsi dell'Avanguardia*
32. Micaela Lipparini, *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*
33. Marco Lombardi, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*
34. Alessandra Mantovani, *L'industria del presente. Giornalismo, critica, letteratura nell'età della "Voce"*
35. Valerio Magrelli, *La casa del pensiero. Introduzione all'opera di Joseph Joubert*
36. Arnaldo Pizzorusso, *Figure del soggetto*
37. Elena Del Panta, *Miraggi e imposture nel romanzo francese del Settecento*
38. Silvia Contarini, *"Il mistero della macchina sensibile". Teorie delle passioni. Da Descartes a Alfieri*
39. Paola Luciani, *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*
40. Claudio Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*
41. Alberto Bertoni, *Partiture critiche*
42. Claudio Longhi, *Tra Moderno e Post-Moderno*
43. Giorgio Forni, *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*
44. Valerio Viviani, *La Storia e le Storie: 4 romanzi contemporanei*
45. Daniela Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*
46. Patrizio Collini, *Iconolatria e iconoclastia nella letteratura romantica*
47. Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*
48. Silvia Contarini, *Una retorica degli affetti: dall'epos al romanzo*
49. Giovanni Baffetti, *La retorica, l'ingegno e l'anima. Studi sul Seicento*
50. Laura Barile, *Oltre confine*
51. Franco Marucci, *L'inchiostro del mago*
52. Federico Corradi, *Immagini dell'autore nell'opera di La Fontaine*



## Studi di Letterature Moderne e Comparete

Collana diretta da Arnaldo Pizzorusso e Claudia Corti

1. Claudia Corti, Angela Locatelli, Marcella Quadri, Rita Severi and Valerio Viviani, *Silenos: Erasmus in Elizabethan Literature*
2. Valerio Viviani, *Il gioco degli opposti: modelli neoplatonici nella drammaturgia di Christopher Marlowe*
3. Loretta Innocenti (a cura di), *L'invenzione del vero. Forme dell'autenticazione nel romanzo inglese del Settecento*
4. Arnaldo Pizzorusso, *Quaderni di studio 1975-1990* - Seconda edizione con Postfazione di Valerio Magrelli
5. Laura Tosi, *La Memoria del testo*
6. Claudia Corti, *Stupende fantasie. Saggi su William Blake*
7. Ingrid Hennemann Barale, Patrizio Collini (a cura di), *L'Io del Poeta. Figure e Metamorfosi della Soggettività*
8. Fabrizio Scrivano, *Una certa idea del comico Retorica e riso nella cultura del Seicento*
9. Arnaldo Pizzorusso, *Quaderni di studio 1991-1996*
10. Giovanna Angeli, *Le strade della fortuna. Da Marie de France a Françoise Villon*
11. Lionello Sozzi, *Un inquieto sorriso. Lettura di cinque favole di La Fontaine*
12. Michela Landi, *L'arco e la lira. Musica e sacrificio in Baudelaire, Verlaine e Mallarmé*
13. Tiziana Goruppi, *Maupassant e lo specchio della morte*
14. Arnaldo Pizzorusso, *Quaderni di studio 1997-2001*
15. Susan Payne, *Essays on British Women Poets*
16. Francesco Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*
17. Franco Fido, *I desideri e la morte. Studi di letteratura italiana da Dante ai Moderni*
18. Flavio Luoni, *Les surprises de la Retraite. Guez de Balzac peintre de lui-même*
19. Arnaldo Pizzorusso, *Quaderni di studio 2002-2006*
20. Clara Mucci, *I corpi di Elisabetta. Sessualità, potere e poetica della cultura al tempo di Shakespeare*

