



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Università Ca' Foscari  
Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea magistrale  
in Musicologia e Scienze dello Spettacolo

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

Tesi di Laurea

*The Insubstantial Pageant*  
La natura di masque ed antimasque  
in *The Tempest* di William Shakespeare

**Laureanda**  
Teodora Ott  
matricola 813914

**Relatrice**  
Prof.ssa Maria Ida Biggi

**Anno Accademico**  
2011-2012

# *The Insubstantial Pageant*

**La natura di masque ed antimasque in *The Tempest* di William Shakespeare**

Laureanda: Teodora Ott, 813914

Relatrice: prof.ssa Maria Ida Biggi

Anno Accademico 2011-2012

Università Ca' Foscari di Venezia

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea magistrale in Musicologia e Scienze dello Spettacolo

# Indice

<i>Introduzione</i> .....	p.1
1. Shakespeare, la compagnia dei King's Men ed il passaggio da <i>public</i> a <i>private theatre</i> .....	p.5
2. <i>The Tempest</i>	
2.1 <i>The Tempest</i> tra commedia, <i>romance</i> e tragedia.....	p.14
2.2 <i>The Tempest</i> e l' "Arte" di Prospero.....	p.17
2.3 <i>The Tempest</i> e il masque rinascimentale di corte.....	p.21
3. Masques, antimasques e dialettica: la struttura drammatica del <i>play</i> .....	p.29
4. La realizzazione scenica degli spettacoli di Prospero	
4.1 Il banchetto di Ariel: antimasque o non antimasque?.....	p.45
4.2 Il masque <i>insubstantial</i> di Prospero.....	p.61
<i>Conclusione</i> .....	p.85
Bibliografia.....	p.88

## ***Introduzione***

William Shakespeare (1564-1616) è uno dei pochi drammaturghi che opera in ambienti teatrali molto diversi tra loro. Oggi il suo nome è associato immediatamente al magnifico Globe Theatre di Londra, costruito apposta per la sua compagnia nel 1598-1599 e per il quale scrive per oltre dieci anni. È al Globe che Shakespeare presenta alle grandi masse londinesi opere del calibro di *The Life and Death of Julius Caesar* (1599), *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (c1600-1601) e *The Tragedy of Macbeth* (c1605-1608). Tuttavia, una parte importante del suo lavoro prende luogo in altri spazi, ben diversi da quello del tipico teatro elisabettiano. L'autore rimane indissolubilmente legato all'attività del Globe, ma una volta che la compagnia dei King's Men, come suggerisce il nome, entra sotto il patrocinio di re Giacomo I Stuart, Shakespeare è ingaggiato anche nell'allestimento di spettacoli in luoghi più prestigiosi.

L'argomento dei prossimi capitoli si scosta dalla produzione shakespeariana "classica" del Globe e dei *public theatres*, per analizzare le peculiarità dei *plays* rappresentati direttamente alla corte di Giacomo I Stuart. Particolare attenzione è volta alla relazione che Shakespeare instaura con i generi performativi in voga nell'ambiente cortigiano al momento della sua entrata a corte sotto la tutela del re. È infatti nel regno degli Stuarts che i grandiosi *masques* rinascimentali trovano il loro periodo d'oro.

L'opera di Shakespeare che condivide più caratteristiche con questi spettacoli è *The Tempest*, ultimo dramma del 1611.<sup>1</sup> La struttura del testo, i temi principali, le radici simboliche ed allegoriche del *play* hanno tutto da condividere con il materiale artistico dei *masques*. Per cui sono molte le similitudini che *The Tempest* presenta con spettacoli di altri autori, come il *The Vision of the Twelve Goddesses* di Samuel Daniel (1604), *Hymenaei* o *The Masque of Hymen* di Ben Jonson (1606) e il *Masque of Oberon, the Faery Prince* dello stesso (1611).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni dal testo shakespeariano sono tratte dall'edizione *The Oxford Shakespeare. The Tempest*, introduzione e note a cura di Stephen Orgel, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2008. Ho scelto questa edizione perchè Stephen Orgel, oltre ad interessarsi alla materia shakespeariana, è anche un grande esperto in materia di *masques*, avendo curato assieme a Roy Strong i due volumi sui disegni teatrali di Inigo Jones. La sua grande competenza critica in entrambi gli ambiti è stata una guida essenziale per la mia ricerca.

<sup>2</sup> I riferimenti ai testi dei *masques* e alle immagini di Inigo Jones sono tratti principalmente dai volumi a cura di Stephen Orgel e Roy Strong, *Inigo Jones. The theatre of the Stuart court*, 2 voll., London, Sotheby Parke Bernet, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1973.

Poste le caratteristiche in comune, è interessante soprattutto notare le molte differenze. Shakespeare attua delle ingegnose e sottili modifiche ai strutturati programmi morali di questo genere di opera. Dimostra così la sua ripresa ironica, se non critica, di una forma teatrale che “non gli appartiene”. I *masques* sono infatti spettacoli ispirati alle figure del re e della famiglia regale, riservati all’esclusiva rappresentazione a corte, di fronte ad un pubblico ristretto e prescelto. Shakespeare proviene invece da un *background* teatrale e culturale ben diverso, quello più “democratico” dei grandi teatri pubblici londinesi.

Lo sbalzo dall’ambiente pubblico a quello cortigiano è mediato da un importante fatto storico spesso glissato nelle storie del teatro. Nel 1608 Shakespeare e la sua compagnia entrano alla guida del prestigioso *private theatre* dei Blackfriars. La sua esperienza in questo spazio nuovo e molto diverso da quello dei pubblici *amphitheatres* è estremamente formativa. Anche l’esperienza di una nuova *audience*, socialmente più distinta ed impegnativa, pone delle solide basi al suo lavoro a corte. *The Tempest* è un dramma che non presenta documentazione certa sul luogo della prima rappresentazione o sulla data di stesura. È portato in scena a corte due volte, nel 1611 e nel 1613, ma vi sono testimonianze e prove sparse che suggeriscono come luogo della prima proprio il Blackfriars.

Come già accennato, l’ultimo dramma di Shakespeare propone diversi episodi che hanno affinità con gli spettacoli cortigiani. Due di questi episodi in particolare sono diventati i rappresentanti ufficiali della sperimentazione di Shakespeare con la forma del *masque*.

A partire da un’analisi attenta del testo e delle didascalie si può azzardare una ricostruzione della messinscena di questi due momenti e quindi anche delle caratteristiche morfologiche degli spazi scenici in questione. Dal testo si possono estrapolare anche alcune delle iniziative formali diverse di Shakespeare, che suggeriscono la sua posizione critica nei confronti della spettacolarità gratuita delle *performances* di corte. È infine il confronto con altri *masques* contemporanei che aiuta a determinare la polemica insita nel *play* shakespeariano.

La mia ricerca si apre con un inquadramento storico e culturale che contestualizza l’ultima produzione di Shakespeare. Sono ripercorsi gli eventi salienti che modellano la tarda attività dell’autore. Tra questi, è posta particolare attenzione alla storia della compagnia dei King’s Men, al momento della salita al trono inglese di re Giacomo I Stuart, e all’importante passaggio dal *public* al *private theatre*. In questo modo sono esposte le cause storiche alla base dell’avvicinamento di Shakespeare all’ambiente di corte.

Il patrocinio del nuovo re, il passaggio da teatro pubblico a teatro privato, le richieste del nuovo pubblico altolocato e la competizione artistica dei *masques* sono tutte grandi influenze sull’ultima produzione dell’autore e sulla stesura di *The Tempest*.

Il secondo capitolo presenta invece una breve storia del genere letterario e teatrale dei *romances*. Sono evidenziate le caratteristiche che distinguono questi ultimi drammi dal resto del *corpus* shakespeariano e che ne definiscono le particolarità stilistiche. È sottolineato il carattere epico di questi testi dato dalla spiccata qualità narrativa piuttosto che drammatica dell'azione.

La seconda parte del capitolo prende quindi in esame le qualità del personaggio principale che si prestano alla natura epica e narrativa del testo. Prospero si identifica come una sorta di cantastorie che, assistito dai suoi poteri magici, ha la capacità di creare illusioni e di inscenare spettacoli. La sua cosiddetta "Arte" magica è quindi strettamente legata all'arte propriamente teatrale e drammatica. La natura di questo personaggio e la particolare qualità della sua magia diventano gli elementi che determinano lo spessore fortemente metateatrale del dramma.<sup>3</sup>

In conclusione all'analisi dell'essenza metateatrale del *play* sono citate le osservazioni di Giacomo I Stuart sulla "politica del fare spettacolo",<sup>4</sup> riconfermando la sua predilezione per le forme spettacolari dei *masques*. A partire dalle parole ufficiali del re, la terza parte del capitolo presenta un *excursus* nella storia dei *masques* inglesi, definendone le caratteristiche principali e le relazioni con le tradizioni sceniche italiane.

È quindi menzionata la figura di Inigo Jones (1573-1652), artefice principale dell'importazione della spettacolarità italiana nella capitale inglese. Il suo ruolo alla corte degli Stuarts è decisivo per la maturazione formale dei *masques*. Il suo impegno artistico alimenta la crescita estetico-visiva di questi spettacoli.

Inigo Jones è un esempio di artista posto tra Rinascimento e Barocco. *The Tempest* è un testo che pure si colloca in questo delicato periodo di transizione, in cui le sensibilità artistiche esprimono apertamente le frustrazioni culturali del tempo.<sup>5</sup>

Concludo il capitolo analizzando le occasioni cortigiane specifiche per cui viene allestito *The Tempest*, in modo da mostrare lo stretto legame tra il dramma e gli altri spettacoli presentati per gli stessi eventi.

Il terzo capitolo studia la struttura generale del testo, constatando la sua forte affinità con quella dei *masques* piuttosto che con quella degli altri *plays*.

---

<sup>3</sup> Ad analizzare le spiccate qualità metateatrali di molti testi shakespeariani, facendo particolare attenzione al caso di *The Tempest*, è Robert Egan nel suo *Drama within drama. Shakespeare's sense of his art*, New York, Columbia University Press, 1972.

<sup>4</sup> Cfr. Graham Parry, *The politics of the Jacobean masque*, in *Theatre and government under the early Stuarts*, a cura di J.R. Mulryne and Margaret Shewring, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p.88.

<sup>5</sup> Cfr. Cesare Molinari, *Le nozze degli dei*, Roma, Bulzoni, 1968, p.23-24. L'autore osserva che le opere "intrapolate" nel difficile periodo di transizione da Rinascimento a Barocco «trascendono dalle iniziali intenzioni celebrative e affondano nel clima più intenso e complesso della crisi culturale del tempo».

Shakespeare “traveste” in una solida struttura in cinque atti un dramma che in realtà si svolge seguendo un semplice procedimento dialettico di base. Episodio per episodio, si può ricostruire una sequenza alternante di “stato di caos” e “stato di armonia”, tipica della struttura narrativa degli spettacoli allegorici di corte.

I due episodi in *The Tempest*, eletti a masque ed antimasque “ufficiali” del dramma, diventano importante materia di studio per comprendere l’approccio di Shakespeare a questo particolare genere performativo. Il banchetto di Ariel, nella terza scena del terzo atto, e lo spettacolo nuziale di Prospero, nella prima scena del quarto, sono rappresentazioni simboliche dei masques. Shakespeare li inserisce nel testo in forte chiave metateatrale. A spronare la mia ricerca è stata proprio la saggistica inerente alla struttura “distorta” e particolare del masque di Prospero.<sup>6</sup>

L’ultimo capitolo è dedicato all’analisi formale della possibile messinscena di questi due episodi. A partire dallo studio delle diverse didascalie, stranamente ricche per il canone shakespeariano, si può ricostruire un’ipotetico svolgimento scenico dell’azione.

Il confronto con i testi di altri masques contemporanei, i bozzetti di Inigo Jones realizzati per gli stessi e l’apporto critico di altri autori come Ben Jonson e Francis Bacon sono elementi che aiutano questa ricostruzione.

Analizzando lo sviluppo scenico dell’ultimo dramma shakespeariano si deduce una particolare posizione critica dell’autore nei confronti della spettacolarità dei masques.

La lontananza della sensibilità artistica di Shakespeare da questi tipi di *performances* è comprensibile, data la sua veterana esperienza nel contesto dei *public theatres*. Shakespeare si trova però costretto a relazionarsi con essi e ad includerli in qualche modo nel suo ultimo testo, per favorire i gusti del pubblico e del proprio tutor regale. Tutto questo non senza particolare ironia ed immensa poesia.

---

<sup>6</sup> La mia ricerca prende piede a partire da alcuni particolari interventi critici inerenti alla “deformità” del masque e dell’antimasque presentati da Shakespeare in *The Tempest*: Ernest B. Gilman, “All eyes”: Prospero’s inverted masque, in “Renaissance Quarterly”, vol.33, n.2 (1980); Geraldo U. de Sousa, *Closure and the Antimasque of ‘The Tempest’*, in “Journal of Dramatic Theory and Criticism”, n.2 (1987); il capitolo *The masque transmuted*, in Enid Welsford, *The Court Masque. A study in the relationship between poetry and the revels*, New York, Russell and Russell, 1962; e l’intervento di Roberta Mullini, ‘A most majestic vision: il ‘masque’ in’ *The Tempest’ e ‘The Tempest’ come ‘masque’*, in *‘The Tempest’: dal testo alla scena*, a cura di Mariangela Tempera, Bologna, CLUEB, 1989.

## **1. Shakespeare, la compagnia dei King's Men ed il passaggio da *public* a *private theatre***

Shakespeare è un autore particolarmente coinvolto nella vita dei teatri e delle compagnie attoriali del suo tempo. La maggior parte dei drammaturghi elisabettiani, infatti, è collegato al teatro esclusivamente attraverso la stesura del testo teatrale. Shakespeare invece appartiene ad una compagnia per cui scrive e per cui pure recita. Di questa compagnia professionale è poi l'uomo più legato all'entità del gruppo perchè, a differenza degli altri componenti, non ha condiviso esperienze con altre *troupe*, ma rimane fedele e strettamente associato alla stessa per più di venti anni.

Inoltre, è particolarmente assorbito nella vita teatrale inglese per un motivo fondamentale: è l'unico drammaturgo elisabettiano che conosciamo in possesso prolungato di titoli e valori immobiliari teatrali. Il suo reddito deriva dalla recitazione, dalla produzione di testi, dagli investimenti impresariali nel teatro e dall'affitto dei locali. Anche le sue disposizioni testamentarie finali accennano a questo coinvolgimento nel mondo teatrale del periodo. Il testamento si riferisce principalmente ai suoi affari di Stratford-upon-Avon, città natale e luogo dove ritorna più volte e dove si ritira alla fine della sua carriera. Tuttavia, è significativo che, quando tratta la sua attività londinese, faccia menzione di solo tre nomi: John Heminge, Henry Condell e Richard Burbage. Sono gli attori, gli altri investitori nella compagnia dei King's Men, che condividono azioni nel teatro del Globe e del Blackfriars.<sup>7</sup> Molti fatti biografici e molti incontri letterari hanno sicuramente influenzato la produzione teatrale e poetica di Shakespeare, ma nessuno di questi può aver occupato tanto del suo tempo e delle sue energie quanto la sua lunga impresa con la compagnia dei Lord Chamberlain, poi King's Men.

Negli eventi circostanziali all'attività di questa compagnia possiamo trovare alcune delle cause prime che han modellato, o aiutato a modellare, l'opera di Shakespeare in generale.

Il primo fattore che altera considerevolmente la qualità di vita in tutto il paese è la chiusura degli edifici pubblici dal 1593 al 1594 per l'avvento della peste. Si tratta di un evento che ha ripercussioni disastrose sulle attività commerciali di tutti i tipi, ma la vita teatrale in

---

<sup>7</sup>Cfr. Germaine Greer, *Shakespeare. A brief insight*, New York, Sterling, 1986, p.20.

particolare è costretta ad una brusca e completa interruzione. La disgrazia di molti fu però la fortuna di altri, perchè alla riapertura degli esercizi pubblici viene istituita la compagnia ufficiale dei Lord Chamberlain's Men, ovvero del cerimoniere della corte inglese.

I rendiconti del *Treasurer of the Royal Chamber* registrano un pagamento alla nuova compagnia per la rappresentazione di due spettacoli di fronte al pubblico elisabettiano di corte durante la stagione natalizia del 1594:

[payment of £20 to] Will Kempe Will Shakespeare & Richard Burbage servants to the Lord Chamb[er]lain... for two several comedies or interludes shewed by them before her Ma[jesty]... upon St. Stephens day & Innocents day.<sup>8</sup>

Sono menzionati i nomi dell'attore principale (Richard Burbage), del *comedian* principale (Will Kempe) e del drammaturgo della compagnia, annoverando quest'ultimo come uno dei membri *leader* del gruppo.

Il secondo fattore che influenza in maniera radicale l'operato della compagnia è la costruzione del Globe Theatre durante l'inverno del 1598-1599.<sup>9</sup> È un teatro che, per quanto rientri nella categoria dei *public theatres*, nasce per ospitare una compagnia specifica e che presenta come proprietari alcuni membri diretti della stessa. Si presume quindi che il teatro fosse costruito per assecondare le specifiche esigenze di una compagnia di tanto alto patrocinio. Quali fossero i nuovi impianti scenico-architettonici a disposizione, quali le nuove possibilità espressive e come la struttura generale dell'edificio abbia influito sulla composizione dell'opera shakespeariana sono tutti aspetti che affascinano enormemente ancora oggi e che sono fondamentali per lo studio di questo grande uomo di teatro.

Posta la centrale importanza dell'acquisizione di una sede fissa per la compagnia, nel 1603 prende piede un evento possibilmente di ancor più rilievo per lo sviluppo dell'opera di Shakespeare e dei suoi uomini. Con la salita al trono di re Giacomo I Stuart, la compagnia incontra un fervente supporto nella persona del nuovo sovrano che li ribattezza King's Men, uomini del re, senza alcun mediatore di corte.<sup>10</sup> La tutela, il favore e la livrea del re apportano immediato prestigio alla compagnia. Facendo un rapido confronto, i dieci anni antecedenti all'avvento del nuovo regno testimoniano una media di tre rappresentazioni annuali a corte; i dieci anni successivi al nuovo incarico invece vantano una media annuale di

---

<sup>8</sup> Cit. E.K. Chambers, *William Shakespeare. A study of facts and problems*, vol.1, Oxford, Clarendon Press, 1963, p.58.

<sup>9</sup> Cfr. E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, vol.2, Oxford, Clarendon Press, 1974, pp.192-193 e E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, vol.4, pp.348-349. Tutti i volumi di Chambers scandagliano la struttura dei *public playhouses* della Londra elisabettiana. Per una lettura sociale della frequentazione dei teatri vedi Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

<sup>10</sup>Cfr. Philip C. McGuire, *Shakespeare: the Jacobean plays*, Basingstoke-London, Macmillan, 1994, pp.17-18.

treddici: più della somma complessiva di rappresentazioni a corte di tutte le altre compagnie.<sup>11</sup> Diventano la compagnia di punta di Londra che - a differenza della realtà teatrale italiana, condivisa tra le molteplici città, ognuna con diversa ma ugualmente importante rilevanza - assomma in sé l'intera realtà teatrale inglese.

Il crescente interesse nel *medium* teatrale da parte della famiglia reale, insieme alle sempre più frequenti rappresentazioni a corte di splendidi e dispendiosi spettacoli quali erano i *masques* stuartiani, diventano causa prima di un fondamentale ultimo fattore che va ad influenzare la produzione di Shakespeare. Si tratta dell'acquisizione nel 1608 del famoso *private theatre* dei Blackfriars. Nessuna compagnia "adulta" di Londra aveva mai avuto il privilegio di mettersi regolarmente sulla scena di un palco privato. Per più di trent'anni i *private theatres* erano stati casa esclusiva di *boy companies*, aristocratiche compagnie di bambini e di voci bianche. Esse portavano in scena numerosi e articolati concerti, auliche drammaturgie e opere letterarie d'alto prestigio all'ultima moda, di fronte ad un pubblico più ristretto ma economicamente molto meglio disposto.<sup>12</sup> La presa in carico del Blackfriars da parte dei King's Men, con la possibilità di un pieno sfruttamento del nuovo *playhouse*, diventa indice anche per la comunità londinese del nuovo stato di governo.

Per la prima volta, a presentare un repertorio di fronte al pubblico sofisticato di Londra, nel teatro più esclusivo della città, è una comune *troupe* di attori professionali di compagnia. Sicuramente questa si dedica ad una selezione attenta tra i testi già di repertorio, ma è plausibile che sia molta l'anticipazione anche per la stesura di nuove opere che sfruttino al massimo le possibilità sceniche senza precedenti che presenta la nuova sede.

Lo spazio e le caratteristiche dei *private playhouses* differiscono da quelli dei *public playhouses* per tre sostanziali motivi. Innanzitutto, la pianta dell'edificio passa dalla tradizionale forma circolare o poligonale dei pubblici *amphitheatres* alla forma rettangolare, nella ripresa morfologica delle sale d'intrattenimento nei palazzi regali e nobilari, dette *banqueting halls*. Inoltre, è drasticamente ridotta la grandezza dell'auditorium.

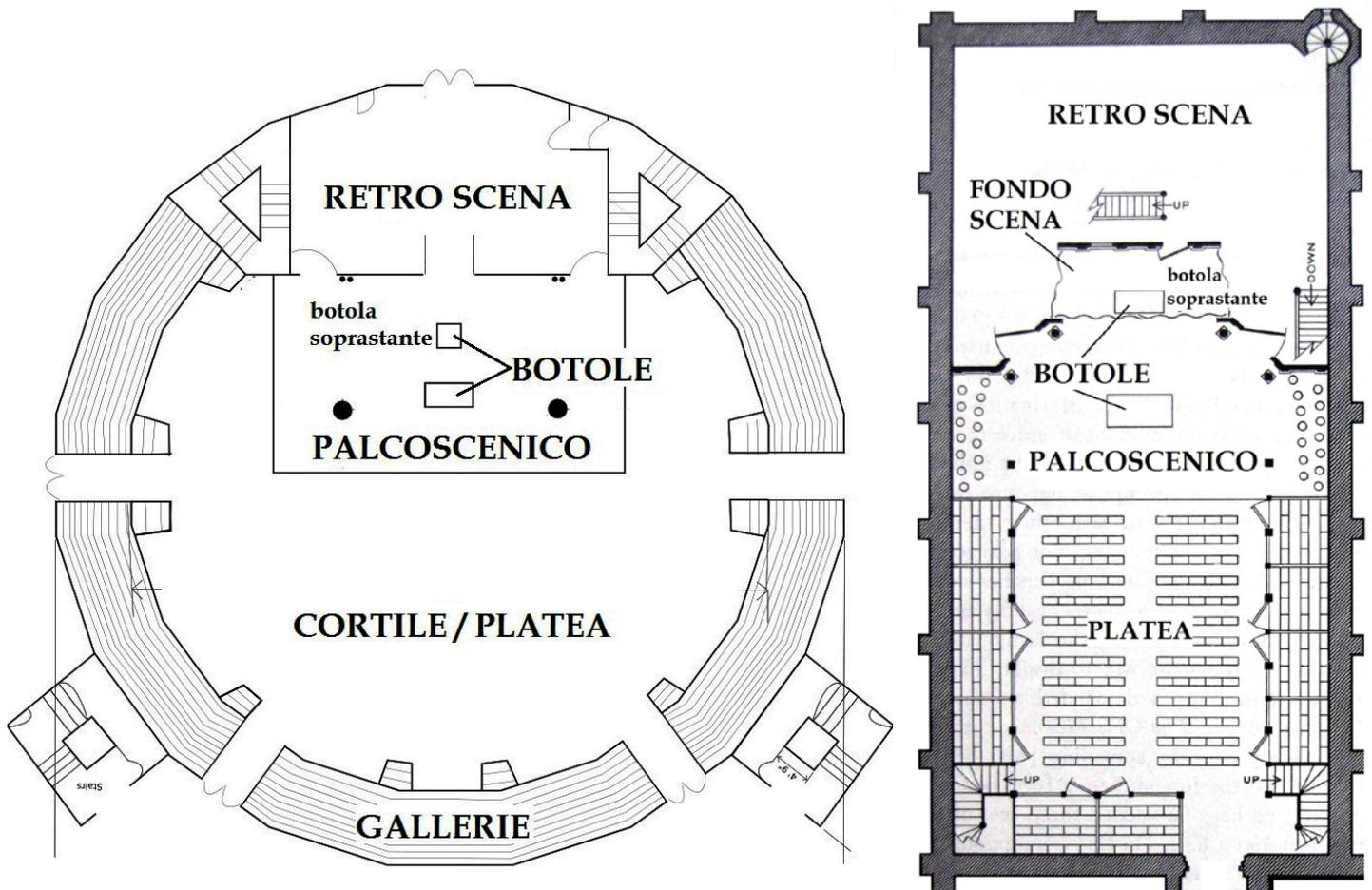
Possiamo immaginare una pianta circolare esterna del Globe dal diametro di circa 30,5 metri, con un cortile della larghezza di quasi 25 metri. Sottraendo lo spazio occupato dal palcoscenico, la misura dell'area della platea si aggira intorno ai 400 metri quadrati. L'auditorium rettangolare del Blackfriars invece si racchiude in uno spazio presumibile di 14 metri per 30, in cui deve trovare spazio anche il palcoscenico, che in molti *private theatres* occupa quasi la metà della lunghezza totale della sala. Si aggiunga poi che qui gli spettatori

---

<sup>11</sup> Ivi, p.25.

<sup>12</sup> Cfr. Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, cit., pp.27-31.

hanno un posto seduto in platea, occupando molto più spazio rispetto agli spettatori in piedi ammassati nei cortili dei teatri pubblici. Secondo queste configurazioni, un Globe gremito di pubblico può ospitare fino a 800 persone nel cortile e circa 2000 nelle diverse gallerie, mentre il Blackfriars può ospitare appena 600 persone in totale.<sup>13</sup>



Ipotetica pianta del Globe Theatre e del Blackfriars Theatre. Si comprende come i *public playhouses* ad anfiteatro si prestino a masse di pubblico più ingenti di quelle ospitabili negli spazi più ristretti, ma più comodi, delle *halls* dei *private playhouses*.<sup>14</sup>

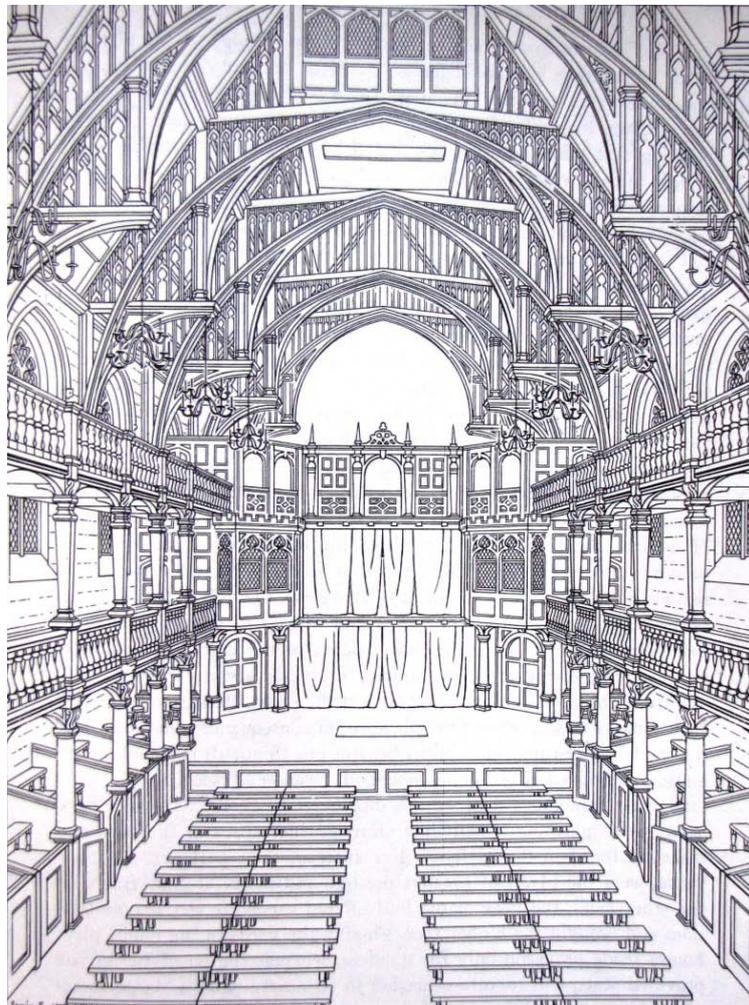
Il secondo fattore che distingue l'entità dei teatri privati da quelli pubblici è la cospicua quota di ammissione, significativamente più alta. Mentre il prezzo base per un'entrata al *public playhouse* va da un penny per un posto in piedi in platea a sei penny per uno nella galleria dei *lords*, la tariffa minima per l'entrata al Blackfriars è tra i tre ed i sei pennies. I *boxes* al fianco

<sup>13</sup> Cfr. *Ibid.* Vedi anche l'analisi dettagliata ed il confronto tra gli spazi teatrali in John Orrell, *The private theatre auditorium*, in "Theatre Research International", n.9 (1984), pp.79-94.

<sup>14</sup> Immagini tratte da *Shakespeare's Globe Rebuilt*, a cura di J.R. Mulryne e Margaret Shewring, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, cit., p.116; e Irwin Smith, *Shakespeare's Blackfriars Playhouse, its history and its design*, prefazione di James G. McManaway, New York, New York University Press, 1964, cit., p.310.

del palco, posti rinomati nello spazio dei *hall playhouses*, costano cinque volte la cifra più alta richiesta dal Globe.<sup>15</sup>

Questo ci porta a considerare la terza peculiarità dei teatri privati inglesi che si diffondono in questi anni. Al Globe e in tutti i teatri pubblici i posti più economici son quelli in platea, direttamente a ridosso del palco, mentre i posti più preziosi son situati alle loro spalle nelle gallerie. Al Blackfriars questo ordine è rovesciato: i migliori posti sono nei pressi del palco, mentre sono relegati in galleria i possessori dei biglietti meno cari. In questo modo, gli spettatori più eminenti rientrano nella visione del pubblico in galleria, insieme allo spettacolo. Si tratta di un adattamento che riflette ancor più le nuove priorità dell'andare a teatro: vedere e farsi vedere. L'auditorium del Blackfriars stabilisce per la prima volta in Inghilterra la disposizione di pubblico, di prezzi e di abitudini dell'odierno teatro all'italiana.



Ricostruzione dell'auditorium del Blackfriars Theatre.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Immagine tratta da Irwin Smith, *Shakespeare's Blackfriars*, cit., p.307.

Tutti i manuali di storia del teatro affermano che i King's Men entrano alla guida del Blackfriars nel 1608, come è confermato dai primi contratti affittuari del 9 agosto 1608.<sup>17</sup>

Questo avviene sicuramente in senso legale, data l'attendibilità della documentazione, ma un esame attento delle circostanze storiche fa pensare altrimenti.

La peste è ancora diffusa a Londra nel 1608 e molte sono le vittime registrate dai comuni della città, almeno fino al dicembre del 1609. Nonostante non siano pervenuti documenti ufficiali sulla chiusura definitiva dei teatri, vi sono dichiarazioni sparse che valgono a testimoniarla per almeno brevi periodi.<sup>18</sup>

Quindi è da considerare che non è ancora molta l'attività dei King's Men al nuovo teatro prima del 1610. Questo non esclude però che Shakespeare e i suoi uomini siano al corrente del tipo di *performance* che un teatro simile richiede o in cui è specializzato.

Nel 1601, infatti, quella che era ancora la Chamberlain's Men è coinvolta nella detta *War of the Theatres*, una vera "baruffa" tra *public theatres* (di cui facevano ancora parte) e *private theatres*. A sferrare il primo colpo è il drammaturgo cortigiano per eccellenza Ben Jonson, che mette in scena al Blackfriars uno spettacolo che ridicolizza apertamente l'entità delle compagnie "pubbliche". Non vengono a mancare risposte alla provocazione di Jonson: il *Satiromastix* di Thomas Dekker è un simpatico contropiede, messo in scena al Globe dalla compagnia dei Chamberlain pochi mesi dopo. È pur vero che serpenteeggia anche un mutuo sentimento d'invidia tra le diverse produzioni se si considera che Richard Burbage, attore principale della compagnia, ammette d'aver rubato dal repertorio dei *Blackfriar boys* diversi *plays* per poterli riproporre in scena al Globe. Questo diventa ancor più interessante quando si nota l'impegno preso dalla compagnia di Shakespeare nel commissionare alcuni adattamenti dei testi per adeguarli alle specifiche esigenze del proprio teatro.<sup>19</sup>

Se non bastassero questi esempi, va preso in considerazione un ultimo fattore molto concreto: Richard Burbage diventa proprietario del teatro dei Blackfriars dopo la morte del padre James Burbage nel 1597. Solo l'anno precedente il padre aveva acquistato l'edificio per la compagnia del figlio, ma incontrando la disapprovazione della comunità dovette cedere lo spazio alla più elitaria *boy company* che finì con il definirne la prestigiosità.<sup>20</sup> L'aborto del progetto avrebbe sicuramente distrutto la compagnia dei Chamberlain, se non fosse per l'eccezionale successo del gruppo.

---

<sup>17</sup> Vedi E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, vol.4, cit., p.144.

<sup>18</sup> Ivi, p.347.

<sup>19</sup> Cfr. George Kirkpatrick Hunter, *English Drama 1586–1642: The Age of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p.300.

<sup>20</sup> Cfr. Irwin Smith, *Shakespeare's Blackfriars*, introduzione, cit., p.10.

Proprio da questo fiasco viene concepito l'espedito del Globe, inaugurato nel 1599. La compagnia quindi batte in ritirata, rifugiandosi nel progetto meno ambizioso di un *public amphitheatre* all'aperto. L'idea di potersi esibire nella zona residenziale dei più ricchi frequentatori di teatro e di poter alternare le rappresentazioni tra una sede estiva all'aperto ed una invernale al coperto rimane però ad allettare i progetti della compagnia.

Quindi si può immaginare quanta trepidazione organizzativa vi sia tra i membri del gruppo quando Richard Burbage comincia a sospettare che la compagnia dei *boys* non rinnoverà il contratto. L'ultima di queste sembra infatti dare indicazione di voler cedere il teatro già dal 1604.<sup>21</sup> Non viene però ufficializzato alcun cambiamento di inquilini prima del 9 agosto 1608,<sup>22</sup> quando finalmente entra la compagnia di Shakespeare. Questa volta il passaggio avviene agevolmente dato il grande prestigio che la compagnia ha acquisito, vantando ormai da cinque anni il titolo di King's Men.

È da tenere a mente il ruolo attivo di Shakespeare nelle pratiche legali della compagnia, dato che siede al tavolo dei preparativi per il passaggio alla nuova proprietà. È infatti attore, azionista, membro ufficiale, drammaturgo principale e co-proprietario del Globe. Neanche Burbage svolge tante mansioni all'interno della compagnia.

Comincia a pesare molto sull'organizzazione del gruppo anche l'incalzante spaccatura sociale che tanto caratterizza la struttura del teatro al tempo del primo e più tardi anche del secondo Stuart. Durante il regno di Elisabetta I, i teatri principali di Londra ospitavano un pubblico eterogeneo, universale, che comprendeva e mescolava *lords, sirs*, mercanti, avvocati, servitù e mendicanti. Tutte queste persone andavano ad impegnare posti diversi all'interno del teatro, suddiviso in specifiche gallerie, ma ritrovandosi comunque nello stesso edificio per la stessa rappresentazione. Il pubblico giacomiano invece si spacca, presentando da una parte la nobiltà, i membri della corte e dell'alta classe commerciale che vanno a frequentare il *private theatre* dei Blackfriars, mentre dall'altra le masse londinesi che si suddividono tra i più grandi *public theatres* del Fortune, Red Bull e del Globe.<sup>23</sup> Al momento dell'investimento del nuovo teatro da parte dei King's Men questa è un'incrinatura sociale magari meno pronunciata, ma è un fattore che non può non aver influito sulla produzione di Shakespeare. La concomitanza di due realtà teatrali distinte implica il concorso di due repertori. Non si tratta di una situazione nuova se si considera la competizione già esistente all'epoca delle *boy companies* o delle messe in scena di Ben Jonson e altri autori poeti

---

<sup>21</sup> Cfr. Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p.49.

<sup>22</sup> Vedi nota 17.

<sup>23</sup> Cfr. Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, cit., pp.64-69.

laureati. Ma è la prima volta che una stessa compagnia “tiene il piede in due scarpe” perchè, nonostante l’acquisizione del Blackfriars, i King’s Men non rinunciano all’attività del Globe. Osservando una qualsiasi teatrografia della produzione teatrale shakespeariana, possiamo notare come tutti i *plays* di Shakespeare sono scritti per la rappresentazione esclusiva della sua compagnia e, fino a dieci anni prima dell’entrata al Blackfriars, per lo specifico palco del Globe. L’investimento in un teatro privato è quindi un’iniziativa rischiosa. Come detto in precedenza, è la prima volta che una compagnia professionale di attori affronta un’impresa simile. Inoltre, i King’s Men non solo investono in questo nuovo grande progetto, ma decidono di mantenere anche l’attività del fedele teatro pubblico del Globe.

Come avviene ancora oggi, è presa in considerazione ogni possibile precauzione per prevenire il fallimento di una iniziativa imprenditoriale. Una di queste è la richiesta di collaborazione a chi ha già esperienza sul palco privato e che quindi ha anche una visione chiara delle aspettative del nuovo pubblico. Al tempo dell’entrata dei King’s Men al Blackfriars, i nobili drammaturghi Francis Beaumont e John Fletcher sono ancora giovani e sul mercato da poco. Ciononostante, han già avuto più di un paio di esperienze sulle scene di questo teatro e di altri *private theatres*. Anche il loro altolocato *status* sociale aiuterebbe a mantenere l’aura prestigiosa del luogo. La loro collaborazione con i King’s Men non è documentata ufficialmente, ma è altamente ipotizzabile visto che tutti i *plays* che la coppia produce intorno a questi anni sono portati in scena dalla sola compagnia di Shakespeare.<sup>24</sup> Una seconda precauzione per assicurare un successo del nuovo teatro, che interessa molto più i fini della mia ricerca, è che il gruppo decide di impegnare tutte le energie del proprio drammaturgo originale nella creazione di spettacoli destinati alla esclusiva messinscena nel Blackfriars, piuttosto che nel vecchio teatro. Il Globe, infatti, può sostenersi con il solito repertorio, dato il suo grande successo di pubblico. Anche l’affitto dello spazio per rappresentazioni di altri è buona fonte di guadagno. Il Blackfriars invece non ha tali vantaggi. Innanzitutto, non presenta alcun repertorio storico: a parte alcuni sparuti casi, le *boy companies* sono sempre state molto gelose delle proprie produzioni. In secondo luogo, è la nuova *audience* che sembra far grande richiesta di *plays* originali. Il pubblico dei *public theatres*, invece, rimane appassionato dagli storici cavalli di battaglia. Shakespeare si ritroverebbe così a scrivere per due diversi spazi e due diverse *audiences*. È una situazione la cui particolarità deve riflettersi sui risultati del suo lavoro.

---

<sup>24</sup> Cfr. Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, cit., p.104. Vedi anche Ian Fletcher, *Beaumont and Fletcher*, London, Longmans, Green&co, 1967, p.48; e *The dramatic works in the Beaumont and Fletcher canon*, vol.10, a cura di Fredson Bowers, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p.265.

Vi è poi un ultimo ma cruciale fattore da prendere in considerazione per comprendere i presupposti di una focalizzazione degli interessi di Shakespeare nel teatro dei Blackfriars. È l'intuizione della compagnia di vedere il futuro successo della professione teatrale nel circolo cortigiano.

La documentazione ufficiale inerente ai costi e ai pagamenti degli eventi cerimoniali possono testimoniare questa accentuazione d'interesse tra i membri della vita di corte. Durante gli ultimi dieci anni del regno elisabettiano, la compagnia di Shakespeare ricevette una ricompensa annuale nella media di £35; durante i primi cinque anni del regno giacomiano questa ammonta a £131, senza contare i vantaggi dell'indennità ottenuta entrando al servizio ufficiale del re.<sup>25</sup> È al Blackfriars e non al Globe che i King's Men possono pensare di intrattenere un pubblico del calibro cortigiano con le più sofisticate opere di repertorio. Quando questi testi vengono pubblicati nelle loro prime edizioni giacomiane, il Blackfriars viene indentificato quattro volte più spesso del Globe come il teatro ufficiale di compagnia.<sup>26</sup> È evidente che lo spazio di questo teatro influisce profondamente sulla storia dei King's Men.

Infine, l'ultima prova del peso che ha questo acquisto immobiliare sulla produzione di Shakespeare sono i testi teatrali stessi. I suoi ultimi *plays* presentano particolari variazioni stilistiche rispetto alla norma, tanto da venire successivamente classificate come un genere a sè stante, quello dei *romances*. Si tratta di un tipo di rappresentazione che si avvicina molto alla prima produzione di Beaumont e Fletcher e a molte altre opere di natura più sofisticata, come i raffinati *masques* di corte. Questi ultimi sono veri eventi spettacolari che vantano la partecipazione attiva in scena di membri di corte e della famiglia regale. La funzione di questi spettacoli è quella di rappresentare allegoricamente il re, il suo regno e la natura divina del suo potere. Solo i *romances*, assieme ad una stretta selezione di altri *plays*, riescono a trovare una rappresentazione anche a corte, nel Banqueting House di Whitehall.

Shakespeare quindi si allontana dalle sue vecchie forme per produrre un genere drammatico completamente nuovo che si adegua alla conformazione del nuovo teatro e, soprattutto, alle esigenze del nuovo pubblico. Intorno allo stesso periodo, propone *Cymbeline* (1611), *The Winter's Tale* (1610-1611) e *The Tempest* (1611), lo spettacolo degli spettacoli.

È una scelta che fa, forse, non senza rammarico, come mi propongo d'ipotizzare con l'esempio della particolare messinscena del suo ultimo *play*, *The Tempest*.

---

<sup>25</sup> Vedi capitolo *Court payments* in appendice a E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, vol.4, cit., p.131-184.

<sup>26</sup> Cfr. Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, cit., p.213.

## 2. The Tempest

### 2.1 The Tempest tra commedia, romance e tragedia

Le prime nozioni che saltano alla mente quando si parla di *The Tempest* di William Shakespeare sono la sua collocazione in coda alla produzione teatrale dell'autore come ultimo *play* del 1611 e la sua collocazione in testa al Folio del 1623, prima raccolta e edizione stampata dei testi. Questo secondo dato sembra aver particolare peso sulla sua qualificazione, tanto da influenzare in maniera inequivocabile la sua ricezione critica. *The Tempest* è oggi inteso come emblema della poesia teatrale shakespeariana, punta espressiva della produzione dell'autore, presentazione in scena di un suo cameo nei panni del mago-poeta-regista Prospero e apice espressivo del suo stato d'animo al momento dell'addio alla scena.

È particolare che l'ultimo testo dell'autore sia trasferito anti-cronologicamente in apertura alla sua prima edizione. Si tratta di un'intelligente opzione editoriale che propone come incipit "promozionale" alla raccolta il testo più recente e lo spettacolo più sgargiante. Ma la collocazione in testa rimane una scelta ambigua, che da sola sembra garantire una posizione di rilievo di questo ultimo testo sulla produzione totale.

È significativo poi che *The Tempest* rientri nella peculiare categoria dei *romances*, insieme a *Pericles, Prince of Tyre* (1607-8), *Cymbeline* (1611) e *The Winter's Tale* (1610-1611). Si tratta di una classificazione postuma alla produzione dell'autore, che invece aveva inizialmente qualificato i testi come *comedies*.

Nella seconda metà dell'Ottocento, con i primi coscienziosi studi per la ripresa filologica dei *plays* originali, si nota che le ultime opere sono caratterizzate da un'aura "romantica": a far da sfondo alle vicende è un paesaggio poetico ed idilliaco di mare o montagna; è prediletto il tema del recupero di un amore puro perduto, spesso il ritrovato amore di un figlio da parte della famiglia; e sono opere imbevute di dolce poesia, pacata ma solenne, che sembra rendere inappropriata la loro generale definizione di "commedia".<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Cfr. Norman Sanders, *An overview of critical approaches to the Romances*, in *Shakespeare's Romances Reconsidered*, a cura di Carol McGinnis Kay and Henry E. Jacobs, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1978, pp.8-9.

Questa nuova categoria nasce quindi per inquadrare meglio l'atipica "serietà" delle ultime commedie e il loro frequente carattere fantastico.

È l'aggruppamento di questi *plays* in un genere a sè stante che tanto altera la ricezione critica dei pezzi. Se da una parte ci stimola a confrontare gli ultimi drammi tra di loro, dall'altra ci frena dal confronto con il resto delle commedie. La stretta scompartimentazione in generi ci dissuade ancor più dal sostenere un confronto con le tragedie. *The Tempest* è infatti un testo dai molti temi d'impronta tragica: la natura dell'autorità e del potere; la rivendicazione di vendetta, giustizia, perdono e pietà; gli effetti di una riconciliazione e la possibilità di una rigenerazione finale sono tutti temi che rientrano più nel genere tragico che in quello comico.<sup>28</sup>

L'opera esordisce poi con una tempesta che richiama quella della tragedia di *King Lear*, sia per la sua indole violenta che per le più ampie implicazioni filosofiche sulla relazione tra natura e potere umano. L'ascendenza dell'uomo sulle forze naturali è il tema classico per eccellenza, spesso ripreso in esplicita chiave politica e metaforica negli spettacoli di corte dell'epoca: sono gli anni in cui il re rivendica il suo diritto divino al governo del paese.<sup>29</sup>

A questo si aggiungano l'interesse per assunti quali la legittimità del potere, la giustizia politica e gli effetti dell'usurpazione del trono ed il *play* riprende altri temi cari alla politica degli Stuarts. Sono materie che impegnano Shakespeare già dalle prime *histories* e da tragedie quali *Hamlet* e *Macbeth*. Perfino l'elemento del matrimonio è ritratto come un evento meno allegro e gioviale delle solite festività poste in fine alle commedie, avvalendosi di ambigue *nuances* politiche un po' cupe.

Infine, tutto è avvolto da un velo epico dato dal profondo carattere retrospettivo dell'intera opera: la rivalutazione di antiche questioni e scelte è un'ossessione di Prospero, che trova nel *play* il pretesto per raccontare e ricostruire le azioni passate, rievocando e riabilitando la propria memoria.<sup>30</sup>

Questo è l'elemento che definisce il particolare carattere epico del dramma: l'azione principale da cui scaturiscono gli avvicendamenti della trama non avviene in scena, bensì è già avvenuta. Che Prospero abbia affidato il suo ducato di Milano al governo del fratello

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Vedi l'intervento di Graham Parry, *The politics of the Jacobean masque*, in *Theatre and government under the early Stuarts*, a cura di J.R. Mulryne and Margaret Shewring, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp.87-116. Il testo di Parry presenta uno studio approfondito sulla trattativa regale inerente ai presupposti del diritto divino al governo.

<sup>30</sup> Cfr. Geraldo U. de Sousa, *Closure and the Antimasque of 'The Tempest'*, in "Journal of Dramatic Theory and Criticism", n.2 (1987), p.49. Vedi anche Agostino Lombardo, *Presentazione della Tempesta*, in William Shakespeare, *La tempesta*, Milano, Garzanti, 1984, p.38: «[...] v'è in esso [...] una drammaticità che non tende ad esprimere una contraddizione di forze, bensì a dar forma teatrale al movimento della vita – di qui il suo carattere narrativo [...]».

Antonio per potersi dedicare agli studi, che quest'ultimo ne abbia approfittato per spodestare il fratello con l'aiuto di Alonso, re di Napoli, che il giusto re e la figlia Miranda vengano posti su una scialuppa derelitta e abbandonati in mare per approdare su un'isola del Mediterraneo abitata da spiriti e creature strane, sono tutte informazioni che cogliamo solo dal racconto di Prospero nella seconda scena del primo atto. È sempre in questo antefatto che Prospero accenna poi alla sua arte magica e alla paternità e al controllo sulla tempesta nella scena d'apertura. Non viene rappresentata neppure l'azione di invocare la tempesta del titolo.

La scena diventa dunque il luogo in cui si metabolizza il passato in cui è avvenuta l'azione. È il luogo in cui Prospero raduna tutte le pedine del gioco per assoggettarle ad un percorso di espiazione. Il presente scenico dei personaggi è assolutamente dominato dal passato drammatico dell'azione, a loro completa insaputa.

Il tema del "passato che continua a vivere", un presente che è ri-attualizzazione del passato, è rintracciabile in quasi tutti gli studi sulla tragedia classica. Northrop Frye, nella sua profonda e bellissima analisi dei maggiori testi shakespeariani specifica:

Chiunque sia costretto a rimuginare sul passato in attesa del futuro vive in un mondo dove ciò che non è ancora è già presente: un mondo di allucinazione e di fantasmi.<sup>31</sup>

È un effettivo ritratto della situazione di Prospero sull'isola: un uomo ossessionato da un lugubre passato, che vive in un limbo dove vendetta e/o perdono sono inesorabili, diventando tutt'uno con la natura ambigua e magica del luogo. Tuttavia, ricordiamo, sono elementi che rientrano nel lessico e nella struttura del genere tragico più che comico.

Si ritorna a constatare il carattere elusivo della classificazione del testo: inteso come *comedy* da Shakespeare, più tardi incluso nel gruppo di *romances*, ma che presenta molte affinità importanti con la forma tragica.

---

<sup>31</sup> Cit. Northrop Frye, *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 1986, p.18. Frye analizza alcuni testi della tragedia shakespeariana, ricavandone degli elementi strutturali che fan riferimento a molti temi della tragedia classica. La contemporaneità di questi temi viene approfondita ulteriormente da Peter Szondi nel suo studio sulla formazione del dramma moderno *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 2000.

## 2.2 The Tempest e l' "Arte" di Prospero

Il dibattito sull'appartenenza di *The Tempest* ad un genere piuttosto che ad un altro sorge dal particolare carattere epico del testo, ma anche dall'eccezionale profilo dei personaggi. Il *play* infatti contiene il potenziale tragico e drammatico nell'unica figura di Prospero.

È quasi certo che la parte sia stata ideata per l'interpretazione di Richard Burbage, che nel 1611 ha circa trent'otto anni ed è al picco della propria carriera come massimo esponente dei maggiori ruoli tragici shakespeariani. Solo cinque anni prima aveva portato in scena il personaggio di Lear, altro re esule con figlia docile e pura, che per molti aspetti è riflesso nel nuovo *character* e aiuta a conferirgli un tono ancor più epico e solenne.

La figura di Burbage però rimanda anche ad un'altra sua possibile interpretazione "sorella": è molto probabile che si sia calato anche nella parte del Dottor Subtle, in *The Alchemist* di Ben Jonson, solo l'anno precedente (1610).<sup>32</sup> In questo caso, il personaggio è un ciarlatano, esatto opposto del povero re Lear e volendo di Prospero. Bisogna considerare che il primo pubblico di *The Tempest* ha ancora impresse queste due famose interpretazioni di Burbage e che quindi la percezione della figura di Prospero sia contaminata dal ricordo di questi precedenti.

A qualificare lo spessore drammatico del personaggio è però la sua particolare natura metateatrale, talmente spiccata da pervadere l'essenza del *play* intero.

Isolato in un angolo remoto dell'oceano, Prospero, vecchio regnante di Milano, viene a delinearsi più nella sua essenza di mago che nel suo ruolo di duca. Dopo la scena iniziale di tempesta, che vede naufragare tutto il *cast* di personaggi sull'isola, comprendiamo dalle spiegazioni di Prospero all'ingenua figliola Miranda che si è trattato di un suo espediente magico per raccogliere attorno a sé gli uomini artefici del suo esilio.

Prospero fa in modo che approdino tutti alla riva in gruppi separati, facendo credere ad ognuno d'essere unico superstite. In questo modo li richiama lentamente verso la propria grotta al centro dell'isola. Attraverso diversi artifici e giochi illusionistici, tutti resi grazie alla collaborazione dell'etereo spirito Ariel, Prospero fa in modo che questo viaggio verso profondità inesplorate costringa i suoi "nemici" a diverse esperienze: disorientamento,

---

<sup>32</sup> Cfr. David Young, 'Where the bee sucks': a triangular study of 'Doctor Faustus', 'The Alchemist' and 'The Tempest', in *Shakespeare's romances reconsidered*, cit., pp.149-150.

disperazione, allucinazioni, vulnerabilità, impotenza, lutto ed infine, per i più meritevoli, contrizione e perdono dei peccati.

Sguinzagliati questi uomini, spogli fino all'essenza del proprio caso umano, assistiamo ad una successione circense di tresche e complotti che ridicolizzano e infangano la comune natura umana. Questo soprattutto dal momento che ad aggregarsi ai nuovi arrivati è Caliban, creatura infima e abitante originale dell'isola. È però ritratto anche un compendio apollineo allo stato brado dell'uomo: sboccia un amore candido e cristallino tra Miranda e Ferdinand, figlio del nemico re di Napoli. Di fronte ai giovani innamorati Prospero sprigiona uno spettacolo di incomparabile meraviglia che unisce diverse divinità nella benedizione del matrimonio e del puro sentimento dell'amore. Questo è l'ultimo e "most majestic vision" che il vecchio re richiede dalla propria magia. Dopo aver radunato tutti i dispersi in un cerchio magico, Prospero si fa riconoscere, perdona il fratello e il re di Napoli e rivela la visione, questa volta non magica, di Miranda e Ferdinand, colti in un'emblematica partita di scacchi. Solo dopo aver sostituito le vesti di mago con quelle di duca, Prospero decide di riprendere il giusto governo di Milano, rinunciando alla sua "potente arte" magica.

È significativo che la magia venga identificata in tutta l'opera come "Arte". Consiste infatti nella esclusiva capacità di creare illusioni: l'arte di Prospero gli permette di inscenare tempeste, naufragi, banchetti allegorici, *living drolleries*, masque nuziali, *tableaux vivants* e strane misteriose canzoni. Nel genietto di Ariel e nella combriccola di spiriti dell'isola trova un eccezionale *cast* di attori per le sue creazioni. Questi riescono in un lampo a mettere in atto qualsiasi ordine e qualsiasi trasformazione richiesta dal mago/regista. Sono diversi i personaggi che in altri *plays* si configurano come poeti o drammaturghi, ma nessun altra figura agisce, parla e prende posizione sul palco come *actor-manager* quanto l'enigmatico Prospero.<sup>33</sup>

È probabile però che questo personaggio, spesso paragonato alla persona di Shakespeare grazie alle sue qualità di regista *super partes*, sia ideato come immagine riflessa anche di un altro componente molto importante nella produzione degli spettacoli dell'epoca: re Giacomo I.

La filosofia neoplatonica e lo studio empirico della natura sono discipline che interessano molto al capostipite degli Stuarts. Attraverso una conoscenza approfondita dei fenomeni naturali ed uno studio dei loro effetti, il re si mette in gioco per rivendicare il proprio diritto divino al governo del paese. Quando Shakespeare specifica l'arte di Prospero come arte

---

<sup>33</sup> Cfr. Alvin B. Kernan, *The Playwright as Magician. Shakespeare's image of the poet in the English public theater*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, pp.135-136.

magica, però, va oltre al mero riferimento ad un soggetto che sembra interessare l'ambiente di corte. Sempre Northrop Frye ricorda come le prime pratiche magiche affiancano al rituale l'intonazione di miti o storie intese ad incidere sull'ordine della natura. Il teatro nasce con la rinuncia a questo ultimo fine, quando il rito viene eseguito per il gusto di rappresentare il mito più che per esercitare un potere sui fenomeni naturali. Ma l'impulso di controllo attraverso una forma imitativa d'incitazione rimane sommerso nelle dinamiche dell'arte drammatica.<sup>34</sup>

Personaggi quali il Doctor Faustus della tragedia di Christopher Marlowe (1604), il detto Subtle dell'*Alchemist* di Ben Jonson insieme al Prospero shakespeariano, per citare solo alcuni più famosi, acquisiscono tutti una dimensione meno esoterica quando calati in questo contesto.<sup>35</sup> Non a caso, la commedia di Shakespeare è affiancata da quella di Jonson nel repertorio di *plays* per le celebrazioni a corte del 1613.

L'ampio consenso di queste opere è dato dal fatto che portano in scena, chi in chiave solenne e chi in chiave ironica, personalità e questioni spesso al centro dell'attenzione e delle controversie di corte. Si tratta delle ricerche degli eccentrici alchimisti e filosofi John Dee, Robert Fludd e Francis Bacon.<sup>36</sup> Per quanto successo riscontrino i loro studi presso la corte, però, la natura sfuggibile delle loro attività ha sempre inquinato un po' il rapporto con il primo re Stuart. Un altro elemento infatti ricollega la figura di Prospero a quella di questo specifico monarca: Prospero accusa la propria occupazione filosofica del fallimento dei suoi doveri da regnante. La magia si manifesta quindi non come fonte di potere, ma come "spreco di energie". Il ritorno a Milano e la riassunzione alla carica governativa fanno sì che debba rinunciare alla sua arte. Anche re Giacomo I condividerebbe questa scelta, dato che è diffidente verso l'eccessivo zelo studioso come caratteristica specifica di un monarca.

Nel *Basilikon Doron*, manuale stilato nel 1599 da tramandare al figlio, Giacomo I stabilisce alcune basi ideologiche della monarchia ed un metodo per un buon governo. Per quel che concerne lo studio, dà al figlio un avvertimento:

[...] as for the study of the other liberal arts and sciences,<sup>37</sup> I would have you reasonably versed in them, but not pressing to be a pass-master in any of them: for that cannot but distract you from the points of your calling.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Cfr. Northrop Frye, *A natural perspective. The development of shakespearean comedy and romance*, New York, Columbia University Press, 1956, pp.59-60.

<sup>35</sup> Vedi l'intervento di David Young, 'Where the bee sucks', cit., pp.149-166.

<sup>36</sup> Vedi il capitolo *La magia negli ultimi drammi: la tempesta*, in Frances A. Yates, *Gli ultimi drammi di Shakespeare. Un nuovo tentativo di approccio*, Torino, Einaudi, 1979, pp.81-100. La stessa autrice, nel seguente testo *Theatrum orbis*, Aragno, Torino, 2002, si concentra sullo studio di John Dee e Robert Fludd come rappresentanti del pensiero filosofico rinascimentale inglese.

<sup>37</sup> Oltre allo studio della materia storica, intende.

È esattamente il tipo di avvertimento che avrebbe fatto comodo a Prospero al fine di evitare di perdere le redini del proprio governo.

Se diffida dello studio esagerato di “arti e scienze liberali” che non siano di materia storica, il re invece crede profondamente nella scienza del “far spettacolo”. Diventando il principale mecenate della compagnia londinese di punta, si mette nella posizione di poter esercitare un controllo diretto sulle *performances*. Il teatro dei King’s Men è oramai visto come ricevitore e trasmettitore di energie sociali, culturalmente e politicamente attivo nel contesto della città di Londra. Sempre nel suo *Basilikon Doron*, il re identifica questa realtà attiva e promulgativa del fare teatro. Arriva addirittura a paragonare la stessa vita del monarca ad un dramma simbolico:

[...] A King is as one set on a stage, whose smallest actions and gestures, all the people gazingly doe behold. It is not enough for a monarch to enact good Lawes; he must demonstrate them with his vertuous life in his own person, and the person of his Court and company; by good example alluring his subjects to love of virtue, and hatred of vice[...] Let your owne life be a law-booke and a mirrou to your people, that therein they may read the practise of their owne Lawes; and therein they may see, by your image, what life they should leade. [...] <sup>39</sup>

Gli spettacoli che vengono presentati alla corte di Giacomo I Stuart, e ancor più a quella del suo successore Carlo I, sono impregnati di questa politica. Mettono in scena versioni allegoriche della vita e dell’ideologia regale, così che lo stesso re possa coltivare, promuovere e controllare una sua immagine ideale. Si tratta dei meravigliosi *masques* di corte, che nel re trovano un protettore, un committente ed il soggetto principale.

---

<sup>38</sup> Cit. Stephen Orgel, *The Oxford Shakespeare. The Tempest*, Oxford World’s Classics, Oxford University Press, 2008, introduzione, pp.21-22.

<sup>39</sup> Cit. Mulryne e Shewring, *Theatre and government under the early Stuarts*, 1993, cit., p.103.

### 2.3 The Tempest e il masque rinascimentale di corte

L'elemento da cui prende il via la mia ricerca e che identifica il circolo regale come prima influenza sulla stesura del *play* è un semplice fatto storico e scientifico: le prime tracce che documentano una messinscena di *The Tempest* si riferiscono ad allestimenti a corte.

Nel 1611 il *Master of Revels* annota nel suo registro:

By the King's Players: Hallowmas Nyght was presented att Whitehall before ye Kinges Matie. A play called "The Tempest".<sup>40</sup>

Come viene testimoniato pure dai resoconti del *Treasurer of the Chamber*:

[...] to [...] the Kinges Mates Servautes and Players upon councells warrant dated at Whitehall [...] for presenting VI severall Playes before his Maty [...] one upon the first of November (*The Tempest*) [...] <sup>41</sup>

Poco meno di due anni dopo, lo spettacolo rientra tra quattordici rappresentazioni da tenersi a corte in occasione della celebrazione del matrimonio di Elisabetta Stuart, figlia di re Giacomo I, con l'Elettore Palatino Federico V, future re di Boemia.<sup>42</sup>

Solo perchè documentato a corte però non implica che sia rappresentata qui la prima dello spettacolo o che sia un testo scritto appositamente per il re ed il palco cortigiano. John Dryden, nella prefazione al suo adattamento di *The Tempest - The Enchanted Island* del 1670, indica che «Shakespeare's original composition had formerly been acted with success at the Black Fryers».<sup>43</sup> Neanche la presenza nel testo di elementi simili a masque ed antimasque ne assicura come prima rappresentazione una di corte. In questo caso specifico, infatti, si può dedurre quasi il contrario: la macchinistica utilizzata per il masque di Prospero, come quella per le apparizioni di Ariel, si allinea più alle possibilità sceniche del *private theatre* del Blackfriars – con il movimento verticale di ascese e discese e le apparizioni attraverso sistemi di botole – piuttosto che a quelle delle sale cortigiane dei *banqueting halls*. A maggior ragione a una come quella del palazzo di Whitehall che invece si diletta a sperimentare le prime sofisticate *changing sceneries* di Inigo Jones.

<sup>40</sup> Cit. E.K. Chambers, *William Shakespeare*, vol.2, cit., p.342.

<sup>41</sup> Ernest Law, *Shakespeare's Tempest as originally produced at Court*, London, The Shakespeare Association, 1920, p.4.

<sup>42</sup> Cfr. E.K. Chambers, *William Shakespeare*, vol.2, cit., p.343.

<sup>43</sup> Cit. *The Tempest. Critical essays*, a cura di Patrick M. Murphy, New York, Routledge, 2001, p.75.

Anche se il luogo della prima rappresentazione rimane da definire, è innegabile che l'ambiente di corte e il genere teatrale del masque abbiano influenzato la concezione di *The Tempest*. Una prima prova lampante è la presenza effettiva di un masque nella prima scena del quarto atto, ma sono diversi gli elementi nel testo che sono affini a questo genere di spettacolo. È importante quindi avere un'idea della forma e soprattutto del ruolo che questa nuova varietà d'intrattenimento comincia ad assumere negli anni della stesura de *The Tempest*.

Il masque alla corte dei primi Stuarts è la forma teatrale che più di ogni altra diventa espressione massima dell'intrattenimento cortigiano. In occasioni celebrative e in presenza della famiglia regale, membri dell'alta società si presentano in scena interpretando spettacoli aventi come tema principale il potere del re e del regno inglese. Diventa un genere strettamente correlato al contesto storico e politico, tanto da riscontrare successo proprio e solo in quest'epoca.

Nonostante il masque sia una forma d'intrattenimento che si trova già alla corte dei primi Tudors e che trova radici anche in epoca medievale,<sup>44</sup> è ai regni di Giacomo I e di Carlo I Stuart che appartiene la sua versione più completa ed elaborata.

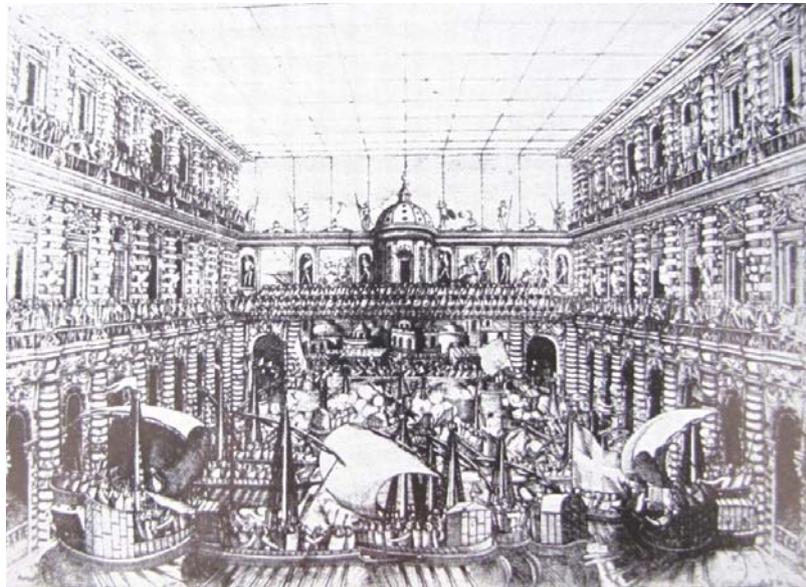
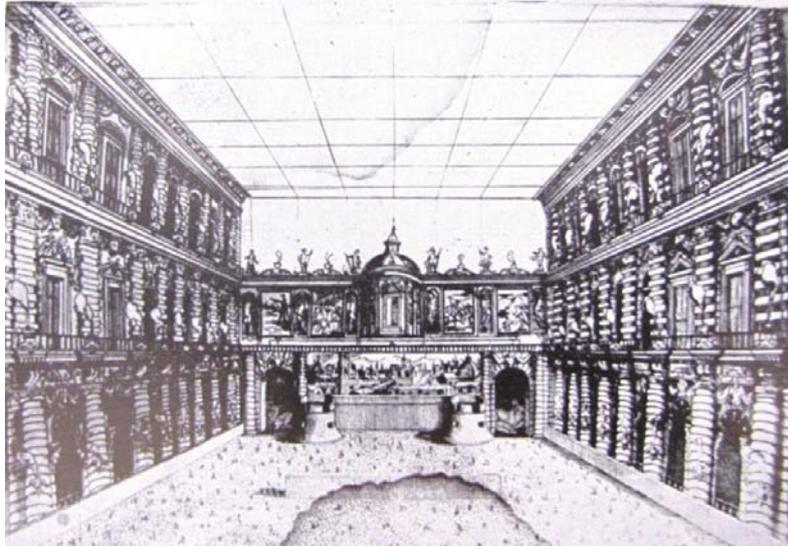
Al tempo di Enrico VIII, lo spettacolo presenta una sfilata iniziale di cortigiani in veste cerimoniale o in costumi elaborati, spesso su carri da parata o comunque mezzi scenici mobili. Dopo l'entrata trionfale dei partecipanti, gli uomini in maschera si diletano nell'esibizione di danze e balletti.

Vi sono anche i primi esempi di feste "all'italiana", importati direttamente dalla penisola come spettacoli all'ultima moda. In questi, i cortigiani in costume trovano un compagno nel pubblico con cui condividere quel che diventa un gran ballo finale.

Nel masque stuartiano la dimensione teatrale è più elaborata. La sala in cui viene proposto lo spettacolo è riadibita a sala teatrale, con tanto di palcoscenico e palchetti temporanei. Anche questa è una moda importata dalle abitudini teatro-spettacolari delle grandi corti italiane contemporanee.

---

<sup>44</sup> Vedi *The origin and history of the masque* in Enid Welsford, *The Court Masque. A study in the relationship between poetry and the revels*, New York, Russell and Russell, 1962.



Incisioni raffiguranti il Cortile del Palazzo Pitti di Firenze, sede dei più stravaganti spettacoli della corte medicea di fine Cinquecento. La prima immagine rappresenta il cortile sgombro, rendendo visibile il telo dipinto e l'impalcatura allegorica sul fondo. La seconda invece rappresenta una *Naumachia* in atto. Lo spazio è completamente colmato da carri e bastimenti allegorici, volti alla re-interpretazioni di grandi battaglie storiche. I *banqueting halls* inglesi si conformano al modello formale degli spazi di questi meravigliosi spettacoli italiani.<sup>45</sup>

La componente drammatica è pure approfondita: viene a delinearsi una minima struttura narrativa che aiuta a contestualizzare i costumi e soprattutto i balli, detti *revels*. Sono questi il cuore della festa, motivo per cui l'intero intrattenimento diventa pretesto. Definiscono il carattere eminentemente sociale dell'occasione. L'autorità in carico degli eventi performativi e cerimoniali viene detto infatti *Master of Revels*.<sup>46</sup> La funzione del testo è principalmente quella di creare un contesto per la danza e dare un significato ai piaceri condivisi di una

<sup>45</sup> Immagini tratte da Glynne Wickham, *Early English Stages: 1300 to 1660 (1576 to 1660)*, vol.2, London, Routledge and Kegan Paul, 1959, cit., tavola illustrativa n.24.

<sup>46</sup> Vedi capitolo *The significance of the revels*, in Enid Welsford, *The Court Masque*, cit., pp.353-375.

comunità aristocratica, avvolgendo il tutto in un mondo ermetico suggestivo: relaziona il re e la sua corte alla cultura filosofica del Rinascimento.<sup>47</sup>

Nella produzione più tarda di questi spettacoli, sono inseriti degli episodi iniziali detti antimasques. Questi servono al masque centrale come introduzione espositiva e al contempo contrasto: portano in scena una situazione conflittuale d'apertura che definisce la qualità narrativa e risolutiva del resto dello spettacolo.

La struttura generale che presenta una simile *performance* completa è quindi:

- Un prologo poetico, spesso cantato;
- Uno o più antimasques;
- L'entrata spettacolare degli interpreti, detti masquers;
- La discesa di questi in sala per unirsi ai membri del pubblico nella danza dei *revels*;
- Un epilogo finale, anche questo solitamente cantato, che accompagna il ritorno dei masquers sulla scena e la loro uscita definitiva.

È difficile al giorno d'oggi immaginare come deve essere stato un masque e la sua resa scenica. Nascono come eventi destinati ad una sola esclusiva *performance* immediata, quindi non necessitano della pubblicazione di registri dettagliati della messinscena, come avviene invece a volte per gli spettacoli di corte italiani. Ma anche nel caso italiano i quadri scenici sono creati post-spettacolo e inseriti nelle edizioni a stampa dei testi solo per pubblicizzare la ricchezza della corte e non per testimoniare il vero svolgimento degli eventi.

Quindi l'unica documentazione concreta sullo svolgimento scenico dei masques proviene dall'attenzione del poeta incaricato di scriverne il testo, corredato da possibili didascalie; ma anche il poeta più accorto può però proporre solo un resoconto abbastanza unilaterale e soggettivo dell'evento. Si tratta invece di uno spettacolo che è espressione di interdisciplinarietà delle arti: musica, recitazione, pittura, architettura, meccanica, illuministica, coreografia e danza oltre a poesia e prosa. Sotto questo aspetto, è più simile all'opera lirica che a qualsiasi altro esempio performativo.

Infine, il masque si definisce principalmente nella sua esclusività di evento cortigiano. A parte alcuni rari casi, tutti questi spettacoli sono rappresentati a corte e presentati da membri della nobiltà, se non direttamente della famiglia regale, a una cerchia ristretta e selezionata di sudditi. I masquers principali sono sempre membri eminenti della vita di corte, solitamente aggruppati attorno ad una figura centrale di discendenza regale: la regina Anna di Danimarca (moglie di Giacomo I), il principe Henry e più tardi Carlo I Stuart con la sua

---

<sup>47</sup> Cfr. *The politics of the Stuart court masque*, a cura di David Bevington e Peter Holbrook, Cambridge University Press, 1998, p.4.

consorte francese Henrietta Maria sono assidue comparse. Re Giacomo I non si presta mai all'azione diretta in scena, ma come primo spettatore è sempre coinvolto simbolicamente nelle vicende.<sup>48</sup>

La natura drammatica e il suo svolgersi sono definiti dal decoro cortigiano. I masquers non impersonificano personaggi come farebbero dei classici attori: non si espongono nella recitazione o nel canto. Prestano la loro presenza alla sola interpretazione del costume, che valorizza simbolicamente la loro persona e il loro ruolo in società. Avvolti in queste vesti allegoriche, infine, si dedicano alla danza, unico vero talento artistico appropriato al contesto di corte. Non è un caso che sia nell'ambito delle corti rinascimentali che nascono i primi trattati di coreografia, impegnati a canonizzare quella che viene chiamata l' "Arte del Ballo".<sup>49</sup> Il dialogo, il canto, le musiche e le danze istrioniche dell'antimasque sono invece delegati ad attori e musicisti professionisti.

Detto questo, è da precisare che si tratta di eventi performativi strettamente collegati ad occasioni celebrative specifiche. Solitamente queste si suddividono tra rappresentazioni per eventi festivi dell'anno, come il Natale - o, come nel caso della prima rappresentazione documentata di *The Tempest* del 1611, "Hallowmas", il giorno dopo Halloween, la festa di Ognissanti -; e spettacoli che rientrano tra gli intrattenimenti delle celebrazioni ufficiali quali matrimoni, come avviene nel caso della seguente replica documentata a corte nel 1613.

Prima della rappresentazione del 1611, i King's Men hanno avuto più occasioni di esperienza diretta nel masque. Dopo la successione di Giacomo I alla regina Elisabetta I, il palazzo di Whitehall ospita ufficialmente undici di queste produzioni, otto delle quali frutto della penna di Ben Jonson. Come membri ufficiali della Camera rientranti al servizio diretto del re, Shakespeare ed i suoi colleghi possono permettersi di essere presenti a questi eventi performativi, se non addirittura a prenderne parte.<sup>50</sup>

L'ideazione del masque giacomiano risiede principalmente nelle esclusive competenze del poeta incaricato a redarne il testo. La forma che Ben Jonson istituzionalizza ne garantisce la qualità celebrativo-cerimoniale come anche una etico-educativa. Si prefigge di guidare la corte ad una percezione ideale di sé attraverso un'articolata ma solidamente strutturata

---

<sup>48</sup> Cfr. Ivi, p.227.

<sup>49</sup> Vedi il capitolo a cura di Maurizio Padoan, *Il Quattrocento e il Cinquecento. Il ballo:spettacolo di corte e spettacolo della corte*, in *Storia della danza italiana. Dalle origini ai nostri giorni*, vol.1, a cura di Josè Saspotes, Firenze, L.S. Olschki, 1983.

<sup>50</sup> Le edizioni a stampa dei masques di Jonson da *Love Restored* (1612) in poi indicano più di una volta i King's Men nel cast delle parti recitate. Vedi *Ben Jonson*, vol.11, a cura di C. H. Herford, Percy Simpson, Oxford, Clarendon Press, 1925-1952, p.521.

combinazione di satira, elogio ed esortazione.<sup>51</sup> La figura del monarca si pone sempre al suo centro e, anche nei casi in cui si prefigurano come protagoniste le persone della regina o del principe (ad esempio, nel *Masque of Queens* del 1609), il re è inequivocabilmente la chiara fonte generale della forza idealizzatrice.

Il 1° gennaio 1611, la corte assiste al *Masque of Oberon, the Faery Prince*, in cui un gruppo di satiri viziosi è convertito alla purezza della virtù incarnata nella figura dell'omonimo principe.<sup>52</sup> Qui, nonostante sia il *prince* il personaggio principale, è al re in sala a cui è dedicata la canzone fulgente dello spettacolo, cantata in coro da tutti gli abitanti della scena:

Melt earth to sea, sea flow to air,  
And air fly into fire  
Whilst we in tunes to Arthur's chair  
Bear Oberon's desire  
Than which there nothing can be higher,  
Save James, to whom it flies:  
But he the wonder is of tongues, of ears, of eyes.<sup>53</sup>

La spiritualizzazione della materia e la risoluzione delle tensioni in armonia e meraviglia avvengono grazie all'azione e al potere regale. Tutti i *masques* di Jonson trattano il superamento di conflitti attraverso lo scontro di chiare figure simboliche: i satiri e le fate obbedienti di *Oberon*, le streghe e le regine del *Masque of Queens*, la mostruosa sfige dell'Ignoranza vinta dall'arguto e spiritoso Amore in *Love Freed from Ignorance and Folly* (1611) e il completo predominio della Ragione su tutte le furie spiritate alla fine di *Hymenaei* (1606). Anche i suoi primi *masques* si muovono secondo l'opposizione basilare di oscurità (*Masque of Blackness*, 1605) e bellezza (*Masque of Beauty*, 1608).

Dal 1609, con il *Masque of Queens*, Ben Jonson introduce poi un elemento che rientrerà nella struttura generale di tutti i *masques* a venire e che promuove questa dicotomia di base. Si tratta del primo *antimasque*, un caotico ma spettacolare episodio iniziale da cui il *masque* poi levita. Il conflitto insito nel tema del *masque* trova in questo un corrispettivo strutturale. La rappresentazione progredisce quindi secondo un *climax* espositivo e contenutistico: si professa di illustrare il raggiungimento di una realtà superiore oltre il mondo quotidiano di naturali e volgari vicissitudini.

La trascendentalità dell'opera è aiutata dal carattere generale eminentemente non drammatico: l'azione è minima e risiede soprattutto nell'antefatto dell'*antimasque*.

---

<sup>51</sup> Cfr. Arthur Kirsch, *Jacobean Theatrical Self-consciousness*, in "Research opportunities in Renaissance drama", n. 23 (1980), p.9.

<sup>52</sup> Per tutti i riferimenti ai *masques* di corte messi in scena da Inigo Jones vedi i due volumi a cura di Stephen Orgel e Roy Strong, *Inigo Jones. The theatre of the Stuart court*, 2 voll., London, Sotheby Parke Bernet; Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1973.

<sup>53</sup> Cit. Ivi, Ben Jonson, *Oberon, the Faery Prince*, p.201.

Il masque vero e proprio presenta una sfilata di personaggi in pellegrinaggio verso un'apoteosi finale, dove si riuniscono per vincere le forze negative sprigionate dall'antimasque.

Ad alimentare il successo di questo genere di spettacolo alla corte stuartiana è forse anche il lavoro di un'accoppiata tra le più fertili della storia del teatro inglese: Ben Jonson e Inigo Jones. Nonostante il primo sia un poeta prediletto dal circolo nobile già da tempo, Jones entra nelle grazie della corte a partire dal suo talento nella messinscena di masques. In realtà, è un personaggio certo riconosciuto dal panorama culturale inglese per le sue importanti prestazioni da architetto; ma le qualità pittoriche e grafiche dei suoi progetti e delle sue bozze lo qualificano anche come disegnatore e *picture-maker*. È in queste vesti, e non in quelle di architetto, che entra inizialmente alle dipendenze della corte.

Tra il 1605 ed il 1611, Jones disegna scene e costumi per tutti i masques di Ben Jonson e per tutti i masques commissionati dalla Regina. Si deve a lui l'introduzione dell'arco del proscenio e della scena prospettica nel teatro inglese. Sono elementi caratterizzati dalla particolare natura architettonica, ma nondimeno scenografica.

È evidente l'influenza della tradizione scenica italiana contemporanea, o poco precedente. Si possono trovare diversi riscontri con opere di Bernardo Buontalenti e di Giulio e Alfonso Parigi. L'attività artistica del Buontalenti in particolare e la sua posizione alla corte medicea di Firenze sono difatti molto simili a quelle che avrà Jones alla corte di Giacomo I e Carlo I.

Elena Povoledo, nel saggio critico *L'intermezzo apparente e la scena mutevole*,<sup>54</sup> analizza gli spettacoli di punta della produzione teatrale rinascimentale italiana per ricostruire le cause che comportano la nascita della successiva scena mutevole barocca. In Bernardo Buontalenti riconosce una chiave di volta di questa evoluzione, proprio perchè «avezzo più all'arte del fortificare che a quella della pittura [...] il suo lavoro è apprezzato alla corte medicea per le sue "capricciose invenzioni meccaniche sceniche"».<sup>55</sup> Inutile negare l'affinità artistica e professionale di Inigo Jones con questo personaggio.

Nel 1611, stesso anno della prima rappresentazione de *The Tempest*, Inigo Jones è infatti nominato prossimo *Surveyor of Works* alla futura corte del principe Henry,<sup>56</sup> rispecchiando il rilievo del Buontalenti alla corte medicea.

---

<sup>54</sup> Elena Povoledo, *L'intermezzo apparente e la scena mutevole*, in Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>55</sup> Cit. Ivi, p.414.

<sup>56</sup> Cfr. John Summerson, *The Architect and society. Inigo Jones*, Harmondsworth-Middlesex, England, Penguin Books Ltd, 1966, p.31.

Con questo accenno al ruolo ufficiale che Inigo Jones guadagna a corte e nel *masque-making*, m'impegno a sottolineare la crescente rilevanza dell'esperienza visiva nel mondo degli intrattenimenti di corte.

La resa scenica delle rappresentazioni non è più un fattore opzionale o secondario: la cessione della carica di sovrintendenza artistica ad un "artista con le mani in pasta" è indice dell'importanza che acquista il compendio visivo-estetico della messinscena di un testo. William Shakespeare è alle dipendenze del re da tre anni quando Inigo Jones è nominato prossimo *Surveyor of Works* di corte. È impossibile che il lavoro del drammaturgo non sia enormemente influenzato da questo cambiamento.

### **3. Masques, antimasques e dialettica: la struttura drammatica di *The Tempest***

Il rapporto tra la struttura di *The Tempest* ed il genere performativo del masque stuartiano, per quanto indiscutibile, rimane ancora oggi oggetto di studio e di scrutinio. Si tratta infatti dell'unica opera shakespeariana in cui l'autore s'impegna a seguire la rigorosa struttura in cinque atti e a rispettare le unità aristoteliche. Ma è proprio l'apparente rigidità del suo scheletro che ne qualifica la particolarità drammatica perché, come vedremo nel corso del capitolo, il suo principio strutturale risiede piuttosto nella dialettica costruttiva tra gli episodi.<sup>57</sup>

Il contrasto dialettico è già principale espediente narrativo degli spettacoli di corte. È la prima volta però che diventa un principio modulare ricorrente in tutta la lunghezza del dramma, non cristallizzandosi nella semplice antitesi tra un "prima"-antimasque ed un "dopo"-masque. A questo si aggiunga il carattere particolare che assumono i due esempi ufficiali di masque ed antimasque all'interno del testo.

In generale, è definito antimasque del dramma il banchetto di Ariel nella terza scena del terzo atto, mentre come masque lo spettacolo di divinità offerto da Prospero per il fidanzamento di Miranda e Ferdinand nella prima scena del quarto. Entrambi i casi sono conseguenze dirette dell'esercizio magico-artistico di Prospero, ovvero teatro nel teatro. Anche gli altri episodi di simile natura rispondono ad un'aperta invocazione demiurgica, ma nel caso del masque e dell'antimasque viene sottolineata l'essenza artificiale degli spettacoli offerti.

È da specificare infatti che quello di *The Tempest* non è un effettivo masque di corte, ma solo una sua allusione drammatica. Si tratta di un tributo all'arte, alla poesia e all'immaginazione e una dimostrazione del loro insito valore drammatico: l'autorità esaltata non è quella dello spettatore regale in platea, quanto quella del drammaturgo e del suo fare teatro.<sup>58</sup> Anche il banchetto di Ariel è intriso di questa qualità metateatrale, dal momento che Prospero complimenta l'interpretazione del suo spiritello:

Bravely the figure of this Harpy hast thou  
Preform'd, my Ariel; a grace it had devouring:

<sup>57</sup> Cfr. Roberta Mullini, 'A most majestic vision: il 'masque' in 'The Tempest' e 'The Tempest' come 'masque', in *'The Tempest': dal testo alla scena*, a cura di Mariangela Tempera, Bologna, CLUEB, 1989, p.33.

<sup>58</sup> Cfr. Bevington e Holbrook, *The politics of the Stuart court masque*, cit., p.237.

Of my instruction hast thou nothing bated,  
In that thou hadst to say: so, with good life  
And observation strange, my meaner ministers  
Their several kinds have done.<sup>59</sup>

È fondamentale questa natura velata del masque di Prospero, che tanto spesso viene identificato come episodio a sè stante, inserito nel *play* in secondo luogo per rientrare nel tema delle celebrazioni matrimoniali a corte del 1613, quando in realtà è parte integrante dell'azione.<sup>60</sup> Dal momento che questo spettacolo, come tutti i masques in genere, non apporta alcun svolgimento propriamente drammatico oltre ad una sfilata di meravigliosi costumi, è da trovare in altre sue facoltà il perno che ne definisce la rilevanza all'interno del dramma.

Prima di vedere nel dettaglio questo particolare episodio, è importante comprendere la natura degli episodi che lo anticipano e di quelli che lo seguono per definire la struttura generale del contesto in cui è posto.

La tensione drammatica generale deriva infatti dal solo principio di polarità tra ordine e disordine, armonia e caos, che si traduce appena strutturalmente nel contrasto fra masque e antimasque. Quindi, se non si può dire che quello di *The Tempest* è un vero masque, possiamo però dire che l'intero *play* è strutturato secondo lo sviluppo dialettico dello stesso. Roberta Mullini, nel suo intervento in "*The Tempest*": *dal testo alla scena*,<sup>61</sup> definisce l'anatomia generale dell'opera come quella di un masque "esplosivo", in cui «la sequenza masque/antimasque si riproduce diversa nei contenuti, ma costantemente uguale nella tensione tra le sue due polarità». <sup>62</sup> Northrop Frye allarga il campo di studio, riconoscendo in questo la struttura essenzialmente dialettica del *romance* narrativo stesso.<sup>63</sup>

*The Tempest* è quindi scandito da episodi che, alternativamente, mettono in scena il caos e l'ordine. Di questi, il masque nuziale ed il banchetto di Ariel sono solo i due espedienti meta-rappresentativi del genere.

Quali sono dunque le altre scene che compongono questo movimento altalenante di base? Keith Sturgess, nel capitolo dedicato a questo *play* nel suo studio sul teatro privato d'epoca giacomiana,<sup>64</sup> identifica cinque episodi alla base della spettacolarità del dramma:

- la tempesta iniziale della prima scena nell'atto primo;

---

<sup>59</sup> Atto III.3, versi 83-88. Tutte le citazioni dal testo shakespeariano sono tratte dall'edizione a cura di Stephen Orgel, *The Oxford Shakespeare. The Tempest*, cit.

<sup>60</sup> Cfr. Ivi, introduzione di Stephen Orgel, pp.43-44.

<sup>61</sup> Vedi nota 57.

<sup>62</sup> Cit. Ivi, p.36.

<sup>63</sup> Cfr. Northrop Frye, *Romance as Masque*, in *Shakespeare's romances reconsidered*, cit., pp.18, 30.

<sup>64</sup> 'A quaint device': 'The Tempest' at the Blackfriars, in Keith Sturgess, *Jacobean private theatre*, London, Routledge and Kegan Paul, 1987, pp.73-96.

- Ariel che guida Ferdinand verso il suo primo incontro con Miranda nella seconda scena dell'atto primo;
- il banchetto di Ariel travestito da arpia nella terza scena dell'atto terzo;
- il detto masque nuziale nella prima scena dell'atto quarto;
- e l'emblematico *tableau* finale radunato attorno ai due innamorati che giocano a scacchi nell'unica scena dell'ultimo atto quinto.

È notevole la sequela alternante tra “stato di caos” e “stato di ordine” di questi maggiori spettacoli offerti da Prospero. L'antinomia è poi alimentata dal continuo gioco di polarità tra altri elementi: la figura di Ariel e quella di Caliban, in linea con il contrasto tra le figure simboliche solite dei masques; il “trio tragico” di usurpatori effettivi ed il “trio ridicolo” di *fools*; e la più recondita e sottile antitesi tra la magia di Prospero e quella dell'antica misteriosa padrona dell'isola, Sycorax. Ogni elemento sembra richiamare il suo opposto, anche se solo come lontana reminiscenza, determinando l'atmosfera ambigua e incerta dell'isola e del *play* intero.

Vi è infatti un inequivocabile senso di completezza e soffusa universalità che pervade l'opera, dato dal fatto che vengono elaborati concetti ed idee inerenti al fare artistico e alla natura dell'arte. È la prima e ultima volta che Shakespeare mette in scena un personaggio tanto “pirandelliano”, costretto a rapportarsi con attori e pubblico metateatrali. Il *cast*, gli eventi e le circostanze sono tutti delineati dal potere artistico di Prospero.

A riprova di questo, la magia in questione non si rifà a poteri naturali insiti, ma a poteri acquisiti in lunghi anni di studio eremitico. La componente magica del *play* è concentrata esclusivamente nei libri di Prospero. Senza di essi, Caliban stesso afferma “He's but a sot, as I am”.<sup>65</sup> Anche Prospero riconosce fin da subito il netto distacco tra le proprie abilità artistiche e la sua identità quando togliendosi il matello magico nel primo atto constata “Lie there, my Art”.<sup>66</sup> Oltretutto, la sua effettiva magia non vanta un potere diretto sulla natura, ma una magnifica abilità nell'imitarla, di creare ed esibire visioni talmente accurate nella propria qualità mimetica da rivaleggiare la realtà.

La tempesta stessa del titolo è uno “spectacle”. Prospero ce lo spiega nella seconda scena del primo atto, elogiando la perfetta *performance* di Ariel e assicurando Miranda che i fulmini ed i tuoni sono state solo apparenze che non hanno recato danno ad alcuno:

No, not so much perdition as a hair  
Betid to any creature in the vessel

---

<sup>65</sup> Atto III.2, verso 91.

<sup>66</sup> Atto I.2, verso 25.

Which thou heard'st cry, which thou saw'st sink.<sup>67</sup>

Il dramma apre con un magnifico spettacolo nello spettacolo che dà il via allo svolgersi degli eventi, rendendo tutti partecipi alla stessa situazione di crisi iniziale. A far fronte alla “realtà” della tempesta è infatti non solo l’equipaggio della nave, ma anche il pubblico in sala che si trova dall’inizio della seconda scena a dover ridefinire il percorso narrativo e la propria esperienza del reale. Facendo così Shakespeare, oltre a garantire un collegamento con i tipici temi degli antimasques coevi quale la sfida degli elementi naturali dionisiaci, assoggetta il suo pubblico ad un’alienazione percettiva. Il pubblico è portato a dubitare la verità scenica e costretto ad affilare il proprio senso critico in termini quasi brechtiani. L’arte di Prospero è dunque un’arte specificatamente drammatica che fin da subito si confronta con il pubblico nel pieno della sua forza.

Compresa la forma metateatrale degli spettacoli risultati dall’intervento di Prospero, è interessante considerare il fine a cui aspira il duca-stregone nell’applicazione dei suoi poteri. Il riferimento più immediato alla sostanza del suo “project” artistico si può ricavare in maniera abbastanza esplicita dalla relazione che viene ad instaurare con Caliban. All’antefatto esposto a Miranda infatti segue la presentazione e descrizione di questo terzo abitante dell’isola. Nonostante si tratti della presenza formalmente più “monstrous” del *play*, si può intendere anche come il minimo comun denominatore di tutti i personaggi e, infatti, della natura umana intera. È una personificazione dell’agonizzante “Io” profondo, desideroso di saziare ogni recondito ed amorale appetito al punto da considerare come divinità chiunque gli garantisca la libertà di farlo.<sup>68</sup> Si comprende dai racconti di Prospero che il suo approccio a Caliban è macchiavellicamente rigido, al fine di innalzarlo ad un più alto stato di rigenerazione morale. Quindi l’esercizio del suo potere è atto a svelare e castigare le colpe insite nella bassezza dell’inconscio umano, per poi guidarlo verso una morigerata realizzazione di sé. È questa linea didattico-morale che sembra definire tutti i suoi sforzi artistici, conformandosi a quella degli altri masques di corte.

La stessa tempesta in apertura al dramma risulta essere invocata da Prospero con la specifica intenzione di assoggettare Alonso, Antonio e Sebastian ad un percorso introspettivo e depurativo che culminerà nello spettacolo e nelle parole sentenziose di Ariel. Anche quando costringe il principesco Ferdinand a trascinare fasci di legna per tutto l’atto secondo e terzo, non fa che sottoporlo ad un processo purificativo uguale a quello di Caliban, atto a liberare pure lui dai bassi istinti “animali” e a raffinare i suoi sentimenti verso Miranda.

---

<sup>67</sup> Ivi, versi 30-31.

<sup>68</sup> Cfr. Alden T. Vaughan e Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban. A cultural history*, Cambridge University Press, 1993, pp.10-11.

Di nuovo, Prospero fa seguire alle traversie di Ferdinand una magnifica visione dell'ideale che richiede da lui: un masque nuziale, ma di castità.

Prima di proseguire nell'analisi della concatenazione alternata di episodi, è importante sottolineare un altro fattore che entra appena dopo l'uscita di Caliban nel primo atto e che allinea questo *play* al genere degli intrattenimenti di corte: la musica. È dopo il primo incontro con Caliban che Shakespeare fa scortare musicalmente in scena da Ariel il giovane Ferdinand. Vestito da "sea-nymph" e invisibile agli occhi del giovane principe, Ariel adescala la sua attenzione intonando le prime due canzoni dell'opera: "Come unto these yellow sands", seguito da "Full fathom five".<sup>69</sup> Al caotico incipit di tempesta e alla dionisiaca presenza di Caliban subentra l'accoppiata apollinea ed eterea di Ariel e Ferdinand, accompagnata dall'arte sublime della musica. Il pendolo oscilla precipitosamente da un estremo all'altro, delineando già dal primo atto il gioco di polarità che struttura l'opera. Il *carillon* di musiche che s'intreccia al testo sostiene il contrappunto basilare.

*The Tempest* è infatti l'opera più musicale della produzione shakespeariana. Presenta nove canzoni in totale, sei pezzi strumentali e in svariate occasioni hanno luogo "strange noises", come ci suggerisce Caliban nella sua poetica descrizione dell'isola:

Be not afeared; the isle is full of noises,  
Sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not.  
Sometimes a thousand twangling instruments  
Will hum about mine ears; and sometime voices,  
That, if I had wak'd after long sleep,  
Will make me sleep again [...]<sup>70</sup>

Le musiche di *The Tempest* risultano essere firmate dal liutista di corte Robert Johnson (c1583-1634), e scritte presumibilmente per l'apposita rappresentazione a corte. Che Johnson abbia redatto l'intera colonna sonora anche per una rappresentazione al Blackfriars è plausibile, ma non documentato. Non è la prima volta che Robert Johnson sembra collaborare con la compagnia di Shakespeare, di sicuro durante la loro produzione da King's Men, ed è quasi sicuro che fosse membro importante dell'orchestra stessa del Blackfriars.<sup>71</sup> Questo è un altro fattore che alimenta l'ipotesi di una rappresentazione di *The Tempest* al teatro privato dei Blackfriars antecedente a quella documentata a corte nel 1611.

---

<sup>69</sup> Cfr. Ratri Ray, *Atlantic critical studies. William Shakespeare's The Tempest*, New Delhi, Atlantic Publishers & Distributors, 2007, pp. 101, 169.

<sup>70</sup> Atto III.2, versi 132-137.

<sup>71</sup> Cfr. *The Arden Shakespeare. The Tempest*, a cura di Alden T. Vaughan e Virginia Mason Vaughan, London, Thomson Learning, 1999, pp.18-20. Viene addirittura ipotizzato che Johnson abbia collaborato con la compagnia di Shakespeare molto prima, quando ancora Chamberlain's Men. Vedi anche Ernest Law, *Shakespeare's Tempest as originally produced at Court*, cit., pp.17-18; e John P. Cutts, *Robert Johnson: King's Musician in His Majesty's Public Entertainment*, in "Music & Letters", vol.36, n.2 (1955), pp. 110-125.

Conclusosi il primo atto sulle note di Ariel e con il primo incontro dei due innamorati, il secondo atto presenta la concomitanza di due *subplots* che si rispecchiano e al contempo si oppongono. Se da una parte abbiamo i tre effettivi artefici dell'usurpazione del trono di Prospero - Alonso, Antonio e Sebastian -, dall'altra viene a formarsi un trio di *fools* - Caliban, Trinculo e Stephano - che escogitano una pantomimica nuova ingerenza negli affari del padrone dell'isola. Sono esposte variazioni sul tema del complotto e del tradimento da ambo le parti: Antonio tenta di corrompere la mente di Sebastian, incitandolo a spogliare il dormiente fratello re di Napoli della vita e della corona, proprio come fece uno dei più subdoli serpenti shakespeariani, Lady Macbeth; dall'altra parte dell'isola, Caliban si unisce al buffone Trinculo e al dispensiere di bordo Stephano, assoggettandosi al potere inebriante degli spiriti alcolici. Assuefatto da questo ulteriore vizio umano, il povero Caliban si presta al servizio del nuovo "brave god" che "bears celestial liquor"<sup>72</sup> e, dalla seconda scena del terzo atto, tenterà di guidarlo ad un'improbabile ascesa al governo dell'isola.

Il conglomerato di temi alti e bassi si complica con il commento musicale, che presenta da una parte le dolci ninne nanne di Ariel e dall'altra le volgari filastrocche cantate da Stephano e Caliban. In questo modo, i personaggi di qualità tragica trovano un compendio che li schernisce quanto una vera e propria satira.

Il terzo atto si apre con un'immagine che si manifesta come un paradosso agli occhi degli spettatori. Ferdinand entra in scena sfacchinando ceppi di legno esattamente come fece Caliban alla propria entrata in scena nel secondo atto. Il paragone è immediato quanto innaturale: il romantico principe è soggetto alle stesse identiche tribolazioni del "monster" dell'isola. Ironicamente, nel caso di Ferdinand si tratta di una prova atta a dimostrare il suo valore ed il suo merito per ottenere la mano di Miranda, mentre per Caliban si presenta come una punizione per aver tentato di avvicinarla. Anche in questo caso, un episodio controbilancia perfettamente l'altro, a riprova della struttura essenzialmente dialettica del *play*.

È con la formazione di queste tre trame subordinate che Shakespeare fa convergere nel testo uno spettro di personaggi molto ampio. Include un protagonista vittima di un'inequivocabile ingiustizia, una coppia di giovani ed innocenti innamorati, un re tormentato dai sensi di colpa, un fedele consigliere, un macchiavellico usurpatore, un patetico gradasso ed un *fool*. Sono tutti personaggi chiave del canone shakespeariano, compattati nello spazio di un solo dramma.

---

<sup>72</sup> Atto II.2, verso 117.

In questo modo, nel mondo di Prospero risultano convivere estremi opposti della natura umana: creature quasi eteree quali Ferdinand e Miranda, esempi di uomo allo stato brado come Caliban e uomini di natura tanto corrotta da essere incorruttibile come Antonio.

*The Tempest* si prefigge di rappresentare un mondo del più ampio spettro umano possibile per poter far immaginare un sistema potenzialmente caotico quanto armonioso. L'incerta natura del genere del *play* fa sì che il lieto fine non sia una conclusione certa. La minaccia di una ricaduta ad uno stato di caos ritorna ad ogni oscillazione del pendolo narrativo ad inquietare lo sviluppo della storia. Ne consegue che Prospero deve, non solo tentare di organizzare la realtà attraverso immagini di ordine morale per indurre i suoi spettatori ad una risposta costruttiva, ma deve anche scendere al livello del materiale umano sull'isola per riconoscere e affrontare quella parte del reale che vuole riformare. Il problema risiede nel fatto che, all'inizio, manca questo secondo scopo al suo programma. Come avviene in tutti i *masques* coevi, Prospero insiste nel cieco intento di sovrapporre al mondo una struttura altamente ideale, senza considerare l'improbabilità dell'incastro e rifiutando di riconoscere qualsiasi elemento che non rientri nel quadro prefissato. Questo grave difetto del suo programma morale è causa del difetto fondamentale della sua arte, riscontrabile soprattutto al momento degli spettacoli che Prospero decide di allestire in onore dei suoi due principali intenti moralizzanti: la mortificazione e penitenza degli artefici delle sue disgrazie, ed il fidanzamento di Ferdinand e Miranda.

La circostanza delle traversie che Prospero organizza per Alonso, Antonio e Sebastian culmina nell'ultima scena del terzo atto. Qui gli spiriti dell'isola sono richiamati ad allestire al loro cospetto un ipotetico banchetto allegorico, danzando al suono di "solemn and strange music". Lo scopo di questo preludio idilliaco è quello di guadagnarsi l'attenzione convinta degli spettatori: li prepara a ricevere immagini e parole d'alto contenuto allegorico e a credere al profondo significato morale dell'esperienza. Sono in serbo però altri espedienti per la rinascita virtuosa dell'*audience* prescelta. Prospero ordina ad Ariel di discendere "like a Harpy", interrompere l'atmosfera festiva e presentare ai tre peccatori uno schema chiaro dell'ordine morale dell'universo dove vengono giudicate le loro azioni:

You are three men of sin, whom Destiny  
[...] the never-surfeited sea  
Hath caus'd to belch up you; and on this island,  
Where man doth not inhabit, - you 'mongst men  
Being most unfit to live.  
[...]  
But remember, -  
For that's my business to you, - that you three  
From Milan did supplant good Prospero  
[...] for which foul deed

The powers, delaying, not forgetting, have  
Incens'd the seas and shores, yea, all the creatures,  
Against your peace. [...]  
They [...] do pronounce by me  
Ling'ring perdition – worse than any death  
Can be at once – [...]  
Whose wrath to guard you from [...]  
Is nothing but heart-sorrow  
And clear life ensuing.<sup>73</sup>

Il discorso oracolare di Ariel ha lo scopo di evocare nei membri del pubblico in scena il ricordo dei loro peccati originali e la consapevolezza dell'offesa fatta contro un giusto macrocosmo ordinato. Così gli stessi elementi naturali, colmi ed “incens'd” di rabbia, diventano gli agenti della tempesta punitiva iniziale. La sentenza di Ariel però apre anche uno spiraglio di luce, accennando ad una possibile redenzione delle colpe.

L'analisi della realizzazione di questo articolato episodio è significativa per la ricostruzione delle possibilità scenotecniche dei teatri di Shakespeare e per la comprensione della sua personale presa su questo nuovo genere performativo. È interessante lo studio della resa scenica perchè mentre palesa agli spettatori in sala la natura meta-rappresentativa dello spettacolo offerto da Ariel, riesce a confondere e a raggirare l'immaginazione degli spettatori in scena. Shakespeare riesce a creare e a far convivere un pubblico scenico partecipante ed uno extra-scenico estraniato.

Questo è uno degli elementi principali che differenzia in maniera sostanziale lo spettacolo di Prospero dagli altri masques ed antimasques offerti a corte. È la prima volta dopo la tempesta iniziale che si allude apertamente all'illusorietà di ciò che si vede, minando dal profondo il programma estetico dei masques originali. L'intento artistico di Prospero è quello di presentare queste visioni ai suoi nemici come spaventosa realtà e non come ologramma artificiale; ma fa “crollare il palco” dal momento che commenta extra-teatralmente la maestria della messinscena.<sup>74</sup>

Vi è poi un altro elemento drammatico, ancor più sottile, che staglia questa scena dal classico repertorio del genere spettacolare contemporaneo. Prospero abbandona la scena immediatamente dopo il postulato di Ariel e non rimane per assicurarsi che lo spettacolo sortisca l'esito voluto. È talmente sicuro del proprio disegno morale da non mettere in dubbio l'effetto del suo potere sul pubblico di “enemies”.

[...] My high charms work,  
And these mine enemies are all knit up  
In their distractions: they now are in my power;

---

<sup>73</sup> Atto III.3, citazione tratta dai versi 52-57, 68-82.

<sup>74</sup> Vedi citazione inizio capitolo (Atto III.3, versi 83-88).

And in these fits I leave them [...] <sup>75</sup>

Gli astanti del vero pubblico extra-scenico rimangono ovviamente a testimoniare l'esito dello spettacolo di Ariel, che viene a delinarsi in parte come un *flop*: l'apparizione del banchetto, la danza di "strange shapes", le musiche suggestive, la mostruosa visione dell'arpia e la sentenza finale toccano solo uno degli spettatori a cui sono indirizzati. Soltanto Alonso risponde alla visione, riconoscendo nella cospirazione contro Prospero un atto contro il giusto ordine del mondo. Solo lui prova un profondo sentimento di rimorso e di mortificazione.

Va però specificato che il personaggio di Alonso è delineato fin dall'inizio come il minor peccatore dei tre: è Antonio il vero colpevole dell'usurpazione di Prospero, e Sebastiano il colpevole della quasi usurpazione di Alonso stesso. In un certo senso, il re di Napoli è predisposto alla penitenza prima ancora dell'esperienza dello spettacolo di Ariel. Antonio e Sebastian, invece, rimangono essenzialmente inalterati nel profondo del proprio essere. Nonostante siano convinti della realtà palpabile della visione apocalittica, tanto da sguainare le spade, non sembrano essere minimamente inclini a partecipare alla riforma morale che viene loro richiesta. Escono di scena pomposi e battaglieri, rifiutando di conformarsi al sentimento di morigerato pentimento verso cui Prospero è convinto di spingerli.

È così che in questa scena l'arte di Prospero si dimostra parzialmente fallimentare: è stata screditata dalla persistenza di una realtà corrotta. Si tratta però di un fallimento che Prospero sembra essersi autoinflitto: la sua snobista prestanza superiore e semi-divina gli preclude di riconoscere l'importanza della risposta volontaria del pubblico come fattore determinante del proprio successo artistico. In ciò si trova un elemento chiave che non solo differenzia questo spettacolo da tutte le altre *performances* cortigiane dell'epoca, ma che lo pone in aperto contrasto: il successo del dramma non risiede nella qualità del programma morale o della sua potenza allegorica, ma esclusivamente nelle mani del pubblico. È la risposta di un pubblico che garantisce la riuscita di un evento teatrale. Shakespeare quindi riesce a spostare abilmente il centro del fenomeno artistico cortigiano dalla figura simbolica del re all'unità figurativa del pubblico. Solo un grande veterano dei *public theatres* può riconoscere nel pubblico la fonte propulsiva del fare teatro.

Prospero ironicamente nemmeno considera il fattore del pubblico nell'equazione metateatrale. Invece di rimanere a testimoniare la riuscita del suo progetto, preferisce andare a fare visita al giovane Ferdinand. Ovvero, preferisce dedicare il suo tempo alla presenza sull'isola che meno abbisogna di assistenza perchè già vicina ai suoi *standards* ideali. Quindi, se lo spettacolo riformatore del terzo atto è mosso da un subdolo sentimento di

---

<sup>75</sup> Ivi, versi 88-91.

vendetta, quello che viene a delinearci nel quarto è invece mosso da un subdolo atteggiamento autocelebrativo e auto-lusinghiero da parte di Prospero. Appunta a se stesso il merito dell'alta qualità ideale del loro amore, quando in verità è solo il coordinatore del primo incontro e dell'evento spettacolare che allestirà in loro onore.

Fin dal primo *rendez-vous* avvenuto nel primo atto, Prospero è ingaggiato nell'orchestrazione della coppia, secondo termini di natura prettamente drammatica. Ferdinand, sotto la guida incantata di Ariel, è convinto di essere nei pressi di una qualche presenza divina. Proprio come accade con il triumvirato di peccatori, anche il principe è persuaso della verità delle parole cantate da Ariel ed è portato a partecipare ad un ugual senso d'anticipazione: la sua attenzione è rapita nell'attesa della miracolosa esperienza che sembra essergli promessa dal prologo musicale dello spirito. A differenza del finale a sorpresa dei partecipanti al banchetto di Ariel, però, le aspettative di Ferdinand sono ricompensate dall'improvvisa visione di Miranda, vera "mirabile" creatura.

Prospero lavora a puntino questo crescendo drammatico, addomesticando perfettamente il colpo di fulmine finale: l'avvicinamento della coppia non è mosso da forti passioni, ma da un'*exploit* di reverente meraviglia che avvolge in un alone sacro e pudico la natura dei loro sentimenti. Prospero riesce a persuadere Ferdinand a credere sua figlia una "goddess". Conseguentemente, rimane infusa nel loro amore la convinzione di una radice divina, rientrando perfettamente nel quadro allegorico ideato da Prospero e nel sistema allegorico degli spettacoli di corte.

È interessante infatti notare come l'attenta costruzione che fa Prospero dell'immagine di sua figlia rispecchi esattamente quella che viene fatta della famiglia regale nei masques. Shakespeare mette in piena vista gli ingranaggi della stessa macchina drammatica atta a costruire l'*alter ego* teatrale ed ideale del re, sottolineandone la natura intrinsecamente non reale. Questo è un altro elemento che, sommato allo svolgimento dello spettacolo di Prospero, stuzzica l'integrità del nuovo genere performativo.

Il disegno che Prospero ha in serbo per l'unione della giovane coppia culmina nella celebrazione del masque nuziale nella prima scena del quarto atto. Si tratta della prima realizzazione costruttiva, e non punitiva com'era quella destinata ai suoi nemici, dell'ordine morale che intende imporre al mondo. Parte però dagli stessi presupposti che hanno comportato il fallimento del suo ultimo spettacolo: Prospero si fa sfuggire di nuovo quel principio vitale del fare teatro che risiede al di fuori dei propri poteri, nella ricezione del pubblico. Ovvero, la sua arte da sola, per quanto alta e raffinata, non è in grado di influenzare la realtà senza una volontaria e partecipe risposta del pubblico. L'unico motivo

per cui questo secondo tentativo di spettacolo sembra riuscire nei suoi intenti è che bontà e affetto sono virtù insite della coppia innamorata. I poteri di Prospero non hanno apportato nulla di sostanziale ai sentimenti di Ferdinand e Miranda. Come nel caso di Alonso, il miraggio che viene proposto è ratificato dal loro semplice e volontario impulso di compartecipazione nella realizzazione del programma morale.

Prospero continua ad ignorare il ruolo attivo del pubblico come primo fattore dell'evento rappresentativo. Si crede ancora unico artefice degli eventi, in grado di conformare il mondo al proprio ideale estetico attraverso l'esclusiva virtuosità della propria arte.

In questa scena, l'estro artistico è espresso in un'elaborata rappresentazione drammatica dedicata a ritrarre la virtù di castità che Prospero richiede dalla coppia. Diviene anche il *medium* che delinea un'immagine istantanea del mondo ideale che Prospero si prefigge di forgiare attraverso la propria arte. Il masque allestito in apertura al quarto atto costituisce quindi la chiave di volta della maestria artistica di Prospero.

Un *excursus* nella sua realizzazione scenica è importante per comprendere il calibro espressivo degli ultimi teatri shakespeariani e della sua relazione con altri masque contemporanei, pertanto sarà trattato nei prossimi capitoli. Quel che interessa evidenziare a questo punto della successione episodica dialettica del *play* è come il momento di più alta allegoria del dramma culmini in un finale sorprendentemente destabilizzante. I difetti del disegno estetico e la chiusura mentale del programma morale di Prospero sono epifanicamente svelati, diventando evidenti ai suoi stessi occhi e gettando in un precipitoso *aplomb* il momento culminante dell'opera.

Il masque offerto mette in scena le tre figure divine di Juno, Ceres ed Iris, rispettive dee di cielo, terra e dell'arcobaleno che li unisce. Sono divinità che appartengono ad un mondo esorcizzato da qualsivoglia elemento imperfetto, tanto meno maligno. Allo stesso tempo però, è da ricordare come sono spiriti quali Ariel ad impersonificare le parti: creature "airy" e "firey" appartenenti alla natura terrena dell'isola, costrette a rappresentare un ordine naturale a cui non appartengono.<sup>76</sup>

Questo scontro tra significante e significato si presta ad una simil parodia del genere del masque, sottolineando l'incolmabile distanza tra la natura dei rappresentanti e quella ideale del rappresentato. È possibile che l'intenzione fosse proprio quella di ridicolizzare in modo velato la prassi scenica e tematica di questi spettacoli, soprattutto in una ipotizzabile prima

---

<sup>76</sup> Viene spesso fatto riferimento allo spirito poco collaborativo di Ariel, costretto insieme agli altri spiriti a servire il volere artistico di Prospero. Prospero stesso rimprovera la sua natura ribelle (I.2, versi 250-299) e Caliban accenna a come il vero sentimento di Ariel nei confronti del padrone non differisca poi tanto dal proprio: "[...] all do hate him / As rootedly as I [...]", (III.2, versi 92-93).

*performance* al teatro dei Blackfriars. Fosse questo il caso, si tratterebbe di uno dei pochi *masques*, se non addirittura l'unico, ad essere rappresentato in un teatro, per quanto *private*, comunque aperto ad un pubblico generale.

La messinscena dei *masques* è infatti una prerogativa degli ambienti regali. Estrapolato dal contesto di corte, lo spettacolo perde il suo riferimento simbolico promotore e si palesa come espediente esageratamente sovraccarico di contenuti allegorici autocelebrativi. Sicuramente, come tenterò di formalizzare nel prossimo capitolo, per la *performance* a corte sono presi in considerazione tutti i mezzi espressivi possibili per sublimare l'esperienza di questo spettacolo nello spettacolo.

Mentre si possono fare solo supposizioni sulla natura parodica della forma, risulta meno difficile equivocare le parole del testo stesso. Ad Ariel, che impersonifica la figura di Iris, viene data la responsabilità di descrivere il paesaggio che fa da sfondo al *masque*:

[...]Thy Turfy mountains, where live nibbling sheep,  
And flat meads thatch'd with stover, them to keep;  
Thy banks with pioned and twilled brims,  
Which spongy April at thy hest betrimms,  
To make cold nymphs chaste crowns; and thy broom-groves,  
Whose shadow the dismissed bachelor loves,  
Being Lass-lorn; thy poll-clipt vineyard;  
And thy sea-marge, sterile and rocky-hard[...]<sup>77</sup>

La bozza del contesto che avvolge le dee non rappresenta solo un mondo perfetto ed ordinato, ma uno estirpato da tutto ciò che è spontaneo e vitale, rimanendo quindi “cold”, “hard” e “sterile”. A riprova di questo, è sottolineata l'importante assenza di Venus e Cupid nel classico “corollary” di divinità riservata alle celebrazioni nuziali. Sono quindi esclusi i simboli di sessualità e fertilità dal mondo di questo *masque*.<sup>78</sup> Prospero crea una visione che non sublima, ma quasi annichilisce il fine ultimo del fidanzamento: elimina ogni elemento fertile e, conseguentemente, la possibilità di una rinascita generazionale. Shakespeare mette in scena un *masque* che si esplicita come artificioso e profondamente inutile.

Il sistema morale di Prospero è in aperta opposizione a gran parte della natura umana, quindi la forma artistica che attribuisce al proprio ideale non può riuscire nell'intento di creare un ponte con la realtà. Prospero continua a non volersi rendere conto della spaccatura profonda tra i due sistemi e la loro totale incompatibilità. Il *masque* ignora le qualità intrinsecamente reali del mondo, pertanto non è in grado di comprendere o far fronte ai suoi

---

<sup>77</sup> Atto IV.1, versi 62-69.

<sup>78</sup> Cfr. Geraldo U. de Sousa, *Closure and the Antimasque of 'The Tempest'*, cit., p.45. In questo intervento, l'autore accenna all'ossessione di Prospero nella salvaguardia dell'innocenza della figlia. Entra nell'analisi dettagliata delle *histories* mitiche delle divinità richiamate sul palco per sottolineare il loro stretto legame con questo tema.

difetti. Proponendo il masque come ingenua, per quanto artisticamente alta, risoluzione ai problemi reali, Prospero si trova a dover presto ammettere un secondo fiasco.

L'ampio divario tra il mondo ideale della propria arte ed il mondo reale in cui vive si rivela nella brusca interruzione del suo spettacolo: la natura moralmente precisa di Juno, Ceres ed Iris viene rimpiazzata dall'improvvisa reminescenza dei tre elementi più rozzi dell'isola, Caliban, Trinculo e Stephano. La realtà del masque non può condividere la scena con questa squallida rivelazione, quindi:

[...]towards the end wherof Prospero  
starts suddenly, and speaks;  
after which, to a strange, hollow,  
and confused noise, they [Juno, Ceres e Iris]  
heavily vanish.<sup>79</sup>

È evidente che il prodotto artistico di Prospero, non essendo riuscito a relazionarsi con la realtà effettiva del mondo, non può sopravvivere allo scontro con essa.

Questa volta l'insuccesso dell'iniziativa si evidenzia agli occhi del suo artista che, dopo la prematura chiusura del masque, si apre a Ferdinand nell'esposizione di quel che diventa una sorta di epilogo allo spettacolo nello spettacolo:

Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits, and  
Are melted into air, into thin air:  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve,  
And, like the insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded with a sleep.<sup>80</sup>

Anche l'episodio formalmente più elaborato e di alto contenuto simbolico lascia spazio ad un profondo senso di vuoto. L'epifanica realizzazione della vulnerabilità della massima forma ideale scatena un sentimento di uguale ed opposta portata: la convinzione artistica di Prospero cede il posto a questa dolorosa e disperata constatazione, per poi esplodere in un impeto di rabbia. Ferdinand e Miranda anticipano questo monologo di Prospero descrivendo il suo stato come "in some passion", "touch'd with anger" e "distemper'd".<sup>81</sup> Ancor più significativo dello sbalzo tra il pacato masque ed il tumultuoso responso di Prospero, è la scelta dell'azione che intraprende. Invece di sforzarsi nell'intento di comprendere i limiti

---

<sup>79</sup> Atto IV.1, didascalia seguente il verso 138.

<sup>80</sup> Ivi, versi 148-158.

<sup>81</sup> Ivi, versi 142-145.

propri e quelli della natura umana, decide di cedere ad un *raptus* d'ira divina: si ripromette di distruggere tutti gli artefici delle proprie frustrazioni e di "plague them all".<sup>82</sup>

È a questo punto che invoca i suoi feroci segugi "Fury" e "Tyrant", spiriti da lui stesso definiti come "goblins" e quindi di natura esattamente contraria alle poetiche creature del masque. Prospero abbandona momentaneamente il suo buon temperato progetto riformatore per perdersi nell'infuocato sentimento di vendetta. Il sogno idilliaco con cui si apre il quarto atto viene bruscamente interrotto per precipitare in un vortice di vuoto e caos. Questo è forse il massimo esempio della tensione dialettica che morde in una stretta gli episodi del *play*.

A risolvere lo stato d'animo di Prospero è Ariel, che all'inizio del quinto ed ultimo atto gli apre gli occhi, iniziandolo a comprendere l'obbligazione morale che gli è sfuggita finora. Lo spiritello si avvicina con cura al padrone, chiaramente provato dall'*exploit* precedente, e gli riferisce lo stato pietoso dei poveri prigionieri dell'isola. Gli assicura che se li potesse vedere, il cuore gli si colmerebbe di tenerezza, proprio come farebbe il proprio "were he human".<sup>83</sup> Ariel spinge Prospero a fare i conti con la realtà, implicando la sua naturale essenza umana. È solo dopo le parole tenere e furbe di Ariel che finalmente afferma:

Hast thou, which art but air, a touch, a feeling  
Of their afflictions, and shall not myself,  
One of their kind, that relish all as sharply  
Passion as they, be kindlier mov'd than thou art?<sup>84</sup>

Non solo si spoglia della "vanity" che gli ha gonfiato l'ego fino ad ora, ma si riconosce come "one of their kind", quindi pure lui stesso un semplice uomo e peccatore. Ed è proprio da uomo che comprende e fa propria la virtù catalizzatrice del dramma:

[...] with my nobler reason 'gainst my fury  
Do I take part: the rarer action is  
In virtue than in vengeance [...]<sup>85</sup>

La riforma morale che Prospero si era prefissato di divulgare si attua nel riconoscimento e nell'accettazione della propria essenza umana. Alla base delle sue frustrazioni sta la necessità di una ricerca interiore, atta a svelare la verità profonda che lo accomuna e lo relaziona a quel pubblico su cui non sembrava avere alcuna presa. Arriva finalmente a denunciare l'inadeguatezza della propria arte, non più idealmente "potent" quanto praticamente "rough", ovvero primitiva:

[...] this rough magic

---

<sup>82</sup> Ivi, verso 192.

<sup>83</sup> Atto V.1, versi 17-19.

<sup>84</sup> Ivi, versi 21-24.

<sup>85</sup> Ivi, versi 26-28.

I here abjure; and [...]  
I'll break my staff,  
Bury it certain fadoms in the earth,  
And deeper than did ever plummet sound  
I'll drown my book.<sup>86</sup>

Prospero si libera quindi dello stesso libro che lo ha distratto dai suoi doveri e poteri effettivi fin dal passato ante-scenico. Rinuncia a quei poteri che lo hanno disabilitato, convincendolo di essere un *übermensch* che in effetti non è. Quel che gli resta è però un'enorme ricchezza: la consapevolezza di non poter controllare l'irregolarità del mondo, ma di poter comprendere e perdonare i casi umani che lo abitano.

Comprensione e perdono sono quindi le virtù elette a capo del programma simbolico del *play*, secondo un procedimento perfettamente inverso alle elucubrazioni tipiche dei *masques*: l'eroe non risolve la situazione di crisi ponendosi come modello ideale da imitare, ma la risolve mettendo in dubbio lo stesso idealismo della propria identità, accettando umilmente la semplicità e umanità della propria natura. Invece di innalzare la figura portante dello spettacolo ad uno stato simbolico superiore, Shakespeare la livella all'ordine della comunità. Ernest Gilman, nel suo saggio intitolato "*All eyes*": *Prospero's inverted masque*,<sup>87</sup> utilizza il termine "inverted" per evidenziare il finale non riuscito del *masque* di Prospero, facendo notare come effettivamente termini con una sorta di *antimasque* di figure rabbiose e animalesche. Tuttavia, non considera la maturazione psicologica di Prospero conseguente all'avvicendamento del *masque*. Cito quindi l'articolo per ampliare il significato del termine "inverted": non è invertito solo lo sviluppo del *masque*, ma anche il suo esito morale. L'eroe non insegna, ma impara una verità.

Con la promessa di sotterrare la bacchetta e di gettare in mare il libro, Prospero decide anche di abbandonare le vesti di mago per riprendere in mano quelle sue autentiche di duca. Si fa assistere da Ariel, che decide di accompagnare la trasformazione con l'intonazione del canto "Where the bee sucks, there suck I", un flebile e dolce brano che sembra simboleggiare l'ultimo respiro magico del suo prossimo ex-padrone.<sup>88</sup>

Nelle sue vesti originali finalmente raccoglie tutti i personaggi all'interno di un emblematico cerchio e per la prima volta si presenta a loro, e a se stesso, come il vecchio, buono e giusto duca di Milano. Compie così la nobile e virtuosa azione di perdonare incondizionatamente il fratello e tutti i suoi antichi malfattori.

---

<sup>86</sup> Ivi, versi 50-57.

<sup>87</sup> Cfr. Ernest B. Gilman, "*All eyes*": *Prospero's inverted masque*, in "Renaissance Quarterly", vol.33, n.2 (1980), p.214. Vedi anche la simile implicazione di Enid Welsford nel capitolo *The masque transmuted* nel suo studio degli spettacoli di corte inglesi *The court masque. A study in the relationship between poetry and the revels*, cit., p.324.

<sup>88</sup> Cfr. Ratri Ray, *Atlantic critical studies*, cit., pp.71, 101.

A sottolineare la centrale importanza delle virtù di comprensione e perdono è il fatto che viene a mancare un aperto sentimento di penitenza da parte di Antonio. Il perdono basta come fine e non serve come mezzo.

Raggiunta la completa maturazione della propria identità, Prospero procede nella presentazione di un ultimo perfezionato spettacolo. Non fa che aprire un sipario metateatrale su Ferdinand e Miranda che giocano a scacchi. Questo suo unico successo artistico deriva dalla semplice realtà di due fattori. Da una parte, non si tratta di un vero spettacolo soprannaturale, come sono stati quelli del terzo e del quarto atto, bensì di una visione che rappresenta lo stato effettivo delle cose: la meravigliosa nascita di un vero amore. In secondo luogo, ma forse di maggior rilievo, Prospero esibisce questa visione di fronte ad un pubblico finalmente reso libero di reagire spontaneamente. La mente non annebbiata da incantesimi ha il potere di provare la genuinità dell'impatto con l'esperienza reale; così che, molto pirandellianamente, tutti riescano a ritrovare se stessi dopo un'avventura in cui "no man was his own",<sup>89</sup> Prospero incluso.

Il finale con cui culmina il dramma è quindi dedicato al pubblico. Prospero trova la soluzione ai suoi problemi esistenziali una volta riconosciuta e rispettata l'autorità critica della propria *audience*. Così anche Shakespeare trova la morale tagliente di questo ultimo *play*, vero *excursus* nel fare teatro. Chiude lo spettacolo con un epilogo freddamente metateatrale, che rivela Prospero non più come mago o duca, ma come un attore mosso a richiedere la partecipazione attiva e diretta del pubblico extra-scenico:

I [...] dwell  
In this bare island by your spell;  
[...] release me from my bands  
With the help of your good hands:  
Gentle breath of yours my sails  
Must fill, or else my project fails,  
Which was to please. [...]  
And my ending is despair,  
Unless I be reliev'd by prayer [...]  
As you from crimes would pardon'd be,  
Let your indulgence set me free.<sup>90</sup>

È il pubblico in sala che, infine, ha il potere di chiudere e convalidare la rappresentazione. La sua partecipazione attiva alle scoperte morali è l'unica prerogativa alla riuscita artistica del *play*, che altrimenti rischia la mera etichetta di "vanity" e "insubstantial pageant".

Solo l'applauso e l'indulgenza del pubblico possono validare gli sforzi artistici di Prospero e di Shakespeare stesso.

---

<sup>89</sup> Atto V.1, verso 213.

<sup>90</sup> Epilogo, versi 7-20.

## **4. La realizzazione scenica degli spettacoli di Prospero**

### **4.1 Il Banchetto di Ariel: antimasque o non antimasque?**

Come stabilito nel capitolo precedente, il dramma di *The Tempest* si configura attorno al ferreo programma morale di Prospero. Questo intende risolvere i maggiori conflitti del dramma e restituire lo stato armonico del mondo a cui appartiene.

Lo scopo di questo capitolo è l'analisi degli spettacoli che il mago allestisce per ottenere questo fine: il banchetto fantasma di Ariel travestito da Arpia nella terza scena del terzo atto; e lo spettacolo di divinità offerto in occasione del fidanzamento di Ferdinand e Miranda nella prima scena del quarto. Sono episodi identici per la qualità metateatrale, ma che sortiscono effetti diversi, soprattutto sul piano formale.

Nel primo caso, l'estro artistico di Prospero realizza una visione mostruosa, volta a suscitare la mortificazione della coscienza dei suoi malfattori. Nel secondo episodio, invece, Prospero s'impegna a presentare uno spettacolo che meraviglia e celebra l'unione dei giovani innamorati. Mentre il primo agisce sugli elementi causa del conflitto alla base del dramma, il secondo elogia quegli elementi che ne determineranno la soluzione. Il contrasto tra i due episodi fa sì che vengano spesso classificati come rispettivi antimasque e masque del dramma.

Il banchetto alla fine del terzo atto si qualifica come antimasque perchè caratterizzato da un forte impatto visivo allegorico, alimentato dal tono infuocato della predica.

Non si tratta del primo tentativo spettacolare di Prospero e neanche della prima *performance* trasformista di Ariel: il mago ha già prodotto la visione della tempesta del titolo e lo spiritello già vestito i panni di una "water-nymph".<sup>91</sup>

Tuttavia, è la prima volta che convergono sul palco tre distinti livelli di realtà:

- la compagnia di naufraghi, vero "pubblico" a cui è dedicata la morale dello *show*;
- Ariel e "several strange Shapes", gli attori che vestono ed interpretano le parti;
- e Prospero, che non rientra in alcuna delle due categorie perchè vigila e controlla *super partes* la scena, nello stile di un regista/marionettista.

---

<sup>91</sup> Atto I.2, indicazione didascalica dopo verso 320.

È una situazione particolarmente “pirandelliana”, che nel gioco di ruoli trova una componente comica, ma anche fortemente alienante. Shakespeare mette in scena il complesso rapporto tra scena reale (della messinscena) e scena teatrale (del dramma), secondo la prassi narrativa del teatro nel teatro.

Il successo della formula metateatrale risiede nel fascino primordiale dell'uomo nei confronti del proprio riflesso.<sup>92</sup> La visione mostruosa interpretata da Ariel è tale perchè rispecchia l'infamia della coscienza degli usurpatori di Prospero. La specularità, espediente tipico del genere comico ed umoristico, è qui sviluppata al punto da assommare in sè un potenziale drammatico molto più forte e suggestivo: l'immagine riflessa è associata ad una percezione alienata di sè.<sup>93</sup> Si tratta di una riattualizzazione del mito platonico della caverna e della condizione esistenziale del rapporto tra corpo e ombra: l'ombra non contiene il corpo, ma lo rappresenta, rendendo la coscienza di sè.<sup>94</sup> È infatti precisa intenzione di Prospero quella di risvegliare una coscienza critica negli spettatori a cui è diretto il suo spettacolo.

Si tratta della funzione principale di tutti gli antimasques: attraverso grottesche caricature della bassezza umana, lo spettacolo spera di attivare nel pubblico un riconoscimento delle proprie colpe e quindi iniziarlo ad un percorso di espiazione.

Le stesse didascalie presenti in questa parte del testo sono testimoni della particolare configurazione metateatrale della scena. È significativo che tre delle sei didascalie complessive facciano da guida allo svolgimento di questo “spettacolo nello spettacolo”. Sono caratterizzate, inoltre, da una inconsueta lunghezza.

Shakespeare non è solito dilungarsi nella stesura di indicazioni scenico-didascaliche, perchè gran parte delle sue messinscene non prevedono un effettivo *setting* scenografico. Ancora oggi tutte le storie del teatro sottolineano la qualità “verbale” delle sue scenografie. La tradizione shakespeariana dei *public theatres* per lungo tempo ha affidato alle sole parole dei personaggi il compito di dipingere il contesto dell'azione. Alcuni dei monologhi più belli del canone sono dedicati alla descrizione degli ambienti e all'evocazione di immagini e visioni fantastiche. Anche in *The Tempest* i personaggi non fanno economia di descrizioni o riferimenti alle qualità estetiche dell'isola, tanto che pure i due monologhi più poetici presentano dei versi che ritraggono l'atmosfera del luogo.<sup>95</sup> A differenza di tutti gli altri *plays*, *The Tempest* fa spazio anche a didascalie particolarmente lunghe e dettagliate. Shakespeare pone un'attenzione senza precedenti alla configurazione spaziale dell'azione e

<sup>92</sup> Cfr. Roberto Tessari, *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Roma, Carocci, 2004, p.26.

<sup>93</sup> Cfr. Luigi Pirandello, *L'umorismo*, a cura di Maria Argenziano, Roma, Newton Compton, 2009, pp.148, 155.

<sup>94</sup> Cfr. Piermario Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, p.191.

<sup>95</sup> Vedi il monologo di Caliban “Be not afeared; the isle is full of noises [...]” (Atto III.2, versi 132-137) ed il monologo di Prospero “Our revels now are ended. These our actors [...]” (Atto IV.1, versi 148-158).

soprattutto all'avvicendamento "meccanico" della scena. Questo è forse un sintomo che testimonia l'adeguarsi di Shakespeare alla crescente rilevanza dell'esperienza visiva negli spettacoli di corte.

Analizzando attentamente le indicazioni didascaliche concentrate in questa scena è possibile azzardare una ricostruzione dei movimenti degli attori, degli apparati scenici e quindi anche della configurazione del preciso palco per cui è stato scritto il *play*. Le didascalie vogliono:

Solemn and strange music: and Prosper on top (invisible). Enter several strange shapes bringing in a Banquet; and dance about it with salutations and inviting the King&co [Alonso] to eate, they depart.

[...]

Thunder and Lightning. Enter Ariel (like a Harpy) claps his wings upon the Table, and with a quaint device the Banquet vanishes.

[...]

He [Ariel] vanishes in Thunder: then (to Soft Musicke) enter the shapes againe, and dance (with mockes and mowes) and carrying out the Table.<sup>96</sup>

La collocazione di Prospero, precisata nella prima didascalia, è un elemento che aiuta a ricostruire la morfologia dello spazio teatrale: "Prosper on the top" testimonia l'utilizzo di diverse gallerie sceniche soprastanti il palco.

Si tratta di un sistema di gallerie che rispecchia più la consueta struttura dei *private theatres*, come quello del Blackfriars, piuttosto che le impalcature temporanee allestite al Banqueting House di Whitehall. Questo può provare che una prima rappresentazione di *The Tempest*, antecedente a quelle documentate a corte nel 1611 e 1613, sia avvenuta al Blackfriars.

Tuttavia, è da considerare la spiccata natura metateatrale dell'episodio, per cui è possibile che sia precisa intenzione di Shakespeare quella di riproporre e ricostruire un "palco nel palco", elevando il prototipo del Blackfriars a simbolo metateatrale.

In ogni caso, sia che Shakespeare abbia scritto il *play* in vista di una prima al *private theatre* o che abbia ripreso il suo modello formale sul palco di Whitehall, la configurazione spaziale della scena in questo episodio rimane strettamente legata alla morfologia del Blackfriars, il nuovo teatro privato in mano alla compagnia di Shakespeare.

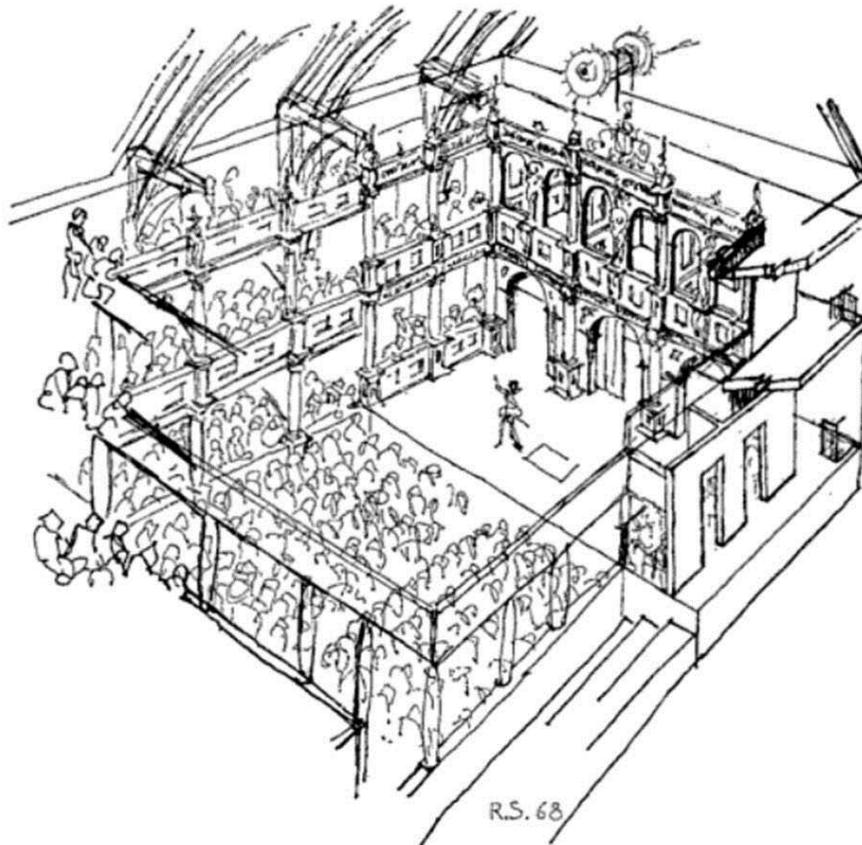
"Prosper on top" presuppone che la figura del mago sia posta in una galleria sopraelevata. È ipotizzabile che occupi la zona centrale più alta, detta *music gallery*. Questa presenta un parapetto dietro al quale è solitamente posizionata l'orchestra del *playhouse*. Durante la produzione teatrale giacomiana, la *music gallery* è spesso usata come spazio scenico *bonus*.<sup>97</sup> È qui che probabilmente si posiziona Prospero durante l'azione dell'antimasque sottostante, data la sua natura "invisible" rispetto a chi occupa la scena.

---

<sup>96</sup> Atto III.3, didascalie seguenti i versi 18, 52, 82.

<sup>97</sup> Cfr. Irwin Smith, *Shakespeare's Blackfriars*, cit., p.410.

Un'altra ipotesi a riconferma di questa sua *location* è il fatto che in questa postazione Prospero, oltre a manifestarsi al pubblico come manipolatore degli eventi drammatici, riesce anche a segnalare gli attacchi musicali all'orchestra correlati all'azione scenica. È consuetudine che l'accompagnamento musicale relegato nella *music gallery* sia coordinato da segnali esterni, solitamente gestiti da un attore.



Richard Southern, ricostruzione assonometrica dello spazio del Blackfriars Theatre intorno al 1596, quando ne diventa proprietaria la famiglia Burbage. Alle spalle dell'attore sul palco si può notare una *frons scenae* suddivisa in due livelli. Il livello superiore ospita nel palchetto centrale la *music gallery*.<sup>98</sup> Vedi anche il prospetto scenico frontale inserito a p.12, nel capitolo dedicato all'opera dei King's Men nel teatro privato del Blackfriars.

L'elemento musicale è di cruciale importanza nella messinscena perchè oltre a contribuire alla spettacolarità generale della rappresentazione, determina la tempistica delle entrate e degli sviluppi scenotecnici, in questo modo:

- “Solemn and strange music” annuncia l'entrata alle “severall strange Shapes”;
- “Thunder” segnala ai collaboratori tecnici soprastanti (nei cosiddetti *heavens*) di aprire la botola per la discesa di “Ariel like a Harpy”;

<sup>98</sup> Immagine tratta da Vaughan e Vaughan, *The Arden Tempest*, cit., p.8. Vedi anche il capitolo *The roofed playhouse with scenery*, in Richard Southern, *The seven ages of the theatre*, London, Faber and Faber, 1964, p.217.

- di nuovo, “thunder” suggerisce il momento di rimuovere Ariel dalle scene, ritirandolo nei *heavens*;
- ed infine “soft music” anticipa la riapparizione delle “Shapes”.

Le battute musicali sono segnali per le quinte, mentre i tuoni sono avvisi diretti ai *heavens*.<sup>99</sup> Dalla *music gallery*, Prospero può seguire ogni movimento e impartire ordini all’orchestra posta alle sue spalle. È quindi fino ad un certo punto “solo” il marionettista simbolico del testo shakespeariano, perchè in questo episodio Prospero è un vero e proprio regista e direttore d’orchestra.

A determinare il carattere di antimasque di questo episodio è sicuramente l’improvvisa apparizione di Ariel travestito da Arpia. Questo avviene però in secondo luogo, trentacinque versi dopo la “Solemn and strange music” che avvia lo spettacolo.

Ad entrare subito in scena sono invece “several and strange Shapes”, figure ambigue che trasportano sul palco l’arredo scenico del banchetto. Mentre le indicazioni didascaliche inerenti ai movimenti di Prospero son fin troppo precise, quelle che riguardano la coreografia di queste figure rimangono invece allusive e sfuggenti. La didascalia dice solo che trasportano in scena il banchetto e che vi danzano attorno con “gentle actions of salutations”.

Vi è una particolare discrepanza tra il termine scelto a descrivere le figure, “strange”, e quello atto a descrivere i loro movimenti, “gentle”: il primo implica una loro natura anomala, tanto che è un termine utilizzato spesso a ritrarre Caliban, mentre il secondo termine sottolinea una loro natura elegante e poetica. Come avviene nella maggior parte degli antimasques, è probabile che lo spettacolo proposto da queste comparse prenda la forma di un *dumb show*, un’azione mimica “idiota” accompagnata da musica, sulla falsariga delle esibizioni giullaresche medievali. Si tratta di un genere di *performance* riconosciuta da tutti i contesti teatrali inglesi, persino da quello dei *pageants* ambulanti dei saltimbanchi.

Shakespeare crea un’atmosfera particolare dal momento che affianca al giocoso balletto di “Shapes” la figura statuaria di Prospero e l’accompagnamento di una musica “solemn”. Gli elementi che si prestano al tono grottesco solito degli antimasques sono qui deformati e innalzati ad un livello poetico più elevato. Questo perchè tutte le figure evocate dai meandri oscuri dell’isola giocano su questa ambivalenza: incarnano la mostruosa poesia della natura estrema del luogo, di cui Caliban e Ariel sono i principali rappresentanti. Tutte le creature che abitano gli angoli più remoti dell’isola non sono di meno.

---

<sup>99</sup> Cfr. John C. Adams, *The staging of ‘The Tempest’, III.iii*, in “The Review of English Studies”, vol.14, n.56 (1938), p.418.

I naufraghi/spettatori reagiscono meravigliati di fronte a questa visione:

ALONSO	What harmony is this? [...]
GONZALO	Marvellous sweet music! [...]
SEBASTIAN	A living drollery. Now I will believe That there are unicorns; that Arabia There is one tree, the phoenix' throne; one phoenix At this hour is reigning there. [...]
GONZALO	For, certes, these are people of the island, - Who, though they are of monstrous shape, yet, note, Their manners are more gentle, kind, than of Our human generation you shall find Many, nay, almost any. <sup>100</sup>

Parlano sì di “living drollery” e di “monstrous shape”, ma ne elogiano le qualità armoniche, meravigliose, addirittura descrivendo le gesta delle creature come “more gentle, kind” dell’intera generazione umana. È una delle poche volte che la compagnia cortigiana di naufraghi si abbandona alle oasi visionarie dell’isola. È anche l’unica volta che i naufraghi esprimono la superiorità simbolica ed estetica della natura indigena del posto.

Ironicamente, la reazione rispecchia quella di Ferdinand e Miranda dopo l’esperienza della “majestic vision” nel quarto atto. Si tratta di un parallelo inconsueto dato che gli antimasques, come vuole il nome stesso, sono in antitesi con l’alto contenuto allegorico dei masques che anticipano. In *The Tempest*, i due episodi, anziché compensarsi, sembrano entrare in competizione. Si può forse cogliere anche in questo un appunto critico di Shakespeare nei confronti delle prassi spettacolari cortigiane: queste, concentrate nella produzione di effetti meravigliosi, vanno a scapito dell’equilibrio dei contenuti. Masques divini, antimasques di mostri, *dumb shows* acrobatici, tutto è strumentalizzato a sbigottire il pubblico e celebrare la potenza immaginifica del re.

È indubbio che siano utilizzate maschere per questa pantomima. Se si considera poi la sicura messinscena al Banqueting House di corte, è addirittura plausibile il ricorso a materiale conservato in sito. Non può essere una coincidenza che, pochi mesi antecedenti la prima di *The Tempest*, Ben Jonson presenta il suo *Masque of Oberon, the Faery Prince*, con un antimasque d’apertura che pullula di maschere e figure strane.

L’opera di Jonson va in scena allo stesso Banqueting House di Whitehall il 1° gennaio 1611, solo nove mesi prima del *play* shakespeariano. La presenza di Ben Jonson in sala durante la prima di *The Tempest* è documentata. Lui stesso dichiara d’aver assistito al *play* nell’introduzione al suo *Batholomew Fair* del 1614.<sup>101</sup> È quindi altrettanto probabile che

---

<sup>100</sup> Atto III.3, versi 18-34.

<sup>101</sup> Cfr. Vaughan e Vaughan, *The Arden Tempest*, cit., p.7.

Shakespeare abbia assistito all'opera di Jonson e che abbia trovato scene e costumi conservati presso l'*Office of Revels*.

Inigo Jones abbozza dei figurini appositi per l'antimasque di Jonson, *Drolleries* e *Satyres*. Le figure del primo foglio sono ricollegabili marginalmente alle "Shapes" di Shakespeare: sono forse troppo grottesche, ma il nome *Drolleries* si avvicina sorprendentemente a quella di "living drollery" che Sebastian attribuisce alle creature danzanti in *The Tempest*. Il secondo bozzetto invece presenta dei satiri, che non sono nominati nel testo shakespeariano, ma che si esibiscono in una danza "gentle" e "kind" simile a quella descritta da Gonzalo.



Inigo Jones, *Drolleries* e *Satyres* per l'antimasque del *Masque of Oberon, the Faery Prince* di Ben Jonson, allestito a corte il 1° gennaio 1611.<sup>102</sup>

Altri elementi di questo spettacolo jonsoniano sembrano essere d'ispirazione all'ultimo testo di Shakespeare e alla sua resa scenica. Verranno presi in esame nel prossimo capitolo perchè riguardano il particolare allestimento del masque nuziale del quarto atto.

Tornando all'analisi delle didascalie, la prima della serie è dedicata a ritrarre l'allestimento di una coreografia ambigua, ma non meno festiva. Strane figure ballerine entrano in scena e imbastiscono un banchetto, invitano cordialmente i naufraghi a partecipare e poi spariscono. La titubanza di questi ultimi rispecchia quella degli spettatori in sala, ancora sconcertati dalla particolare commistione di elementi in scena:

<sup>102</sup> Immagini tratte da Orgel e Strong, *Inigo Jones*, cit., pp. 203-204.

musica solenne, pantomima di mostriciattoli, banchetti festivi, tutto all'ombra della figura vigilante di Prospero "on top".

La svolta drammatica dell'antimasque avviene però a partire dalla seconda didascalia, quando fulmini e tuoni accompagnano la violenta entrata in scena di Ariel travestito da Arpia.

Il tema iconografico dell'Arpia è interessante perchè riprende la tradizione dei *morality plays* medievali, con l'apparizione di demoni e di creature mostruose. È la seconda volta, dopo il *dumb show*, che la scena rimanda a generi spettacolari medievali d'impronta arcaica. Sono accenni metateatrali che si rifanno ad una tradizione teatrale diversa da quella dei *private theatres* e ancor più da quella di corte. È significativo che Shakespeare inserisca questi *sketches* all'interno del dramma, facendoli diventare veicoli del messaggio morale di Prospero. *The Tempest* non è quindi solo un'apologia sul "fare teatro", ma anche sulla "storia del teatro".

Shakespeare traduce la rozzezza degli antimasques su un piano metateatrale: *drollities*, "strange Shapes" e mostri appartengono al lessico formale dei saltimbanchi, dei *pageants* e dei *morality plays*. Ariel che si scaraventa sul banchetto, batte ferocemente le ali, "divora" le vivande e predica la morale propone una *performance* semi-caricaturale: esagera il sentimento dei semplici spettacoli medievali, ridicolizzando il patetico intento moralizzante degli antimasques di corte.

Se da una parte l'Arpia rimanda alla tradizione "bassa" degli spettacoli pagani popolari, dall'altra riprende l'iconografia letteraria classica più sofisticata. Le Arpie sono le personificazioni dei venti marini tempestosi, citate nell'*Eneide* e nell'*Odissea*.<sup>103</sup> Sono anche collegate alla figura di Iris, che apparirà durante il masque nuziale del quarto atto, presentata come loro sorella da Esiodo nella sua *Teogonia*.<sup>104</sup> Shakespeare riprende consciamente la mitologia di queste altre tempeste letterarie, ma invece di presentare una citazione forbita e saccente "alla Jonson" ne gestisce una drammatico-pantomimica. Ancora una volta, cede ad una meravigliosa e disorientante commistione di generi.

L'interesse di questo capitolo non è lo studio dei valori simbolici intrinseci dell'Arpia, quanto invece l'avvicendamento scenico che segue la sua entrata. L'analisi attenta di alcune indicazioni didascaliche inerenti alla messinscena di questo articolato episodio permettono di visualizzare lo svolgimento dell'azione. Addirittura si possono rintracciare le caratteristiche

---

<sup>103</sup> Cfr. William Shakespeare, *La Tempesta*, a cura, introduzione e note di Rocco Coronato, Bologna, Bur, 2010, nota a p.214.

<sup>104</sup> *Ibid.* (*Teogonia*, 267).

del palco a disposizione di Shakespeare e determinare il primo luogo per cui può aver scritto il *play*.

L'elemento didascalico che cattura l'attenzione, dopo la precisazione di Prospero "on top", riguarda il *modus operandi* della sparizione del banchetto dopo l'entrata dell'Arpia. La seconda didascalia infatti accenna all'operazione di un vago "quaint device".

All'epoca di Shakespeare, ogni improvvisa apparizione o scomparsa di un oggetto scenico implica l'utilizzo di botole.<sup>105</sup> A destare il sospetto che questa scena di *The Tempest* operi in modo diverso è la concomitanza di diversi elementi. Innanzitutto, la didascalia dice apertamente che è utilizzato un espediente "quaint", quindi curioso e diverso. Poi, come accennato in apertura al capitolo, Shakespeare non si elargisce nella stesura di didascalie, quindi ogni parola che inserisce apporta informazioni strettamente interessate all'articolazione scenica. La coreografia dell'Arpia sul tavolo imbandito deve avere qualche relazione con la magica scomparsa del cibo immediatamente successiva.

Indicare ad Ariel/Arpia di battere le ali è un suggerimento gestuale ovvio. Shakespeare si preoccupa di farglielo fare in un momento preciso al fine di agevolare, o coprire, le operazioni scenotecniche concomitanti. Si deduce quindi che quel che sembra un mero gesto drammatico è in realtà un gesto atto a segnalare l'attivazione del "quaint device".

L'ingegnosità di questo misterioso dispositivo sarebbe lasciata all'immaginazione degli storici del teatro se non fosse per una fortunata coincidenza. Thomas Shadwell, nel suo già citato adattamento del testo shakespeariano, inserisce a questo punto del dramma una didascalia un po' meno ambigua e misteriosa:

A table rises, and four Spirits with wine and meat enter, placing [them], as they dance, on the table: the dance ended the bottles vanish, and the table sinks again.<sup>106</sup>

Qui il tavolo sale dal basso, quindi emerge da una botola. A "magia" finita, sprofonda nuovamente sotto il palco. Questa è una differenza sostanziale da *The Tempest* originale, che invece prevede siano le "Shapes" a trasportare tutto in scena. Tuttavia, le vivande sul tavolo spariscono allo stesso modo e le indicazioni di Shadwell suggeriscono il metodo utilizzato.

È evidente che il trucco sta nella superficie del tavolo. Si tratta molto semplicemente di un pannello mobile che ricopre il vano sottostante, celato dai lembi della tovaglia. In questo modo, tutti gli oggetti appoggiati sul piano possono sparire rapidamente, raccolti da qualche piccolo *stage boy* rannicchiato sotto il pannello o addirittura lasciati precipitare nella stessa

---

<sup>105</sup> Cfr. Adams, *The staging of 'The Tempest'*, cit., p.406.

<sup>106</sup> Cit. Thomas Shadwell, *The Tempest, or the Enchanted Island* (1674), Atto IV.2, in *The complete works of Thomas Shadwell*, a cura di Montague Summers, New York, Blom, 1968, p.249.

botola aperta sottostante. Shakespeare ricorre probabilmente ad un'operazione simile. Nella sua messinscena, le "Shapes" devono però avere l'accorgimento di posizionare il tavolo direttamente sopra la botola del palco.

Il fatto che l'Arpia sia anch'essa sopra il tavolo diventa un affare delicato e curioso. Le indicazioni inerenti alla sua entrata in scena non specificano alcuna disposizione particolare a riguardo. Le entrate in scena possibili sul palco di un tipico *playhouse* inglese sono solo quattro: attraverso le quinte, le eventuali porte sul fondo scena, le botole del palco o i *heavens* soprastanti.<sup>107</sup>

L'unica specificazione fatta sulla *location* dell'Arpia è "upon the table". Il modo più naturale perchè questo possa avvenire è se la figura discende dai *heavens*. Calato dall'alto e arrivato all'altezza del tavolo, il mostro può dare il via alla pratica appena descritta battendo le ali e coprire tanto la visione quanto l'eventuale trambusto di rumori. Inoltre, non vi è il pericolo o la preoccupazione che cada nel vano sottostante assieme alle vivande, perchè sostenuto dai cavi sospensori. A riprova di questa entrata di Ariel è la specificazione nell'ultima didascalia che al momento della sua uscita di scena "he vanishes in thunder". Questo implica quasi sicuramente un suo movimento verticale, attraverso i *heavens* del teatro. È logico pensare che anche l'entrata avvenga allo stesso modo: il sistema meccanico dall'alto prevede una specifica operazione ciclica, prima di discesa e poi di ascesa, attraverso cavi e tiri spesso mascherati da nuvole o carri allegorici.<sup>108</sup>

Nessuna parte del testo suggerisce l'utilizzo effettivo di attrezzi simili per la discesa di Ariel. Tuttavia, un altro *play* dell'ultima produzione shakespeariana presenta una situazione scenica affine a questa. La quarta scena dell'ultimo atto di *Cymbeline* lascia spazio ad una didascalia che indica: "Jupiter descends in Thunder and Lightning, sitting upon an Eagle".<sup>109</sup> Venti versi dopo, Jupiter sale di nuovo ed esce di scena. È una prassi comune alle *performances* elaborate di corte, come i *masques*. Il fatto che sia citata anche in *Cymbeline* indica la familiarità di Shakespeare con queste operazioni.

La data della stesura di *Cymbeline* è ambigua quanto quella di *The Tempest*. Simon Forman, altro personaggio filo-alchimista alla corte di Elisabetta I e degli Stuarts, presenta tra i suoi tanti manoscritti un *pamphlet* intitolato *Bocke of Plaies and Notes thereof per Formans for Common Pollicie*. In questo breve diario inserisce preziosi appunti su alcune

---

<sup>107</sup> Cfr. Adams, *The staging of 'The Tempest'*, cit., p.410.

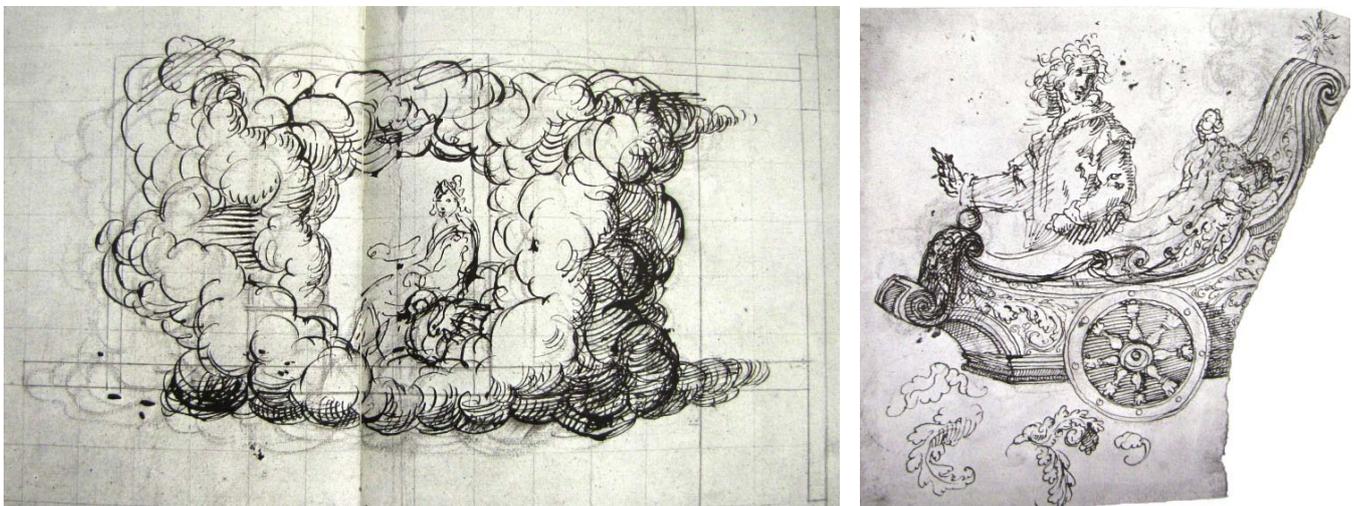
<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> William Shakespeare, *Cymbeline*, Atto V.4, didascalia seguente il verso 92. Citazione tratta dall'edizione *The London Shakespeare, The Comedies*, vol.2, a cura di John Munro, introduzione di Glynne Wickham, New York, Simon and Schuster, 1957, p.1272.

rappresentazioni shakespeariane tra gli anni 1610 e 1611. Tra queste vi è *Cymbeline*, registrata al Globe nel 1611, senza però la specificazione di una data precisa.<sup>110</sup>

È lo stesso anno della prima rappresentazione documentata di *The Tempest*, ma mentre il primo va in scena al Globe, il secondo è rappresentato a corte. Questo indica che il “saliscendi” attraverso i *heavens* è un sistema meccanico conforme alle possibilità sceniche dei teatri pubblici. Se il Globe riesce ad imbastire un “Eagle” per la discesa di Jupiter, il Blackfriars può sicuramente permettersi di gestire le acrobazie aeree di una “semplice” Arpia.

Un palco elaborato come quello temporaneo allestito a Whitehall ha ancor meno difficoltà a portare in scena uno *sketch* simile. Per la rappresentazione a corte, inoltre, sono da tenere in considerazione paralleli con altre opere contemporanee. Sicura fonte per gli effetti scenici di *The Tempest* e tutti gli episodi particolarmente spettacolari del testo sono i *masques* cortigiani. Già d’ispirazione alle figure danzanti in apertura alla scena, questo tipo di *performance* presenta diversi modelli per l’entrata dall’alto di Ariel. Sono innumerevoli gli esempi di divinità che fluttuano in scena su nuvole o carri. Inigo Jones propone molte bozze di studio nel corso della sua lunga carriera nel tentativo di raffinare l’effetto meccanico di questa operazione scenica.



Inigo Jones, studio di *Cloud containing a divine Posey* per il masque di William Davenant, *The Temple of Love* (1634), e bozzetto di un *Chariot*, senza data o masque di riferimento.<sup>111</sup>

Inigo Jones presenta anche un altro disegno di particolare interesse per l’analisi dell’Arpia di Ariel. Questo bozzetto ritrae un’aquila in volo cavalcata da Giove, esattamente come descritto nelle didascalie di *Cymbeline*. In realtà si tratta di uno studio che riprende un

<sup>110</sup> Cfr. Ivi, introduzione al testo, p.1170. Vedi anche E.K.Chambers, *William Shakespeare*, vol.2, cit., pp.337-339.

<sup>111</sup> Immagini tratte da Orgel e Strong, *Inigo Jones*, cit., pp.811-813.

disegno di Giulio Parigi del 1608, probabilmente visto da Jones durante uno dei suoi viaggi in Italia.<sup>112</sup>

I suoi viaggi all'estero risalgono ai primi anni del 1600: nel 1613 intraprende un *tour* della penisola italiana sotto la guida intellettuale di Thomas Howard, secondo Conte di Arundel.

È ipotizzabile che abbia fatto una prima visita al continente europeo negli anni tra il 1587 ed il 1603, quando si hanno le prime notizie sul suo *picture-making*.<sup>113</sup> Inigo Jones riprende esplicitamente l'immagine di Parigi solo molti anni dopo, nel 1632, per il masque di Aurelian Townshend, *Tempe Restored*.



Inigo Jones, *Jove descending on an Eagle*, bozzetto per il masque *Tempe restored* di Aurelian Townshend (1632). L'immagine riprende un disegno di Giulio Parigi del 1608 e si presta all'interpretazione delle didascalie di *Cymbeline*. L'Arpia di *The Tempest* potrebbe essere stata portata in scena similamente.<sup>114</sup>

Anche Bernardo Buontalenti, altro ingegnoso macchinista teatrale, propone quadri scenici di particolare interesse sullo studio di Giove e sul tema delle aquile, così come sono presenti in *Cymbeline*. Un suo disegno del 1586, antecedente di molti anni a quelli di Jones e di Giulio Parigi, rappresenta una spaventosa aquila che si fa largo tra le innumerevoli figure allegoriche

<sup>112</sup> Cfr. Ivi, p.483.

<sup>113</sup> Cfr. *The King's Arcadia: Inigo Jones and the Stuart Court. A quatercentenary exhibition held at the Banqueting House, Whitehall from July 12<sup>th</sup> to September 2<sup>nd</sup>, 1973*, catalogo a cura di John Harris, Stephen Orgel e Roy Strong, Arts Council of Great Britain, London and Bradford, Lund Humphries, 1973, p.17.

<sup>114</sup> Immagine tratta da Orgel e Strong, *Inigo Jones*, cit., p.478.

sul palco. Proprio perchè identificato come studio per un intermezzo di spettacolo,<sup>115</sup> la scena si presta particolarmente alle qualità grottesche degli antimasques inglesi.



Bernardo Buontalenti, *Giove invia beni sulla terra*, scena per un primo intermezzo delle feste fiorentine del 1586. L'aquila rappresentata in questa scena si confà più ad un genere grottesco che regale, rientrando così nelle qualità degli intermezzi. Il *Cymbeline* shakespeariano non condivide in particolar modo questo tono grottesco e l'Arpia di Ariel non prevede l'utilizzo di *masquerade* simili. Tuttavia, non si può negare l'affinità iconografica con l'immagine del Buontalenti.<sup>116</sup>

Prima di proseguire con il confronto con altri *masques* contemporanei a *The Tempest*, è importante evidenziare la qualità lievemente “primitiva” della meccanica relativa alle entrate dai *heavens*. Soprattutto nel caso dell'Arpia di Ariel, la mancanza di *set* decorativi, come le nuvole e *chariots* di Jones o le immense aquile del Buontalenti, lascia in vista i mezzi necessari all'operazione.

Shakespeare crea un forte strappo metateatrale, rendendo visibili i cavi che sostengono l'attore. Allestisce però la scena in modo da attribuire un valore drammatico alla situazione: Prospero “on top” è posizionato in modo tale da sembrar gestire fisicamente i movimenti di Ariel. Appare come un burattinaio, che attraverso cavi e fili muove l'attore principale chiamato in causa a rappresentare il suo spettacolo.

Shakespeare cita quindi un terzo genere performativo popolare: al fianco del *dumb show* e del *morality play*, presenta lo spettacolo di *puppets* e burattini.

Ad interessare strettamente lo studio dell'episodio del banchetto di Ariel è anche un altro *masque*. Il 2 febbraio 1609, diversi anni antecedenti *The Tempest*, il Banqueting House di Whitehall ospita la rappresentazione di Ben Jonson, *The Masque of Queens*.

---

<sup>115</sup> Cfr. Elena Povoledo, *L'intermezzo apparente e la scena mutevole*, cit., p.443.

<sup>116</sup> Immagine tratta da Ivi, tavola illustrativa n.32.

L'antimasque d'apertura presenta una coreografia di "witches", ornate da topi e serpenti. Il parallelo con le "several and strange Shapes" di Shakespeare esiste dal momento che entrambi gli spettacoli delineano un carattere demoniaco in queste figure. Prospero utilizza il termine "devils" quando si riferisce alle "Shapes" poco dopo la loro entrata in scena.<sup>117</sup>

A determinare un secondo termine di paragone tra i due spettacoli è poi l'elemento musicale. Mentre l'antimasque di Jonson è accompagnato da "a kind of hollow and infernal music",<sup>118</sup> quello di Shakespeare, come accennato ad inizio capitolo, è commentato da "solemn and strange music". La musica di Jonson si addice perfettamente al contesto grottesco dell'azione. Quella prevista in didascalia da Shakespeare è invece ambigua: strana, ma soprattutto solenne. Tradizione vuole che la solennità non sia un carattere formante degli antimasques. Anzi, si tratta di una qualità assolutamente inadatta allo *sketch*. È un'ennesima dimostrazione della commistione di generi che rende alienante l'esperienza di questo particolare episodio.

Jonson presenta un classico antimasque al limite del banale. Shakespeare invece trasporta il pubblico in un viaggio visionario atto a mettere in questione, su tutti i livelli, la propria presa sulla realtà. Il contrasto percettivo conseguente è alla base del successo dell'esito finale. Infatti, nonostante le parole sentenziose di Ariel, Prospero non vuole portare i suoi spettatori a provare un sentimento di disdegno morale, ma li vuole confondere e disorientare. Gioisce nel vederli scorazzare impazziti a fine spettacolo:

[...] My high charms work,  
And these mine enemies are all knit up  
In their distractions: they are in my power;  
And in these fits I leave them [...]<sup>119</sup>

Non vi è alcuno sfogo costruttivo che permetta agli "enemies" di Prospero di raggiungere uno stato di redenzione, dal momento che dopo questa affermazione il mago esce di scena, abbandonandoli a se stessi.

A dimostrazione di questo completo capovolgimento dell'esito drammatico dello *show* sono le coordinate generali con cui l'azione principale prosegue. Alla fine dell'antimasque di Ben Jonson, sul palco trova spazio una "Glorious and Magnificent building figuring the House of Fame".<sup>120</sup> L'azione prende un'impennata verso l'alto, distaccandosi fisicamente dall'antimasque infernale appena avvenuto in scena, per raggiungere la "House of Fame" nell'alto dei cieli. Qui si aprono a corolla tutte le figure auliche previste dal testo, in

---

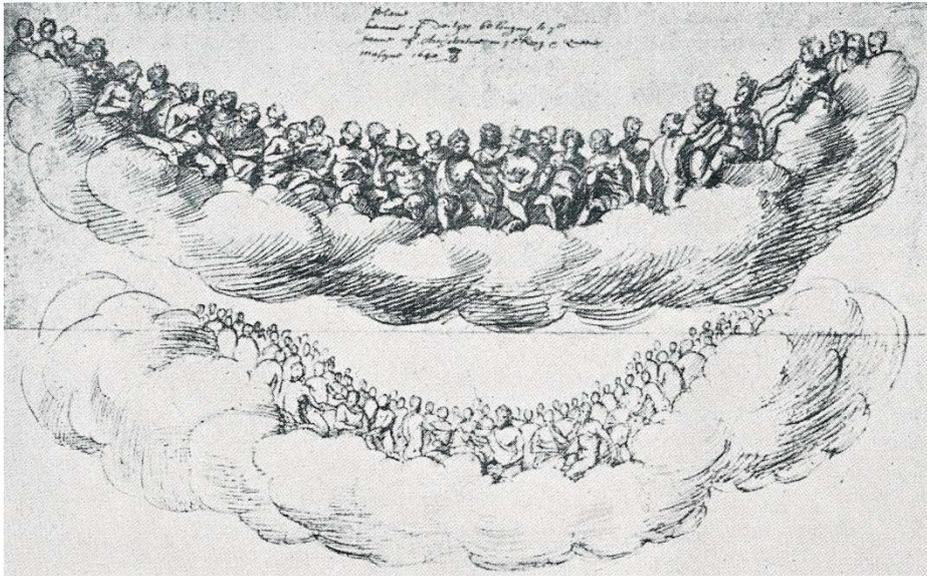
<sup>117</sup> Atto III.3, verso 36.

<sup>118</sup> Ben Jonson, *The Masque of Queens*, in Orgel e Strong, *Inigo Jones*, cit., p.132.

<sup>119</sup> Atto III.3, versi 88-91.

<sup>120</sup> Ben Jonson, *The Masque of Queens*, in Orgel e Strong, *Inigo Jones*, cit., p.135.

un'esplosiva apoteosi allegorica. Inigo Jones propone infinite composizioni di divinità e musicisti per la realizzazione di questi finali d'atto.



Inigo Jones, *The Deities in the Sky*. Disegno preparatorio per l'apoteosi del suo ultimo masque del 1639, *Salmacida Spolia*, su libretto di William Davenant. In questo ultimo spettacolo l'elemento corale è enormemente amplificato, come si nota dal disegno. Masquers o musicisti posizionati su nuvole sono però una soluzione scenica convenzionale ripresa da Jones più volte nel corso degli anni.<sup>121</sup>

In coda allo spettacolo di Prospero, invece, i personaggi si mescolano alle figure “basse”, facendosi coinvolgere dal momento che sguainano le spade. In questo modo sono “inghiottiti” dalla scena grottesca. Non avviene la convenzionale ascesa verso i cieli, ma un guazzabuglio di figure miste. L'unico istante in cui lo sguardo viene rivolto verso l'alto è per accogliere la visione dell'Arpia, presenza tutt'altro che divina. Il movimento di questa creatura è per di più discendente, spostando l'attenzione di nuovo sul palco e alla confusione delle figure. Dopo aver proclamato le parole di Prospero, l'Arpia “vanishes in Thunder”, risucchiata nei *heavens*. La compagnia di naufraghi è esclusa dall'ascesa ai cieli e abbandonata al suo misero stato, presto peggiorato dal ritorno in scena delle inquietanti “Shapes” che intonano un tormento di “mocks and mows”.

Alonso reagisce “correttamente” alla sconcertante *parade* offerta da Prospero: riconosce le sue colpe e implora il cielo di poter trovar pace. Come anticipato nei capitoli precedenti, però, non è propriamente Alonso il destinatario dello spettacolo. Ha la coscienza sporca, ma non è l'artefice delle disgrazie di Prospero. Sono Sebastian e soprattutto Antonio i veri colpevoli. Tuttavia, non dimostrano alcun affetto costruttivo: non emerge un

<sup>121</sup> Immagine tratta da Ivi, pp.758-759.

sentimento di colpa o di contrizione. Piuttosto, persiste il loro violento stato di rabbia, dato che l'atto termina con la loro uscita a spada tratta, pronta a colpire "one fiend at a time".<sup>122</sup>

Lo spettacolo di Ariel della terza scena del terzo atto di *The Tempest* è affascinante perchè ha una indiscutibile relazione con gli antimasques rappresentati alla corte degli Stuarts. Presenta però un "finale troncato" simile a quello del masque a venire. Si può dire che, senza aver svolto la sua classica funzione redentrice, non può definirsi tecnicamente un vero antimasque. Come il masque nuziale successivo, fallisce nel suo intento moralizzante, quindi è perfettamente inutile.

In questo risiede l'elemento sovversivo delle intenzioni di Shakespeare. Il drammaturgo presenta meravigliosi ed articolati spettacoli che formalmente rientrano in maniera perfetta nel canone degli spettacoli di corte, ma non portano a conclusione alcun programma morale. Questa loro "inettitudine" li trasforma in subdole ma potenti farse del genere performativo cortigiano.

---

<sup>122</sup> Atto III.3, verso 103.

## 4.2 Il masque *insubstantial* di Prospero

Se lo spettacolo di Ariel del terzo atto rimanda alla tradizione scenica dei *private theatres* inglesi, del Blackfriars in particolare, lo spettacolo offerto da Prospero in apertura al quarto atto fa invece riferimento alle consuetudini performative specifiche dei masques di corte. La compiutezza formale e poetica di questo episodio fa dubitare spesso la sua inclusione nel testo originale. Si tratta, del resto, di un masque nuziale che sembra allinearsi più al contesto celebrativo cortigiano del 1613 che alle vere circostanze drammatiche del *play*.

Dopo la rappresentazione a corte del primo novembre 1611, *The Tempest* è uno degli spettacoli allestito in occasione del matrimonio tra Elisabetta Stuart, unica figlia di re Giacomo I, e Federico V di Boemia, come testimoniano i registri *Chambers and Revels accounts* del 1613:

Fowerteene severall plays [...] one playe called ffilaster [ovvero, *Philaster* di Beaumont e Fletcher], One called the knott of ffooles, One other Much adoe aboute nothing, The Mayeds Tragedy, The merye dyvell of Edmonton, The Tempest, A kinge and no kinge, The Twins Tragedie, The Winters Tale, Sir John ffalstaffe [*The Merry Wives of Windsor*], The Moore of Venice [*Othello*], The Nobleman, Caesars Tragedye [*Julius Caesar*] And on[e] other called Love lyes a bleedinge.<sup>123</sup>

Mentre possiamo immaginare un principale sviluppo della componente magica in occasione della prima *performance* di “Hollowmas nyght”, per la seconda rappresentazione del 1613 la focalizzazione è probabilmente sull’elemento drammatico del fidanzamento tra Ferdinand e Miranda. È soprattutto quest’osservazione che fa spesso pensare al masque di Prospero come ad una possibile aggiunta postuma al testo, inserita appositamente per l’occasione celebrativa di corte. A mettere in dubbio quest’ipotesi è però la concomitanza di due fattori. Innanzitutto, *The Tempest* senza il masque di Prospero perde un atto intero, riducendo il dramma dalla solida struttura in cinque atti ad una “monca” di quattro. Inoltre, solo perchè la prima rappresentazione non avviene in occasione del matrimonio regale, ciò non implica che un tema nuziale sia inappropriato.

---

<sup>123</sup> Cit. E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, vol.4, cit., p.180. Non sono specificate le date precise delle rappresentazioni, nonostante si conosca come data ufficiale del matrimonio il 14 febbraio 1613. È però annotato il giorno 20 maggio come data del versamento dell’importo complessivo di £93 “to him [John Heminge, ovvero la compagnia di Shakespeare] and more”.

Al tempo della prima messinscena del 1611, Elisabetta è una principessa contesa da molti giovani eredi delle corti europee ed i suoi pretendenti diventano presto i protagonisti del *gossip* cortigiano.

Nel novembre della *performance* di *The Tempest*, sono già tre i corteggiatori respinti: il re di Svezia, il duca di Brunswick ed il principe di Nassau.<sup>124</sup> Rimangono altri due notevoli aspiranti alla mano della principessa inglese: il protestante conte Palatino, che trova un pieno sostegno nel re Giacomo I, ed il cattolico principe di Savoia, ben visto invece dalla regina Anna. Un terzo *nominee*, tanto prestigioso da sembrare improbabile, è il vedovo re di Spagna, Filippo III.

Questi tre candidati affascinano i membri di corte per motivi diversi. L'ipotetica contesa di Filippo di Spagna interessa per la sua grande rilevanza economica e politica sul continente europeo. Tuttavia, la corte inglese è assai diffidente del suo fanatico supporto al capo della chiesa cattolica, probabilmente perchè ancora memore di quello del suo predecessore, Filippo II. Il principe di Savoia suscita interesse per il suo stile esuberante e per la sua più morigerata posizione cattolica che tanto asseconda le preferenze della regina Anna. Infine, il conte di Boemia è interessante perchè importante esponente delle potenze protestanti europee, ma soprattutto per la controversa opposizione che trova nella persona della regina, poco propensa a dare la figlia in moglie ad un mero conte.<sup>125</sup>

La preferenza per quest'ultimo è dovuta a motivi legati alle popolari vicissitudini politiche delle corti rinascimentali: re Giacomo I sceglie il partito più adatto a mantenere gli equilibri politici europei. Il matrimonio dinastico è un classico espediente rinascimentale per affrontare il problema delle lotte tra le maggiori potenze del continente e per assicurare una migliore convivenza tra le religioni più diffuse. Si tratta, del resto, di una soluzione già applicata in Francia con l'unione di un re ugonotto ad una regina cattolica, e dalla stessa Inghilterra quando Mary Tudor andò in moglie al potentissimo Filippo II di Spagna, con la disapprovazione dei sudditi d'ambo le parti.<sup>126</sup>

Il consolidamento di forti leghe matrimoniali è quindi tema di particolare attualità negli spettacoli di corte inglesi ed europei. Nel caso specifico di *The Tempest*, non c'è un riferimento esplicito all'effettiva coppia regale. Piuttosto, è il tema dei matrimoni dinastici che viene perpetuato nel dramma, fin dalla tempesta in apertura.

---

<sup>124</sup> Cfr. E.C. Williams, *Anne of Denmark*, London, Longman, 1970, p.153.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> Cfr. Stephen Orgel, *The Oxford Shakespeare. The Tempest*, introduzione, cit., p.30.

La compagnia che Prospero fa naufragare sull'isola è infatti di ritorno dalle malaugurate nozze della figlia di Alonso, Claribel, con il "King of Tunis".<sup>127</sup> All'inizio del secondo atto, i naufraghi accennano alla scarsa disposizione d'animo generale nei riguardi del matrimonio appena celebrato. Il malcontento è probabilmente dovuto al fatto che è stata "sprecata" un'importante occasione dando in moglie Claribel ad un regnante africano, alienandola dagli affari politici del continente europeo. Alonso stesso risponde causticamente al ricordo del matrimonio della figlia quando dice:

You cram these words into mine ears against  
The stomach of my sense. Would I had never  
Married my daughter there! For, coming thence,  
My son is lost, and, in my rate, she too,  
Who is so far from Italy removed  
I ne'er again shall see her.<sup>128</sup>

Rifiuta di accettare la realtà di una disposizione che sembra essergli stata imposta "against the stomach of his sense". Non è mai chiaro nel *play* il motivo per cui la principessa Claribel è data in sposa al re tunisino. Resta il fatto che Alonso la considera "perduta" tanto quanto il figlio Ferdinand creduto morto: chi è tanto rimosso dal contesto politico europeo (italiano, per sineddoche) diventa inesistente.

Oltre all'usurpazione di Prospero, l'antefatto presenta anche questo matrimonio dinastico malriuscito, che Prospero stesso compensa combinando quello tra Ferdinand e Miranda. L'unione finale dei due è poi un elemento chiave per la riconciliazione politica generale verso cui muove il *play*: quella del duca di Milano con il proprio fratello e con il re di Napoli. La risoluzione di antichi contrasti attraverso matrimoni strategici fra i membri dell'ultima generazione non è solo una convenzione drammatica della commedia, ma in questo *play* è vera soluzione al dramma politico più ampio. Per questo motivo, associare lo spettacolo di Prospero allo specifico matrimonio regale del 1613 ne sminuisce lo spessore allegorico.

Il masque nuziale di Shakespeare rappresenta simbolicamente le frequenti *liasons* politiche del suo tempo. Diventa uno strumento particolarmente "alla moda" usato per commentare i fatti salienti di politica interna ed estera. È in questa luce che va visto lo spettacolo del quarto atto: è un tassello fondamentale dei connotati politici e non mera aggiunta celebrativo-ornamentale.

Posta la popolarità dell'assunto simbolico del masque, si possono analizzare le variazioni sul tema a partire dalla scelta delle figure a cui Shakespeare affida la scena. Come già accennato nei capitoli precedenti, a caratterizzare i momenti ascendenti dei masques sono

---

<sup>127</sup> Atto II.1, versi 67-68.

<sup>128</sup> Ivi, versi 102-107.

grandi rose di divinità, scelte secondo la chiave allegorica più ampia dello spettacolo. Quelle chiamate in campo a celebrare il connubio di Miranda e Ferdinand sono Juno, Iris e Ceres. Shakespeare utilizza un numero abbastanza ristretto di figure simboliche, chiamando in scena solo queste tre. Gli spettacoli della corte degli Stuarts non sono soliti fare economia di masquers, soprattutto nel momento culminante dello spettacolo. Inoltre, sono ruoli ambiti e di grande richiesta perchè si presentano come occasioni importanti per la propaganda sociale dei membri di corte. Alcuni degli spettacoli più autorevoli dell'epoca arrivano a presentare anche venti nomi importanti nei panni delle divinità dell'Olimpo, senza contare le innumerevoli comparse di spiriti, ninfe e ancelle varie. Sono vere opere di manierismo visivo e coreografico, che mettono a dura prova le possibilità sceniche a disposizione, tanto da richiedere l'intervento artistico ed architettonico di un maestro come Inigo Jones.

Il fatto che Shakespeare decida di usare solo tre figure implica ancora una volta la natura particolare dello spettacolo che propone in *The Tempest*: non si tratta di un vero masque, ma di una allusione al genere. Shakespeare compie una intelligente e raffinata sintesi formale, che accenna appena ai disegni articolati soliti delle *performances* di corte, ma che riesce a ritrarre le particolari intenzioni simboliche di Prospero, deciso a rappresentare non solo un masque nuziale, ma uno di castità. Con Juno, Iris e Ceres traccia delle linee portanti che rimandano alla struttura più complessa dei masques, senza doverne effettivamente inscenare uno "completo". Presenta solo uno *sketch* metateatrale del nuovo genere performativo.

La raffigurazione di queste tre divinità ha già avuto modo di intrattenere il pubblico cortigiano inglese nei precedenti masques di Samuel Daniel, *The Vision of the Twelve Goddesses*, del 1604 e di Ben Jonson, *Hymenaei* o *The Masque of Hymen*, del 1606. Le dodici dee del titolo di Daniel sono ampiamente descritte nelle didascalie del testo.

Juno e Ceres, in particolare:

[...] Juno, in a sky-coloured mantle embroidered with gold and figured with peacocks' feathers, wearing a crown on her head, presents a sceptre [...] Ceres, in straw colour and silver embroidery with ears of corn and a dressing of the same, presents a sickle [...]<sup>129</sup>

Iris è invece ritratta solo come "decked like a rainbow",<sup>130</sup> allineandosi con l'immagine esposta in *The Tempest*, dove è descritta come "wat'ry arch" e "many coloured messenger [...] with saffron wings".<sup>131</sup> Anche le didascalie di Ben Jonson descrivono Iris nei colori

---

<sup>129</sup> Cit. *The Vision of the Twelve Goddesses*, a cura di Joan Rees, in *A book of masques: in honour of Allardyce Nicoll*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, p.32.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Atto IV.1, versi 71, 76-78.

dell'arcobaleno, ma non risparmiano particolari soprattutto nel ritrarre la regina delle dee, Juno:

[...]Juno was discovered sitting in a throne supported by two beautiful peacocks; her attire rich and like a queen, a white diadem on her head from whence descended a veil, and that bound a fascia of several-coloured silks, set with all sorts of jewels and raised in the top with lilies and roses; in her right hand she raised a scepter, in the other a timbrel [...]<sup>132</sup>

L'immagine di Juno è più dettagliata per il suo alto ruolo gerarchico nella corolla divina, ma soprattutto per la sua istanza allegorica. Non è solo una divinità, ma è una regina e come tale rispecchia l'immagine del suo corrispettivo regale in sala. La regina Anna è una delle interpreti, ma curiosamente non veste i panni di questa figura al momento della prima rappresentazione del 1606, in quanto preferisce quelli di Pallas Athena, dea di legge, giustizia, civiltà e saggezza.<sup>133</sup> Il ruolo è comunque molto ambito dai membri del circolo cortigiano femminile.

Inigo Jones propone bozzetti per una *Lady masquer* del 1610 e per una *Winged masquer* senza data che ritraggono sicuramente personaggi conformi alle divinità spesso richieste dai masques. Si possono riscontrare molte somiglianze con le descrizioni di Juno fatte da Daniel e Jonson, ma sono immagini spesso associate anche al personaggio di Iris per la particolare aggiunta delle ali. In uno dei figurini sono addirittura color giallo zafferano, proprio come dipinte in *The Tempest*.

Questi costumi di Jones sono generalmente attribuiti alla figura di Juno anche per la loro similitudine alla *mise* scelta da molte dame di corte per i loro ritratti ufficiali. Juno diventa una figura talmente popolare da essere richiesta come tema allegorico per molte immagini dell'alta nobiltà. Nel caso del *portrait* attribuito al pittore fiammingo John De Critz di Lady Elizabeth Manners, Contessa di Rutland, la somiglianza con i disegni di Inigo Jones è notevole.

Il riferimento allegorico alla divinità di Juno è specificato nella corrispondenza epistolare inerente al quadro, in cui le indicazioni per la realizzazione del vestito sono molto dettagliate.<sup>134</sup> È difficile stabilire se l'indumento del ritratto sia effettivamente il costume disegnato da Jones o un tentativo di replica del capo, conseguente al largo successo allegorico della figura.

---

<sup>132</sup> Cit. Ben Jonson, *Hymenaei*, in Orgel e Strong, *Inigo Jones*, cit., p.108.

<sup>133</sup> Cfr. Ivi, p.106.

<sup>134</sup> Vedi Stephen Orgel, *The Authentic Shakespeare and Other Problems of the Early Modern Stage*, New York and London, Routledge, 2002, pp.204-206. Vedi anche il capitolo *Masque costumes: costume conventions for male and female masquers*, in Barbara Ravelhofer, *The Early Stuart Masque: Dance, Costume and Music*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p.170.



La figura al centro presenta il ritratto di Lady Elizabeth Manners, Contessa di Rutland, nei panni allegorici di Juno. A sinistra, il figurino di Inigo Jones, *Lady Masquer*, per masque non identificato del 1610 circa. A destra, altro figurino di Jones, detto *Winged masquer*, per masque e data non identificati.<sup>135</sup>

Un altro dato che hanno in comune questi tre spettacoli è la presenza figurativa di pavoni. È curioso notare come ogni spettacolo riprenda l'assunto iconografico in modo diverso. Dalle didascalie sopra citate, si può notare che Daniel include le piume di pavone nel *pattern* del mantello di Juno, mentre Jonson immortala gli animali come statue a supporto del trono della dea. Shakespeare invece li fa “fly amain”,<sup>136</sup> precedendo in volo la discesa della divina regina. Da semplice ricamo, diventano statue per poi prendere vita e unirsi alla piccola sfilata del masque di Prospero.

Il fatto che Shakespeare semplifichi la coreografia tagliando il numero di figure importanti testimonia le sue precise intenzioni estetiche e sintetiche; ma affiancando pavoni alla scarna comitiva allegorica l'autore accenna a una parodia del genere performativo di corte. Shakespeare unisce ai masquers, ansiosi d'entrare in scena vestiti di preziosi panni, il corrispettivo metaforico di pavoni, portatori di un valore simbolico più immediato e semplice. Il potenziale ridicolo della scena è assicurato se si pensa alla possibilità che la coreografia includa attori travestiti da pavoni. Nell'ipotesi che la prima rappresentazione di *The Tempest* sia avvenuta al *private theatre* dei Blackfriars, fuori dal contesto di corte, i pavoni/masquers si presentano come uno *sketch* comico esilarante.

L'ultimo masque in cui Shakespeare sembra trovare spunto per altre figure allegoriche è il *Tethys' Festival or The Queenes Wake* di Daniel del 1610. In questo spettacolo, dopo varie danze cerimoniose, Tethys accoglie l'entrata di alcune sue ninfe e si

<sup>135</sup> Immagini tratte dal capitolo *Masquers: The powers of Juno*, in Ivi, pp.200-203.

<sup>136</sup> Atto IV.1, verso 74.

esibisce insieme ad esse in una meravigliosa danza finale accompagnata da musica e canto. Anche Juno e le sue compagne del testo shakespeariano invitano in scena, a masque iniziato, “certain Nymphs”, che si uniscono ad altre figure pastorali nella *performance* di una “graceful dance”. Le didascalie verso la fine dello spettacolo di Prospero specificano:

Enter certain Nymphs [...] Enter certain Reapers, properly habited:  
They join with the Nymphs in a graceful dance [...]<sup>137</sup>

In queste righe si può cogliere un altro commento ironico sulla tradizione narcisistica dei masques: le comparse devono essere “properly habited” per aver l’onore di condividere la scena con le regie figure allegoriche più autorevoli.

Un “reaper”, ovvero un semplice mietitore, agghindato e “properly habited” è infatti un paradosso, una contraddizione in termini. Shakespeare mette al fianco delle ninfe, spiriti della natura, alcune figure contadine, ovvero i corrispondenti “rustici” delle scene pastorali.

L’affinità poetico-allegorica tra queste presenze è innegabile, dato che appartengono tutte al genere pastorale. Tuttavia, il lirismo dell’episodio è leggermente deformato dallo scontro figurativo: è rievocata l’atmosfera ambigua creata dalla danza di “strange Shapes” durante il banchetto di Ariel nell’atto precedente. Shakespeare ricrea testualmente questa particolare atmosfera con la sola aggiunta delle parole “properly habited”, perchè anche un contadino vestito in modo troppo elegante è una “strange shape” agli occhi dei membri di corte. Ha infatti un potenziale comico equiparabile a quello dei pavoni agli occhi degli spettatori comuni del Blackfriars.

Questo secondo spettacolo aulico presenta quindi diversi elementi che inquinano la purezza del sistema allegorico principale, proprio come l’antimasque di Ariel presenta caratteri che ne elevano il tono altrimenti basso e grottesco. Shakespeare gioca con tutti gli elementi che il nuovo genere performativo di corte gli mette a disposizione, creando dei meravigliosi ibridi che ne testimoniano l’inaffidabilità alla rappresentazione del reale.

Ad utilizzare il termine “ibrido” per descrivere la qualità degli spettacoli cortigiani rinascimentali è anche Elena Povoledo, nel saggio critico già citato.<sup>138</sup> A partire dalla struttura de *Il Granchio* di Leonardo Salviati (1566), la Povoledo nota che gli spettacoli di questo periodo cominciano a presentare interessanti commistioni di generi. Questo perchè i cosiddetti “intermezzi” stanno crescendo di rilevanza drammatica, ampliandosi ed invadendo sempre più il tempo della rappresentazione. *Il Granchio* infatti è strutturato

---

<sup>137</sup> Ivi, didascalie dopo versi 134, 138.

<sup>138</sup> Elena Povoledo, *L’intermezzo apparente e la scena mutevole*, in Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, cit.

sull'avvicendamento di due favole separate, ma parallele: da una parte si svolge la classica favola di Amore e Psiche, mentre dall'altra vi sono gli scherzi e gli *sketches* grotteschi messi in atto dagli Inganni, pronti a tentare la fermezza morale di Psiche durante l'assenza del suo innamorato.<sup>139</sup> Si tratta della stessa struttura dialettica alla base degli spettacoli inglesi, che affiancano al masque principale episodi di antimasques che ne esaltano lo spessore morale ed allegorico.

Tornando all'analisi delle didascalie, un riferimento più preciso a questo testo di Daniel avviene quando l'Iris shakespeariana presenta le ninfe con il nome di "Naiads". Si tratta dello stesso termine utilizzato da Daniel per alcune sue figure e, soprattutto, da Inigo Jones nella nomenclatura dei figurini specifici per *Tethys' Festival*.



Inigo Jones, *Tethys or Nymph e Naiad*, per il masque di Samuel Daniel, *Tethys' Festival*, del 1610, anno precedente alla prima rappresentazione documentata di *The Tempest*.<sup>140</sup>

È possibile che Shakespeare abbia riutilizzato gli stessi costumi ideati per questo masque, visto che *Tethys' Festival* precede *The Tempest* di appena un anno. Le probabilità che molto materiale fosse ancora conservato presso l'*Office of Revels* sono alte.

Quel che infine stabilisce la stretta relazione tra il pezzo di Daniel e quello di Shakespeare non è la sola parentela iconografica tra alcune figure, ma soprattutto la corrispondenza formale e strutturale dell'azione. Come avviene per il "majestic vision" di Prospero, anche danza e canzone di Tethys vengono enigmaticamente interrotti da alcune sue profetiche parole:

But these pleasures will vanish fast

<sup>139</sup> Cfr. Ivi, p.419.

<sup>140</sup> Immagini tratte da Orgel e Strong, *Inigo Jones*, cit., pp.190-191.

Which by shadows are expressed;  
Pleasures are not if they last;  
In their passing in their best.<sup>141</sup>

È un passo che si avvicina molto allo spirito del monologo conclusivo di Prospero, pronunciato al termine del suo stesso masque interrotto:

Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits, and  
Are melted into air, into thin air  
[...] all [...] shall dissolve  
[...] We are such stuff  
As dreams are made on; our little life  
Is rounded with a sleep.<sup>142</sup>

Dopo il canto di Tethys, la dea e il suo seguito di ninfe “suddenly vanish”.<sup>143</sup> Lo spettacolo elegiaco viene ad un brusco arresto, lasciando sicuramente interdetto il pubblico. Si tratta però di un espediente che crea un effetto di *suspense*, al seguito del quale l’azione procede e termina nella magnifica apoteosi finale tipica dei masques. Samuel Daniel, infatti, inserisce una didascalia tra l’interruzione ed il gran finale, che specifica:

To avoid the confusion which usually attendeth the dissolve of these shows, and when all was sought to be finished, followed another entertainment [...] no less delightful than the rest.<sup>144</sup>

Daniel propone in termini strutturali un embrione della “solita forma” operistica: impone un tempo di mezzo che sospende il concertato nell’anticipazione dell’*exploit* finale. È un altro esempio della stretta relazione tra la forma spettacolare dei masques e quella operistica. La struttura dialettica è una prerogativa di entrambe: per la prima in termini drammatici, mentre per la seconda in termini musicali.

Shakespeare, probabilmente presente alla prima *performance* di *Tethys’ Festival*, deve essere stato sorpreso dal raffinato gioco tempistico del masque di Daniel. Anch’egli riprende un espediente simile al termine del proprio in *The Tempest*. L’originalità di Shakespeare sta nel fatto che invece di completare il crescendo dell’azione, decide di chiudere lo spettacolo con la “doccia fredda” dell’interruzione. Non porta a compimento il progetto estetico tradizionale dei masques, privandolo dell’apoteosi finale risolutiva. La destabilizzazione percettiva diventa quindi un fine e non più solo un mezzo atto a creare tensione drammatica, rientrando nei parametri particolari ed ambigui del *play*.

---

<sup>141</sup> Samuel Daniel, *Thethys’ Festival*, in Ivi, p.191.

<sup>142</sup> Atto IV.1, versi 148-150, 154, 156-158.

<sup>143</sup> Cit. Vedi nota 141.

<sup>144</sup> *Ibid.*

Ad alimentare la potenza alienante dell'episodio è anche il suo particolare commento musicale. La didascalia scenica che precede l'intervento di Prospero e che chiude lo spettacolo di divinità infatti specifica:

[...] Towards the end whereof Prospero starts suddenly, and speaks;  
After which, to a strange hollow, and confused noise, they heavily vanish.<sup>145</sup>

Anche nel capitolo precedente abbiamo osservato che l'accompagnamento musicale al banchetto di Ariel è particolare e "inadatto" al contesto: l'episodio dal forte carattere di antimasque presenta infatti "solemn and strange music".

Questo secondo spettacolo di Prospero si chiude invece in "strange, hollow, and confused noise". In entrambi i casi è utilizzato il termine "strange", restando in linea con il carattere generale del *play*. Tuttavia, Shakespeare attribuisce alla scena in stile antimasque un connotato solenne, mentre a quella di masque un tono cupo e confuso. Inverte le due colonne sonore, trasportando anche sul piano musicale il gioco di commistione di generi alla base del successo del dramma.

In questo modo, il "majestic vision" di Prospero è risucchiato in un vortice di suoni cupi e confusi, a differenza delle musiche auliche e solenni dei grandi finali soliti a corte. L'apoteosi in chiusura allo spettacolo di Daniel invece richiama in scena i masquers, questa volta spogli dei costumi allegorici e rivestiti di quelli ufficiali: è la vera regina a presentarsi in scena, accompagnata dalla sua più fedele sudditanza. In appendice al testo di Daniel è inserito un breve scritto che sottolinea l'esclusività dell'evento:

[...] there were none of inferior sort mixed amongst these great personages of state and honour, as usually there have been, but all was performed by themselves with due reservation of their dignity [...]<sup>146</sup>

Il testo mette in luce la svolta meta-rappresentativa del gran finale e definisce la partecipazione a tali spettacoli come un assoluto privilegio.

Shakespeare riesce a determinare un ultimo termine di paragone parodico con il masque di Daniel proprio a partire dalle parole del suo *post-scriptum*. Mentre il *Tethys' Festival* presenta in scena la *crème de la crème* cortigiana e "none of inferior sort", Shakespeare fa divampare sul palco le creature più rozze della commedia: Caliban, Stephano e Trinculo.

I tre *fools* shakespeariani sono contrapposti, come la realtà al sogno, ai "great personages of state and honour". Ciò non bastasse, Shakespeare aggiunge l'intervento dei mostruosi cani-

---

<sup>145</sup>Atto IV.1, didascalia dopo verso 138.

<sup>146</sup>Cit. Samuel Daniel, *Tethys' Festival*, in Orgel e Strong, *Inigo Jones*, cit., p.196.

spirito di Prospero, la cui presenza demoniaca fa precipitare lo spessore allegorico della scena al livello di un antimasque, esatto opposto di un'apoteosi.

È evidente a questo punto che Shakespeare voglia fare un'aperta parodia dello spettacolo di Daniel, in scena solo l'anno precedente, determinando un'altra volta la sua posizione critica nei confronti dei masques come genere performativo.

Shakespeare esprime il suo parere critico non solo a partire dalla relazione iconografica tra le figure allegoriche di *The Tempest* e quelle di altri masques, ma anche attraverso il confronto degli spazi scenici. Si possono infatti azzardare confronti con altre opere contemporanee all'ultimo *play* shakespeariano proprio a partire dall'analisi delle indicazioni che descrivono le scene.

Oltre al primo blando riferimento ad un "ship at sea" nella scena iniziale, il resto del dramma si svolge su un vago "The Island". Non vi è alcun luogo con una denominazione specifica oltre a "Prospero's cell", ovvero la grotta di Prospero. Il testo fa solo un rapido accenno ad una seconda caverna di Caliban oltre alla suddetta, quando lo stesso personaggio lamenta:

[...] here you sty me  
In this hard rock, whiles you do keep from me  
The rest o' the island.<sup>147</sup>

Si capisce che si tratta di una seconda caverna solo quando Prospero ribatte a queste parole di Caliban. Spiega che si è trovato costretto a relegarlo in altro luogo dopo la tentata aggressione alla figlia.

[...] I have us'd thee,  
[...] with human care; and lodg'd thee  
Into mine own cell, till thou didst seek to violate  
The honour of my child.  
[...] therefore wast thou  
Deservedly confin'd into this rock,  
Who hadst deserv'd more than a prison.<sup>148</sup>

È infine nominata una distesa sabbiosa che accoglie i naufraghi e che ispira la canzone "Come onto these yellow sands"<sup>149</sup> intonata da Ariel per attirare l'attenzione di Ferdinand. Nel resto del *play*, il linguaggio figurativo utilizzato a descrivere il paesaggio dell'isola è assai contraddittorio. Il luogo è presentato come deserto ed inabitabile, ma allo stesso tempo ispira strani lunghi monologhi che ne esaltano la natura lussureggiante.

Prospero, carico della propria "vanity", vanta spesso la ricchezza dell'isola che abita, come fosse accreditabile al proprio estro artistico. Le parole più auliche di Caliban sono dedicate alle meraviglie dell'isola, facendone un ritratto quasi soprannaturale. Il suo monologo

---

<sup>147</sup> Atto I.2, versi 346-348.

<sup>148</sup> Ivi, versi 349-352, 364-366.

<sup>149</sup> Ivi, verso 379.

è forse il più espressivo dell'opera intera: la bellezza del luogo riesce a suscitare un *raptus* poetico anche nella creatura più vile.<sup>150</sup> Le prime parole scambiate dai naufraghi, quando approdano alla riva, si riferiscono al paesaggio inquietante che li circonda. L'ambiente è chiaramente arido e desertico, ma Gonzalo accenna comunque ad erba "lush and lusty" e "green".<sup>151</sup> Poco dopo, si abbandona ad un sogno utopico che lo vede immaginare un *commonwealth* ideale, frutto della abbondanza dell'isola. È chiaro quindi che anche il paesaggio è avvolto in un'alone di ambiguità e mistero, *leitmotif* del dramma.

Il ricco e complesso contesto figurativo dell'isola traspare dai versi di *The Tempest* e sottolinea la nuova espressività che risalta nell'ultima fase poetica dell'autore.

La cura nella descrizione degli ambienti e dell'elemento naturale che da sfondo passa a vero protagonista dell'opera, sono caratteristiche basilari all'interpretazione degli ultimi drammi e dei *romances* in genere.

A determinare la svolta innovativa di questo testo shakespeariano è la fondamentale illusorietà delle percezioni del *landscape*. Le indicazioni didascalico-scenografiche destinate a rendere la realtà dell'isola, infatti, non vanno oltre la mera descrizione di un paesaggio roccioso, inospitale e appartato dal mondo. La particolare neutralità dello sfondo incita l'immaginazione degli inquilini della scena, scatenando in loro creazioni mentali di paesaggi magnifici e addirittura utopici.

Sembra quasi un'allusione meta-rappresentativa alla prassi scenica del primo Shakespeare, che nel contesto dei teatri pubblici inglesi faceva ricorso alla partecipazione immaginativa del pubblico nel completare la realizzazione percettiva delle sue scenografie solamente verbali. Con l'espedito dell'isola spoglia, fa notare il potere insito dell'immaginazione umana, implicando la debolezza dell'artificio scenico, solo "baseless fabric of the vision".<sup>152</sup>

Nell'epilogo disincantatore, Prospero si riferisce a "this bare island", costringendo il pubblico in sala ad accorgersi di essere sempre rimasto di fronte ad una scena rocciosa e spoglia, un vero *trétaeu nu*. Con questi dati, si può volgere l'attenzione alle scenografie allestite a corte negli anni intorno alla data di *The Tempest* e notare alcune interessanti coincidenze.

Come anticipato nel capitolo precedente, il *Masque of Oberon, the Faery Prince* di Ben Jonson, viene rappresentato il 1° gennaio 1611, esattamente nove mesi prima dello spettacolo di "Hallowmas Nyght" di *The Tempest*. Abbiamo già notato alcune similitudini tra le figure dei corrispettivi antimasques. Inigo Jones crea però anche una *Scene of Rocks* per l'allestimento, che ben si presta alla resa del paesaggio shakespeariano, come si vede dal

---

<sup>150</sup> Atto III.2, versi 132-140.

<sup>151</sup> Atto II.1, verso 51.

<sup>152</sup> Atto IV.1, verso 151.

disegno scenico a riguardo. L'immagine di Jones presenta un *landscape* naturale duro e difficile, allietato appena dall'accenno di pochi ed esili alberi ai lati estremi del quadro. Si tratta probabilmente di un *ensemble* di quinte mobili che, scorrendo lungo binari tracciati sul palco, trasformano lo spazio in cui avviene l'azione. In questo modo, è possibile il formarsi della seconda caverna di Caliban, di una spiaggia di "yellow sands" e di tutte le nicchie sceniche necessarie al movimento degli attori.

Il sistema di binari alla base del movimento delle quinte è un mezzo di ampio successo nella produzione teatrale di Inigo Jones.



Inigo Jones, *Scene of Rocks*. Quadro scenico per il *Masque of Oberon, The Faery Prince* di Ben Jonson, allestito a corte il 1° gennaio 1611.<sup>153</sup>

La cosiddetta *scena ductilis*, o scena retrattile, è una soluzione innovativa nel contesto teatrale inglese, ma che non vanta originalità assoluta dato il suo ampio impiego nelle corti italiane contemporanee. Elena Povoledo analizza con attenzione i sistemi meccanici utilizzati per i grandiosi spettacoli allestiti in Italia. La piantazione delle scene a quinte laterali simmetriche e su telari scorrevoli è uno di questi.<sup>154</sup>

<sup>153</sup> Immagine tratta da Orgel e Strong, *Inigo Jones*, cit., p.211.

<sup>154</sup> Cfr. Elena Povoledo, *L'intermezzo apparente e la scena mutevole*, cit., p.436.

Jones sfrutta al massimo questo sistema quando comprende che il numero di cambi e movimenti scenici dipende esclusivamente dal numero di binari inseribili nel palco. La flessibilità scenografica di Jones diviene quindi a dir poco infinita. Durante la sua produzione alla corte del successivo Carlo I Stuart, la *scena ductilis* è sviluppata al punto da manipolare addirittura “scene in rilievo” e non solo quinte bidimensionali. In ogni caso, lo scopo è quello di dare una maggiore impressione di profondità stagliando diversi piani contro il fondale dipinto.<sup>155</sup> Si tratta dell’espedito espressivo principale della scena prospettica, regina indiscussa delle grandi rappresentazioni teatrali rinascimentali europee.<sup>156</sup>

Glynne Wickham, in un decisivo intervento nei volumi di Stephen Orgel e Roy Strong,<sup>157</sup> stabilisce alla base dei progetti teatrali di Jones due meccanismi scenici fondamentali. La *scena ductilis* appena descritta è infatti il secondo di questi, perchè viene esplicitamente impiegata solo dal 1611, per questo preciso masque di Ben Jonson.

Il primo sistema meccanico che Jones utilizza per i movimenti delle scene è la *machina versatilis*. Si tratta di un pannello *double face* che ruota attorno ad un asse centrale nel momento culminante dello spettacolo, solitamente durante l’epifanica apoteosi finale.

Il pannello può presentare anche una superficie concava, all’interno della quale vengono accomodati masquers e rivelati facendo girare il praticabile su se stesso. Questa macchina produce effetti spettacolari, ma permette solo un cambio scena. Per questo motivo Jones decide di arricchire la qualità scenografica apportando anche il sistema di binari della *scena ductilis*.

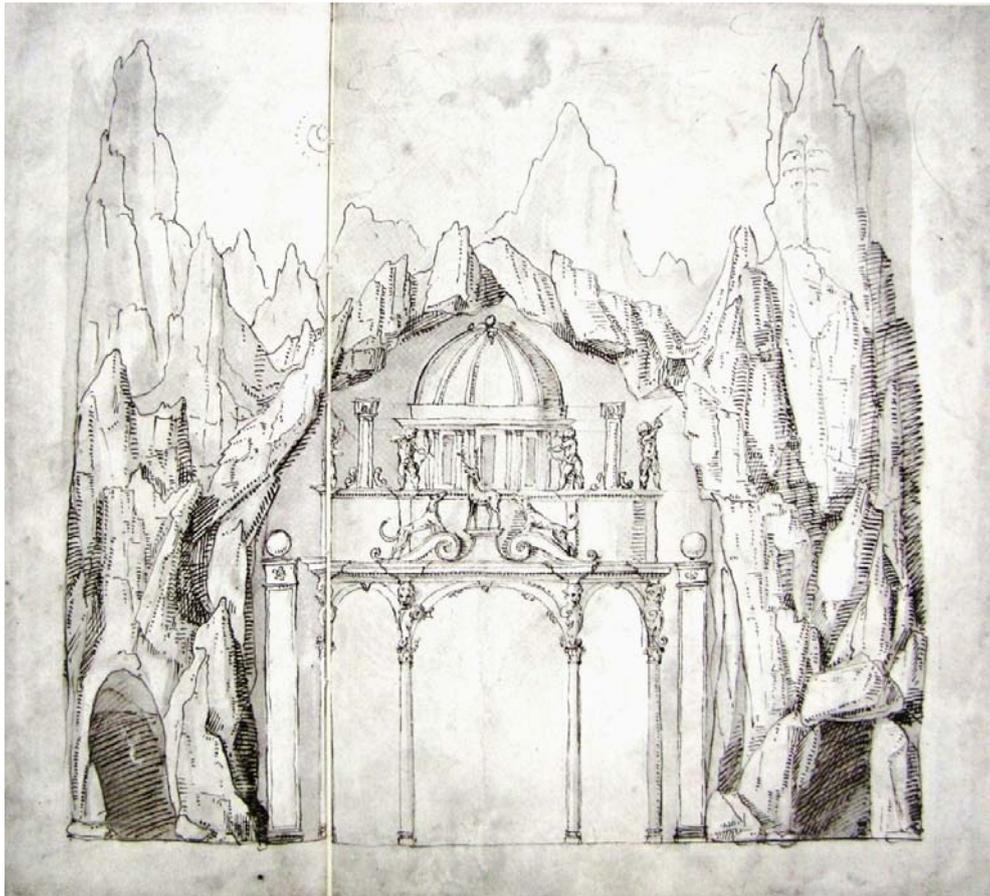
Osservando attentamente il disegno *Scene of Rocks* di Jones si possono notare alcune sottili linee di compasso tracciate appena sopra la parte centrale della parete rocciosa. Sono queste linee che tradiscono il trucco scenico: delineano la bocca della grotta che si manifesta una volta azionata la *machina versatilis*. Un secondo disegno di Jones, *Palace within a cavern*, sempre per l’allestimento del *Masque of Oberon*, rappresenta l’altra faccia di questa fantomatica parete rocciosa.: questa, ruotando su un girevole, apre un varco nella grotta e rivela all’interno il meraviglioso palazzo del principe delle fate.

---

<sup>155</sup> Cfr. *Disegni teatrali di Inigo Jones, della collezione del Duca di Devonshire*, a cura di Roy Strong, Venezia, Neri Pozza Editore, 1969, p.19.

<sup>156</sup> Vedi a riguardo Elena Povoledo, *La commedia regolare e la scena prospettica*, in Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, cit., pp.372-395.

<sup>157</sup> Vedi capitolo *The Mechanics of Platonism*, in Orgel e Strong, *Inigo Jones*, cit. Su *scena ductilis* e *scena versatilis* in particolare vedi pp.17-18.



Inigo Jones, *Palace within a cavern*. Quadro scenico ideato in corrispondenza a quello del *Scene of Rocks* per il *Masque of Oberon, The Faery Prince* di Ben Jonson.<sup>158</sup>

L'effetto scenico della *machina versatilis* non è una novità nelle tradizioni teatrali di corte. Scene che mutano in questo modo sono anch'esse d'importazione italiana, come conferma il già citato saggio della Povoledo. Analizzando l'allestimento de *I Fabii* di Lotto dal Mazza del 1568, l'autrice nota che «le scene mutano girando su se stesse».<sup>159</sup> Conclude la sua analisi dello spettacolo citando le parole del 1611 di Ignazio Danti:

Lasciamo hora da parte il trattar della differenza che è tra le scene tragiche, comiche e satiriche per esserne stato scritto abbastanza da altri, et esser fuor del proponimento nostro, diremo solamente in questo luogo come si faccino le scene, che sigirano e si varii in untratto, senza che li spettatori se ne avvenghino.<sup>160</sup>

Questo trattatista conviene che la radice storica della scena girevole si trova nell'antico sistema di periatti, o *periaktoi*: colonne a sezione prismatica che presentano su ogni lato gli elementi delle diverse «mute di scene».<sup>161</sup>

<sup>158</sup> Immagine tratta da Ivi, p.213.

<sup>159</sup> Povoledo, *L'intermezzo apparente e la scena mutevole*, cit., p.425.

<sup>160</sup> Cit. tratta da *Ibid.* (Ignazio Danti, *Del modo che si tiene nel disegnare le Prospettive delle Scene, acciò il finto della parete accordi con quello che si dipinge nelle case vere, che di rilievo si fanno sopra il palco*, Roma, 1611).

<sup>161</sup> *Ibid.*

Nonostante i precedenti storici italiani, il *Masque of Oberon* è il primo spettacolo inglese in cui avviene l'azione scenica concomitante di *machina versatilis* e *scena ductilis*.

Shakespeare è a corte quando è allestito questo *masterpiece* di Ben Jonson ed è quasi certo abbia assistito ad uno spettacolo di tale portata innovativa, sicuramente molto pubblicizzato e oggetto di grandi aspettative.

Il masque di Jonson deve avere avuto un forte impatto sull'immaginario collettivo. Molti sono propensi a considerare *The Tempest* di William Shakespeare una diretta conseguenza espressiva di questo particolare spettacolo. Che il testo shakespeariano sia stato messo in scena prima del 1611, in un *private theatre* come quello dei Blackfriars, non si può escludere, ma il successo della sua rappresentazione a corte è sicuramente dovuto anche alla particolare affinità con lo spettacolo di Jonson. *The Tempest* potrebbe non essere una risposta diretta al testo di Jonson, ma è un'opera stranamente adattabile alle scene di *Masque of Oberon* e per questo ospitabile al palazzo di Whitehall.

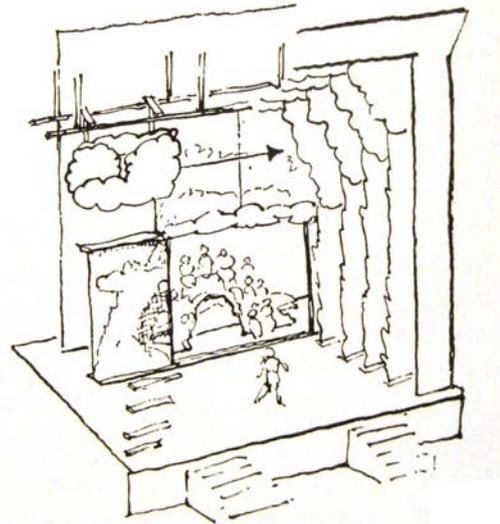
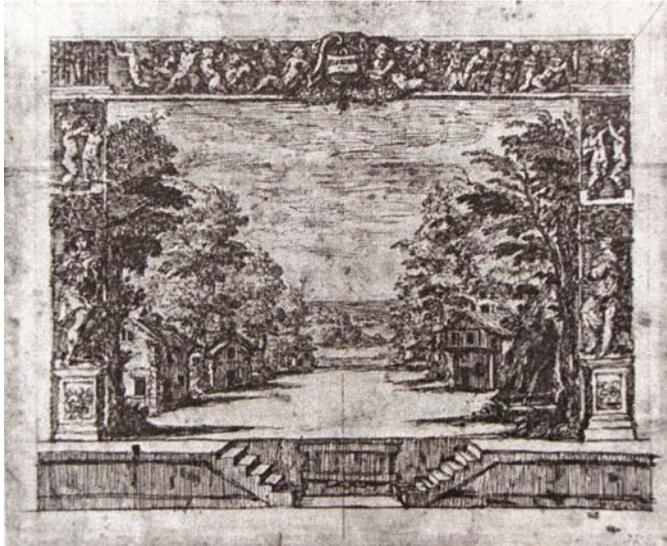
Quando Shakespeare propone il suo ultimo *play*, le scenografie di Jones sono probabilmente ancora presso l'*Office of Revels* di corte, insieme ai costumi. La sala della Banqueting House di Whitehall deve essere solamente ri-allestita come pochi mesi prima.

La morfologia originale della sala del Banqueting House di Whitehall è ancora oggi oggetto di studio dato che gran parte dell'edificio è distrutto in un incendio del 1618-1619. Inigo Jones progetta e ricostruisce, su commissione di Carlo I Stuart, un secondo edificio inaugurato nel 1622, ma con innumerevoli aggiunte ed alterazioni.



Inigo Jones, Whitehall Banqueting House. Sala destinata ad ospitare le rappresentazioni teatrali e tutti gli eventi performativi e cerimoniali ufficiali.<sup>162</sup>

<sup>162</sup> Immagine tratta da Roy Strong, *Britannia Triumphans: Inigo Jones, Rubens and Whitehall Palace*, London, Thames and Hudson, 1980, cit., p.78.



Inigo Jones, proscenio ed arco scenico per scena pastorale di *Florimène*, masque del 1635.  
 Richard Southern, ricostruzione del palco e delle scene di *Salmacida Spolia*, ultimo masque del 1639 di Inigo Jones. Entrambi gli spettacoli sono allestiti nella Banquetig House di Whitehall ed entrambe le immagini fanno notare l'utilizzo esplicito di un arco scenico e di gradini che collegano il proscenio alla sala. Si tratta di due soluzioni tipiche degli allestimenti provvisori in questa sala di Whitehall.<sup>163</sup>

La grandezza totale della sala si aggira intorno ai 36 metri per 11, raggiungendo appena i 400 metri quadrati. In questo spazio deve prendere posto il palco (ed il retro scena), le tribune provvisorie atte ad ospitare il pubblico, il magestico trono regale per il re e la regina (o per la coppia nuziale, nel caso della seconda rappresentazione del 1613) ed uno spiazzo libero per le molteplici danze di ninfe e figure allegoriche, che scendono dal palco attraverso piccole rampe di gradini.

Tutte le strutture sono di natura provvisoria, nonostante la sala venga allestita così per ogni evento performativo. Questa è una disposizione particolare data l'entità degli investimenti della corte in masques e spettacoli d'intrattenimento; ma è anche una pratica comprensibile considerato che tutti i teorici rinascimentali di teatro collocano la rappresentazione degli spettacoli nelle grandi sale dei palazzi di corte e non in edifici separati appositi.<sup>164</sup>

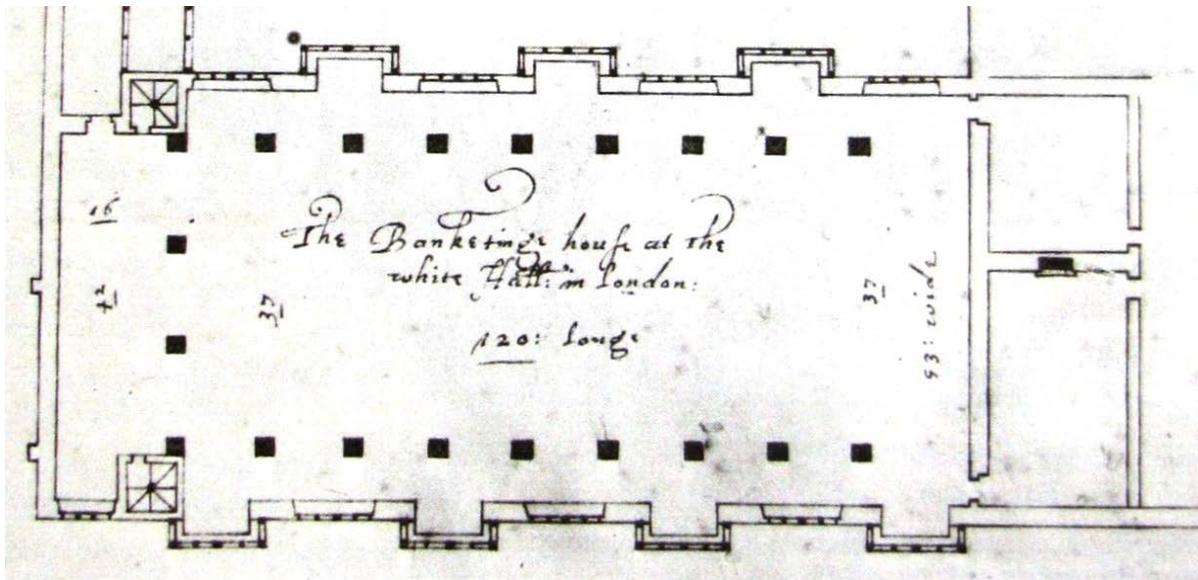
In questo modo, nonostante i *banqueting houses* siano eretti per ospitare più comodamente tali produzioni, le tradizioni sceniche non vengono rivoluzionate e conseguentemente lo spazio scenico non presenta una scena fissa.

Il Banqueting House di Whitehall è un particolare caso di studio perchè oltre a non esservi traccia delle strutture temporanee allestite per le grandi occasioni performative, non

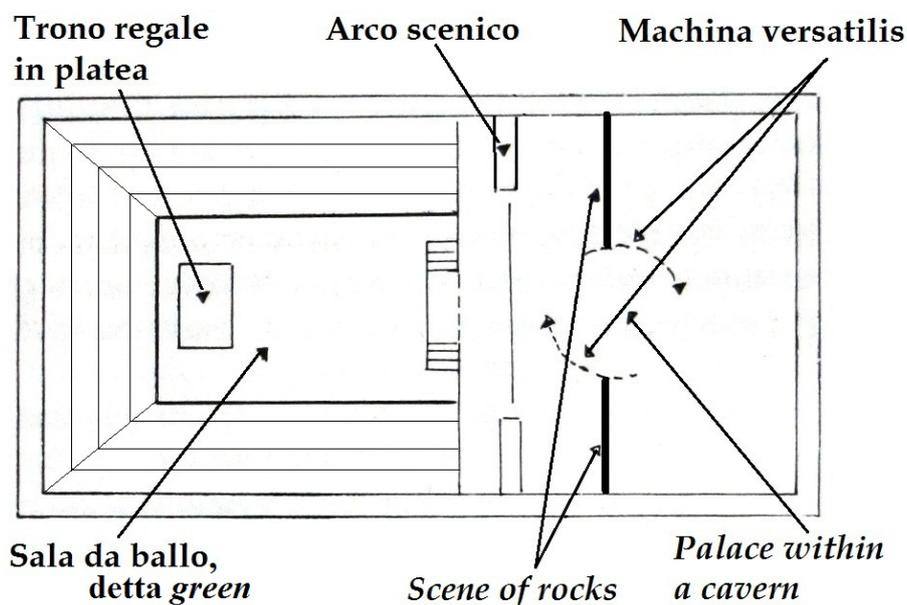
<sup>163</sup> Immagini tratte da John Peacock, *The stage designs of Inigo Jones. The European context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, cit., p.180; e Richard Southern, *Changeable Scenery: its origin and development in the British theatre*, London, Faber and Faber, 1952, cit., p.63.

<sup>164</sup> Vedi Sebastiano Serlio *Trattato sopra le scene, Il secondo libro di Prospettiva*, ampiamente citato ed analizzato da Ferruccio Marotti nel suo *Lo spettacolo dall'umanesimo al manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974. Vedi anche Nicolò Sabbatini, *Pratica di Fabricar Scene, e Machine ne' Teatri. Di Nicolò Sabbatini da Pesaro già architetto del Ser. Duca Francesco Maria Feltrio Della Rovere ultimo Sig. Di Pesaro*.

rimangono nemmeno tracce esaurienti che permettano di ricostruire la morfologia originale della sala. Si può solo immaginare la configurazione iniziale del luogo a partire dalla seconda costruzione di Inigo Jones.



Robert Smythson, pianta della seconda Banqueting House di Whitehall, ricostruita dopo l'incendio del 1618 su progetto di Inigo Jones. La scritta legge "The Banqueting house at the white Hall: in London:" e sono annotate le misure generali della sala.<sup>165</sup>



Ricostruzione dell'apparato provvisorio atto ad ospitare il pubblico ed il palcoscenico durante gli eventi performativi nel Banqueting House di Whitehall. Sul palco sono accennati gli ingombri delle scene principali di *Masque of Oberon*: la scena ductilis del *Scene of Rocks* e la machina versatilis del *Palace within a cavern*.<sup>166</sup>

<sup>165</sup> Immagine tratta da Roy Strong, *Britannia Triumphans*, cit. p.79.

<sup>166</sup> Immagine tratta da Glynn Wickham, *Early English Stages*, vol.2, cit., p.268.

Una volta allestito l'ampio palcoscenico necessario alle *changeable sceneries* di Inigo Jones, rimane poco spazio per il pubblico. Se si considera poi che gran parte della platea restante è destinata ai *revels* di fine spettacolo, è chiaro che il numero di spettatori in sala è veramente ristretto. Assistere a *performances* di corte diventa quindi un grande privilegio di pochissime persone. Le uniche presenze ad occupare la pista da ballo, detta *green* perchè coperta da un tappeto verde,<sup>167</sup> sono il re e la regina, seduti sul trono regale in piena vista a tutti i presenti. La loro immagine è infatti uno spettacolo pari a quello dei *masques*, se non ancora più grandioso. Non è da escludere che l'*audience* prescelta sia più interessata a vedere la coppia di reali che lo *show* effettivo.

Il *green* al centro della sala diventa quindi un importante punto di riferimento. All'inizio dello spettacolo di Prospero, nel quarto atto di *The Tempest*, Iris dipinge un immaginario contesto aulico, facendo cenno ad un "grass-plot, in this very place".<sup>168</sup> Poco dopo, Ceres chiede "why hath thy queen / summon'd me hither, to this short-grass'd green?"<sup>169</sup> ed Iris ricorda nei suoi ultimi versi, prima dell'irruzione di Prospero, di trovarsi "on this green land".<sup>170</sup>

Sono tre riferimenti precisi ad un luogo "verde" in cui sembrano muoversi le figure allegoriche del *masque*. È da pensare che Shakespeare voglia trasferire l'azione delle tre divinità dal palco al *green* della sala, raggiungibile dagli attori tramite la discesa di pochi gradini.<sup>171</sup>

Altre prove a riconferma di questo possibile slittamento in avanti dell'azione si possono ricavare da un'attenta lettura delle indicazioni sceniche che riguardano le entrate dei personaggi.

Iris entra in scena normalmente, senza particolari note aggiuntive. Scorrono però quindici battute tra la sua prima invocazione a Ceres e l'effettiva entrata della seconda dea. È plausibile quindi che Iris esponga i suoi versi di presentazione mentre si allontana dal palco e scende sul *green*. Anche Ceres entra in scena senza particolari disposizioni a riguardo, ma questa volta trascorrono venticinque battute prima della magnifica apparizione di Juno.

L'entrata finale di quest'ultima è poi descritta con le parole didascaliche "*Juno descends*" e non con il classico "*enters*" delle sue sorelle. Discende quindi dai "cieli", necessitando più tempo a raggiungere il palco ed il *green*. Si deduce che Juno si unisce alle altre due divinità

---

<sup>167</sup> Cfr. Orgel e Strong, *Inigo Jones*, cit., p.206. Vedi anche Enid Welsford, *The court masque*, cit., pp.206, 405.

<sup>168</sup> Atto IV.1, verso 73.

<sup>169</sup> Ivi, versi 82-83.

<sup>170</sup> Ivi, verso 130.

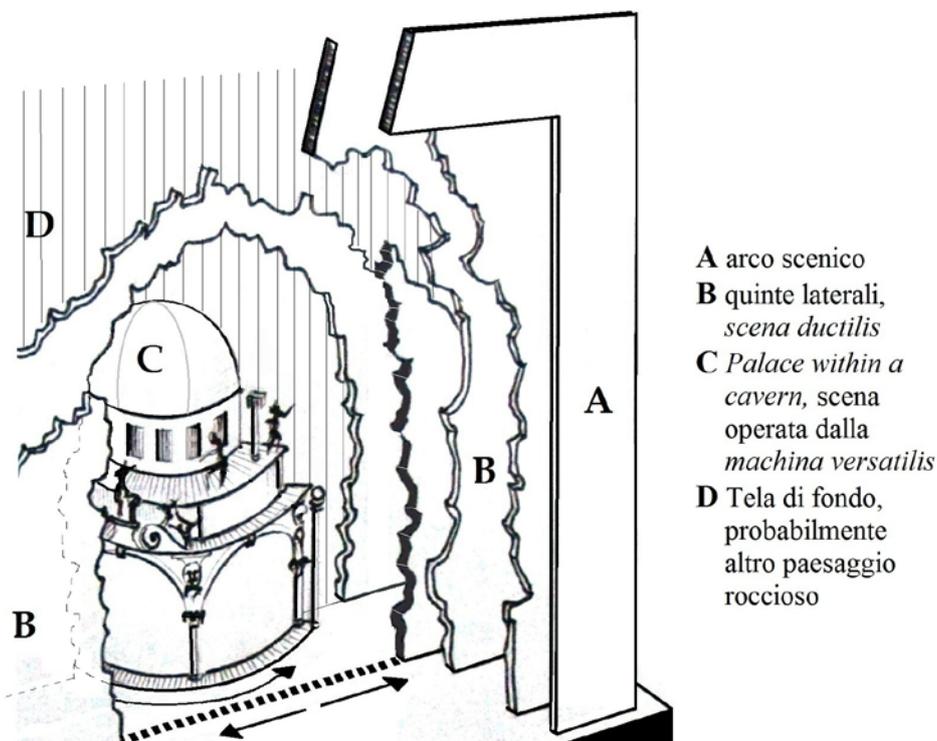
<sup>171</sup> Vedi pianta soprastante.

dal fatto che Ceres accenna apertamente alla prestanza fisica e all'andatura della regina delle dee: "Great Juno comes; I know her from her gait".<sup>172</sup>

Anche Ferdinand esprime la propria meraviglia nei confronti di questa "most majestic vision, and / Harmonious charmingly".<sup>173</sup> È chiaro che è posizionato in sala in modo da poter assistere alla spettacolare entrata delle figure divine. Se si considera poi che Ferdinand è il corrispettivo allegorico dell'Elettore Palatino, seduto sul trono per la rappresentazione del 1613, la sua collocazione nelle vicinanze del principe non è casuale.

Verso la fine dello spettacolo, con tutti i personaggi in sala raggiunti dalla comitiva di "Nymphs" e "Reapers", il palcoscenico rimane sgombro. Questo permetterebbe di azionare il dispositivo della *machina versatilis* e trasformare lo sfondo scenico da *Scene of Rocks* a *Palace within a cavern*, alimentando il crescendo di meraviglia.

Il set del palazzo non si presta però alla scena seguente, data la brusca entrata di Caliban e la sua compagnia. Quindi la *machina versatilis* è probabilmente portata a fare un giro completo, facendo subito sparire la meravigliosa visione commentata da Ferdinand. Shakespeare utilizza i macchinari scenici come giocattoli, mettendo in scena una giostra, un *carillon* di spropositata grandezza.



Ricostruzione assonometrica dei movimenti scenici operati dalla *machina versatilis* e dalla *scena ductilis*. Sul retro del palazzo ruotante vi è la parete rocciosa protagonista dell'intero spettacolo. È possibile che la *scena ductilis* operasse diverse quinte mobili contemporaneamente. In questa ricostruzione è segnato il movimento di una sola.

<sup>172</sup> Atto IV.1, verso 102.

<sup>173</sup> Ivi, versi 117-118.

Lo stesso Francis Bacon, nel saggio dal titolo *Of Masques and Triumphs*, esordisce nella descrizione di queste *performances* con le parole «These things are but toys».<sup>174</sup>

Vent'anni più tardi, la disputa che porta alla rottura del sodalizio tra Inigo Jones e Ben Jonson nasce a partire dalla divergenza estetica che viene ad instaurarsi tra i due. Ne consegue uno scontro aperto che riassume l'essenza dei dibattiti artistici di questo periodo di transizione tra il Rinascimento ed il Barocco.<sup>175</sup>

Jonson afferma nell'incipit del proprio masque *Love's Triumph through Callipolis* che «tutte le rappresentazioni, soprattutto quelle di questa natura a corte, sono state o dovrebbero essere specchi della vita dell'uomo»;<sup>176</sup> mentre Inigo Jones, al contrario, dice «questi spettacoli non son altro che immagini di luce e movimento».<sup>177</sup>

Le parole di Bacon richiamano quelle di Jones, dal momento che entrambi descrivono i masques come mezzi dediti essenzialmente a manipolare le apparenze, attraverso “giochi” di “luce e movimento”. La ripresa è però ironica, perchè mentre Jones elogia l'atto creativo della meraviglia scenica, Bacon ne sottolinea l'inconsistenza. Ben Jonson argomenta in modo molto più aggressivo la sua opinione quando dice degli ultimi spettacoli di Jones:

That doe cry up the Machine!  
[...] What need of prose, or verse or sense?  
You are the Spectacle of state! Tis true  
Court Hiero-gly-phicks!  
That aske no more than certain politique eyes!  
[...] Painting, and Carpentry, are the soul of the Masque!  
[...] This is the Money-gett, Mechanick age!<sup>178</sup>

Il poeta cortigiano per eccellenza prende una posizione in netto contrasto alle esagerazioni meccaniche che i masques di corte cominciano a preferire. Le auliche poesie dall'alto contenuto simbolico ed allegorico lasciano il posto a primitivi “court hieroglyphics” che non richiedono altro che la presenza indifferenziata di “certain eyes”.

Sembra che l'opinione di Shakespeare nei riguardi del crescente carattere visivo e spettacolare dei masques di corte sia affine a questa. Prospero stesso esprime un giudizio

---

<sup>174</sup> Cit. Francis Bacon, *The Essayes or Counsels, Civill and Morall*, in *The Oxford Francis Bacon*, vol.15, a cura di Michael Kiernan, Oxford, Clarendon Press, 1985, p.95.

<sup>175</sup> Vedi le considerazioni di Elena Povoledo sulla transizione scenografica da Rinascimento a Barocco in *L'intermezzo apparente e la scena mutevole*, cit., pp.412, 419.

<sup>176</sup> Cit. Ben Jonson, *Love's Triumph through Callipolis*, versi 1-3, in Orgel e Strong, *Inigo Jones*, cit., p. 327.

<sup>177</sup> Cit. Aurelian Townshend, *Tempe Restored*, versi 49-50, in Ivi, p. 480. Le parole di Jones sono citate da Townshend nel prologo al testo.

<sup>178</sup> Cit. Ben Jonson, *An Expostulation, with Inigo Jones*, in Richard Southern, *Changeable Scenery, its origin and development in the British theatre*, London, Faber and Faber, 1952, p.88.

simile quando prepara Ferdinand e Miranda a ricevere il suo spettacolo, incitando “No tongue! all eyes! be silent!”.<sup>179</sup>

Shakespeare commenta molto più garbatamente questa evoluzione “barocca” della scena teatrale, con il magnifico monologo di Prospero dedicato all’essenza dei *revels*:

Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits, and  
Are melted into air, into thin air:  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capp’d towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve,  
And, like the insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded with a sleep.<sup>180</sup>

Le sue parole esprimono un sentimento nostalgico nei confronti di una tradizione teatrale che “melted into thin air”. Gli attori, intendendo i grandi attori dell’epoca elisabettiana, sono diventati un ricordo, meri spiriti che si sciolgono nell’aria. L’immenso armamentario scenografico a cui è affidata la nuova scena teatrale è anch’esso di un’inconsistenza assoluta, dato che “shall dissolve” senza lasciarsi dietro alcuna traccia.

Tornando ad associare il testo di Shakespeare alle qualità formali dei bozzetti scenici già citati di Inigo Jones, si può notare che il monologo presenta diversi accenni metaforici alle sue scenografie.

Il testo fa riferimento ad una visione di “baseless fabric”, sineddoche della scenografia teatrale. Sembra addirittura essere accennato il movimento scenico del palazzo svelato dalla *machina versatilis*, dal momento che il monologo prosegue indicando la dissolvenza di “cloud-capp’d towers”, “gorgeous palaces”, “solemn temples” ed un “great globe itself”.

La critica spesso interpreta questo ultimo utilizzo del termine “globe” come metafora di tutto il teatro, simbolicamente rappresentato dal Globe Theatre. È possibile sia un riferimento anche alla cupola del *Palace* disegnato da Inigo Jones.

Infine, possiamo solo supporre una corrispondenza tra le immagini descritte da Shakespeare e quelle ideate e realizzate da Jones per il *Masque of Oberon*, anche se il materiale iconografico è strettamente condiviso.

Non c’è dubbio però sull’opinione del drammaturgo dei King’s Men riguardo la nuova prassi scenica cortigiana: essa rimane una “vision of baseless fabric” ed un “insubstantial pageant”. Shakespeare non priva il suo pubblico cortigiano delle meraviglie sceniche tanto apprezzate,

---

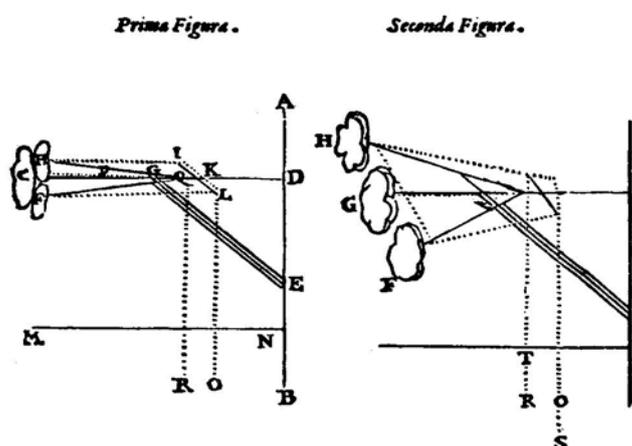
<sup>179</sup> Atto IV.1, verso 59.

<sup>180</sup> Ivi, IV.1, versi 148-158.

dato che dà l'opportunità di riutilizzare il più grande allestimento teatrale mai messo in scena fino ad allora. Sottolinea però la natura artificiale ed inconsistente dello spettacolo, sull'onda critica di Ben Jonson.

Shakespeare chiude il monologo con una considerazione sulla qualità impalpabile e sfuggente delle immagini sceniche, che come appaiono poi spariscono, senza lasciar dietro neanche un "rack".

Enid Welsford, nelle sue pagine dedicate a *The Tempest*,<sup>181</sup> fa un'interessante esame del significato di questa parola. Ancora oggi il termine "rack" è utilizzato per descrivere un gruppo di nuvole in cielo. Acquista uno spessore metateatrale se si considera il successo delle strutture scenotecniche dedicate ai movimenti di nuvole in questo genere di spettacoli.



Niccolo Sabbatini, diagramma dei movimenti di nuvole sceniche, in *Pratica di Fabricar Scene e Macchine ne' Teatri* (1637).<sup>182</sup>

Il monologo fa riferimento a "cloud-capp'd towers", ma è probabile che Shakespeare utilizzi il termine in senso lato, indicando non gli strumenti scenici quanto il loro effetto. "Rack" è infatti anche ciò che annebbia la vista, come un *tulle* posto davanti agli occhi. Ben Jonson, che presenta didascalie molto più dettagliate di quelle di Shakespeare, menziona spesso la pratica dei *tulles* per "ammorbidire" la visione dei cambi scena.<sup>183</sup>

Utilizzando un termine come "rack", Shakespeare si concede un gelido strappo metateatrale, utilizzando cruda terminologia scenografica.

Quest'operazione finale, insieme allo svolgimento dell'intero masque di Prospero, diventa una delicata manovra sovversiva messa in atto nel cuore della corte. Allineandosi alla posizione critica di Francis Bacon e di Ben Jonson, Shakespeare costringe il pubblico a

<sup>181</sup> Vedi capitolo *The masque transmuted*, in Enid Welsford, *The court masque*, cit., pp.324-349.

<sup>182</sup> Immagine tratta da Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, New York, Blom, 1968, cit., p.107.

<sup>183</sup> Cfr. Enid Welsford, *The court masque*, cit., pp.342-343.

ri-relazionarsi al dramma. In questo modo, rende lo spettatore distaccato, disincantato e consapevole della fragilità e instabilità della creazione scenica. Instilla un senso critico nel pubblico attraverso un procedimento simile allo straniamento brechtiano. La genialità di Shakespeare fa sì che lui riesca a portare una così sofisticata provocazione direttamente alla corte degli Stuarts, ambiente culturale oggetto della sua critica.

Tutto questo mascherato da meravigliose creazioni sceniche e dalla sua meravigliosa poesia.

## *Conclusione*

*The Tempest* è l'ultimo dramma di William Shakespeare e come tale è elevato ad emblema della poesia teatrale dell'autore e punta espressiva della sua produzione. La sua forte natura metateatrale identifica l'essenza del testo, facendo sì che sia considerato una vera apologia sul fare teatro.

L'epilogo in coda allo spettacolo racchiude in sé l'essenza metateatrale del dramma, rivelando Prospero non più come mago o duca, ma come semplice attore:

Now my charms are all o'erthrown  
And what strength I have's mine own,  
Which is most faint: now, 'tis true,  
I must be here confin'd by you,  
Or sent to Naples. Let me not,  
Since I have my dukedom got,  
And pardon'd the deceiver, dwell  
In this bare island by your spell;  
But release me from my bands  
With the help of your good hands:  
Gentle breath of yours my sails  
Must fill, or else my project fails,  
Which was to please. Now I want  
Spirits to enforce, Art to enchant;  
And my ending is despair,  
Unless I be reliev'd by prayer,  
Which pierces so, that it assaults  
Mercy itself, and frees all faults.  
As you from crimes would pardon'd be,  
Let your indulgence set me free.<sup>184</sup>

Shakespeare spezza l'incantesimo di meraviglia che i masques di corte invece cercano assiduamente di costruire ed amplificare. Mentre le grandi apoteosi finali delle opere di Ben Jonson e degli altri autori coetanei lasciano il pubblico trasognante e rapito dalle meraviglie sceniche, Shakespeare tenta di risvegliare nel pubblico la coscienza della realtà che ha davanti: la realtà dell'illusione.

L'autore si pone apertamente contro il programma estetico dei masques, basati invece sul potere illusionistico della macchina teatrale.

Tra il teatro di Shakespeare e la spettacolarità di corte risiede una profonda ed incolmabile divergenza artistica: mentre i masques si concentrano sull'articolato sistema allegorico atto a

---

<sup>184</sup> Epilogo, versi 1-20.

celebrare la figura del re, i testi di Shakespeare sono volti in modo indiscriminato all'attenzione "democratica" del pubblico.

L'epilogo finale di *The Tempest* celebra proprio questo. È al pubblico in sala che Shakespeare affida il potere di chiudere e convalidare la rappresentazione. Solo il suo applauso e la sua "indulgence" possono validare gli sforzi artistici di Prospero e, in senso lato, di Shakespeare stesso. Né il re né la famiglia regale sono chiamati in causa a qualificare il successo dello spettacolo. Solo un grande veterano dei *public theatres* può riconoscere nel pubblico la fonte propulsiva del fare teatro.

Questo determina l'ammonimento provocatorio di Shakespeare alla forma spettacolare dei masques che, senza curare la relazione autentica con il pubblico, rischiano la mera etichetta di "vanity" ed "insubstantial pageant".

La mia ricerca tenta di ricostruire il difficile rapporto che Shakespeare instaura con questo genere di *performance*, proprio con la sua realizzazione di *The Tempest*.

Nel testo l'autore presenta molti elementi affini ai masques, ma proprio a partire dalle sue particolari riprese formali dà espressione alla sua innata "antipatia" per il genere.

La struttura del testo, la scelta dei temi e delle figure allegoriche sono tutti elementi che allineano il dramma alle altre opere allestite a corte. A definire il suo approccio al genere sono soprattutto i due tentativi formali di masque e antimasque che Shakespeare propone. Il banchetto di Ariel ed il masque nuziale di Prospero presentano riferimenti diretti a spettacoli quali *The Masque of Oberon*, *The Masque of Queens* e *The Masque of Hymen* di Ben Jonson, insieme a *The Vision of the Twelve Goddesses* e *Tethys' Festival* di Samuel Daniel. Shakespeare prende molti spunti dalle opere dei suoi coetanei, ma non rinuncia a rielaborarli in senso critico, creando dei veri ibridi spettacolari spesso anche di natura ironica.

L'antimasque di Ariel travestito da Arpia si presta agli esperimenti formali dell'autore. La flessibilità insita di questo tipo di scena è infatti paragonabile a quella degli intermezzi comico-grotteschi degli spettacoli cortigiani italiani. Per il masque nuziale Shakespeare deve invece fare più attenzione: impiega tutto il materiale messo a sua disposizione dai "veri" masques celebrativi. Riprende non solo molti elementi drammatici e figurativi, ma forse anche le scene ed i costumi stessi. I disegni di Inigo Jones realizzati per i masques di Ben Jonson e di altri autori testimoniano la vicinanza formale delle scene di Shakespeare a quelle di questi spettacoli. Tuttavia, dai versi e dalle didascalie del testo shakespeariano trapela la sua forte opinione critica contro l'esagerata spettacolarità richiesta dai masques e da tutti gli eventi performativi di corte.

L'incoerenza tra il rigido programma morale di queste rappresentazioni e la loro sgargiante spettacolarità scenica dà origine al poco interesse di Shakespeare nei loro confronti. In definitiva, è anche ciò che comporta il loro insuccesso storico, dato che dopo il regno degli Stuarts i masques cortigiani non vengono più prodotti o riallestiti.

Alla fine della carriera di Shakespeare questi sono ancora gli spettacoli preferiti dalla corte. L'autore è quindi costretto a relazionarsi a questo esibizionismo teatrale che non gli appartiene.

Il monologo di Prospero in chiusura al suo masque dà espressione al sentimento nostalgico che Shakespeare prova nei confronti del suo "vecchio" fare teatro. Esprime anche la sua delusione nei confronti della direzione che sta prendendo il teatro, sempre più caratterizzato da una spettacolarità tanto meravigliosa quanto inconsistente.

Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits, and  
Are melted into air, into thin air:  
And, like the baseless fabric of this vision,  
[...]  
Yea, all which it inherit, shall dissolve,  
And, like the insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded with a sleep.<sup>185</sup>

Shakespeare propone due esempi di masque ed antimasque profondamente inutili perchè falliscono nei loro classici intenti moralizzanti. Si rende conto che il pubblico cortigiano, e soprattutto lo spettatore regale di riferimento, cercano principalmente lo stupore delle meraviglie sceniche: i masques diventano così per Shakespeare meri "insubstantial pageants".

---

<sup>185</sup> Ivi, IV.1, versi 148-158.

## Bibliografia

I testi consultati sono in gran parte citati a piè di pagina nei casi specifici, altri sono stati di riferimento generale alla compilazione del lavoro.

I manuali enciclopedici per la storiografia generale su William Shakespeare sono principalmente i due volumi di E.K. Chambers, *William Shakespeare. A study of facts and problems*, Oxford, Clarendon Press, 1963. Il primo volume presenta uno studio approfondito in materia storica, con capitoli sulla biografia shakespeariana, sulla storia dei teatri dal 1592 e sulla storia della compagnia, oltre che ad un'analisi delle opere pubblicate nel Primo Folio. Il secondo volume invece raccoglie documentazione ufficiale inerente all'attività di Shakespeare e della sua compagnia. In alcuni casi ho citato anche George Kirkpatrick Hunter, *English Drama 1586–1642: The Age of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1997. Altri riferimenti importanti sono: Germaine Greer, *Shakespeare. A brief insight*, New York, Sterling, 1986, che presenta un approccio particolare alla storiografia dell'autore, ricco di informazioni inedite o poco pubblicate, come le specifiche disposizioni testamentarie; lo studio di Northrop Frye, *On Shakespeare*, a cura di Robert Sandler, New Haven, Yale University Press, 1986, che collega storicamente i maggiori testi shakespeariani; le introduzioni critiche di Glynne Wickham alle opere di Shakespeare in *The London Shakespeare, The Comedies*, vol.2, a cura di John Munro, introduzione e note di Glynne Wickham, New York, Simon and Schuster, 1957; e la lunga ed articolata introduzione di Stephen Orgel all'edizione *The Oxford Shakespeare. The Tempest*, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2008. L'introduzione di Orgel presenta un'analisi scientifica, letteraria e storica dell'ultimo *play* di Shakespeare e copre molti argomenti: dal dibattito sul luogo della prima rappresentazione, allo studio del contesto storico-politico in cui opera l'autore, all'analisi delle principali fonti letterarie e di tutti i riferimenti simbolici, allegorici e letterari del testo. Presenta anche un'interessante appendice sulle varie interpretazioni moderne e contemporanee del dramma. Essendo Stephen Orgel uno degli editori dei volumi sui disegni teatrali di Inigo Jones, la sua introduzione all'edizione Oxford di *The Tempest* presenta due importanti sottocapitoli intitolati *Jacobean Court Spectacles* e *The Masque as Image and Symbol*. Queste pagine sono dedicate in modo particolare alla realtà dei *masques* cortigiani e alla ripresa che ne fa Shakespeare nel suo ultimo dramma.

La maggior parte delle informazioni relative alla compagnia di Shakespeare e ai suoi membri sono tratte dai testi appena citati. Tuttavia, studi interessanti sulle caratteristiche dell'attore shakespeariano sono Davis Wiles, *Shakespeare's clown. Actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; e Renzo Guardenti, *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2005.

I volumi ed i testi che riguardano la storia e l'analisi degli spazi teatrali inglesi in epoca shakespeariana occupano una parte importante della mia ricerca, a partire dai quattro volumi di E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1974. Il secondo volume in particolare è di riferimento per la storia e la conformazione dei teatri, mentre il quarto volume per la parte che raccoglie tutta la documentazione ufficiale inerente alle attività performative di corte, dal titolo *All Plays, Masks, Receptions and Entertainments, Court Calendar, Court Payments, Plague records*,

A questi due volumi si aggiungono: Glynne Wickham, *Early English Stages: 1300 to 1660 (1576 to 1660)*, vol.2, London, Routledge and Kegan Paul, 1959; Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970; e Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, che analizza l'aspetto sociale della frequentazione dei teatri inglesi in epoca elisabettiana e giacomiana oltre alla storia dei diversi spazi performativi. Anche i testi di Luigi Squarzina, *Le strutture del teatro elisabettiano-giacobeo*, Roma, Officina, 1979; e di Andrew Hadfield, *Shakespeare and republicanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, presentano molte osservazioni sui connotati socio-politici della frequentazione dei teatri in epoca shakespeariana.

Sugli spazi dei teatri specifici, i testi di riferimento sono: *Shakespeare's Globe Rebuilt*, a cura di J.R. Mulryne e Margaret Shewring, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; Irwin Smith, *Shakespeare's Blackfriars Playhouse, its history and its design*, introduzione di James G. McManaway, New York, New York University Press, 1964; G.E. Bentley, *Shakespeare and the Blackfriars Theatre*, in "Shakespeare Survey: Shakespeare and his stage", vol.1, Cambridge University Press, 1948; Andrew Gurr, *The Tempest's Tempest at Blackfriars*, in "Shakespeare Survey: shakespearean stages and staging", vol.41, Cambridge University Press, 1988; Keith Sturgess, *Jacobean Private Theatre*, London, Routledge and Kegan Paul, 1987, in particolare il capitolo 'A Quaint Device': 'The Tempest' at the Blackfriars; l'articolo di John Orrell, *The private theatre auditorium*, in "Theatre Research International", n.9 (1984); Roy Strong, *Britannia Triumphans: Inigo Jones, Rubens and Whitehall Palace*, London, Thames and Hudson, 1980; ed i due testi di Richard Southern *The*

*seven ages of the theatre*, London, Faber and Faber, 1964, e *Changeable scenery: its origin and development in the British theatre*, London, Faber and Faber, 1952.

Questi testi sono le principali fonti per le informazioni storiche e formali dei teatri e per tutte le immagini a riguardo inserite nel mio elaborato. Da questi testi ho tratto importanti dati sull'opera della compagnia di Shakespeare all'interno dei diversi spazi. Essi presentano diversi confronti critici tra le strutture dei teatri e dei palchi del Globe e del Blackfriars come anche considerazioni sulla politica delle rappresentazioni nei *private theatre*.

I testi di Irwin Smith, G.E. Bentley, Andrew Gurr e Keith Sturges, in particolare, elaborano la teoria della prima rappresentazione di *The Tempest* al teatro privato dei Blackfriars.

Per l'analisi del testo shakespeariano *The Tempest* sono state consultate diverse edizioni. L'edizione di riferimento generale, da cui derivano le mie citazioni dirette dal testo di Shakespeare, è *The Oxford Shakespeare. The Tempest*, introduzione di Stephen Orgel, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2008. Come già anticipato, ho scelto questa edizione perchè Stephen Orgel, oltre ad interessarsi alla materia shakespeariana, è anche un grande esperto in materia di masques, avendo curato assieme a Roy Strong i volumi sui disegni teatrali di Inigo Jones, spesso citati nella mia ricerca: *Inigo Jones. The theatre of the Stuart court*, 2 voll., a cura di Stephen Orgel e Roy Strong, London, Sotheby Parke Bernet; Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1973.

Altre edizioni di *The Tempest* le cui introduzioni e note ho spesso consultato sono: *The Arden Shakespeare. The Tempest*, a cura di Frank Kermode, London, Methuen, 1954; *The Arden Shakespeare. The Tempest*, a cura di Alden T. Vaughan e Virginia Mason Vaughan, London, Thomson Learning, 1999; William Shakespeare, *La Tempesta*, cura, introduzione e note di Rocco Coronato, Bologna, BUR, 2010; e William Shakespeare, *La Tempesta*, traduzione di Salvatore Quasimodo, postfazione di Giorgio Strehler, Arnoldo Mondadori Editore, 2011.

Di interesse per la mia ricerca sono anche alcuni approfondimenti in: *Shakespeare. The Tempest, a casebook*, a cura di D.J. Palmer, London, Macmillan, 1968; *Shakespeare's Comedy of The Tempest*, a cura di Richard Wilson, London-Toronto, J.M. Dent&Sons; New York, E.P. Dutton&Co., 1927; *The Tempest. Critical essays*, a cura di Patrick M. Murphy, New York, Routledge, 2001; e Ratri Ray, *Atlantic critical studies. William Shakespeare's The Tempest*, New Delhi, Atlantic Publishers & Distributors, 2007.

In materia di *romances*, è di fondamentale riferimento la raccolta di saggi *Shakespeare's Romances Reconsidered*, a cura di Carol McGinnis Kay and Henry E. Jacobs, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1978. In particolare, il saggio di Norman Sanders, *An overview of critical approaches to the Romances*, che si presenta come una

introduzione alla forma e alle caratteristiche che stagliano i *romances* dal resto delle commedie; ed il saggio di Northrop Frye, *Romance as Masque*, che evidenzia i paralleli narrativo-strutturali tra i *romances* letterari ed i *masques* rinascimentali.

Di Northrop Frye cito anche i testi *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 1986; e *A natural perspective. The development of shakespearean comedy and romance*, New York, Columbia University Press, 1956. Entrambi presentano osservazioni importanti sul *romance* narrativo e sul carattere epico del genere. *Tempo che opprime, tempo che redime* dedica poi spazio allo studio specifico di *The Tempest*, in un capitolo dal titolo *Inversione della realtà*. È in questo testo che si definisce il carattere contemporaneo di molti temi e strutture dei testi shakespeariani, citando spesso lo studio di Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 2000.

Per lo studio sui *romances* ho consultato anche: la premessa di Agostino Lombardo a William Shakespeare, *La Tempesta*, introduzione e note a cura di Nemi D'Agostino, Garzanti, 1984, che sottolinea il carattere epico e narrativo del testo; R.A. Foakes, *Shakespeare. The Dark Comedies to the Last Plays. From Satire to Celebration*, Charlottesville, The University Press of Virginia, 1971; e l'intervento di Clifford Leech, *The Structure of the last plays*, in "Shakespeare Survey: the Last Plays", vol.11, Cambridge University Press, 1958. Lo stesso volume presenta anche l'interessante intervento di J.M. Nosworthy, *Music and its Function in the Romances of Shakespeare*.

La rilevanza della componente magica nei *romances* shakespeariani ha necessitato di un piccolo approfondimento, a partire dallo studio di alcuni testi specifici: Alvin B. Kernan, *The Playwright as Magician. Shakespeare's image of the poet in the English public theater*, New Haven and London, Yale University Press, 1979; e Robert Egan, *Drama within drama. Shakespeare's sense of his art*, New York, Columbia University Press, 1972. Entrambi i testi presentano molte interessanti osservazioni sulla figura "magica" di Prospero e sulla sua valenza particolarmente metateatrale. Anche il saggio di C.J. Sisson, *The Magic of Prospero*, in "Shakespeare Survey: The Last Plays", vol.11, Cambridge University Press, 1958, studia la figura protagonista di *The Tempest* in questa luce.

Nel capitolo *La magia negli ultimi drammi: la tempesta*, in Frances A. Yates, *Gli ultimi drammi di Shakespeare. Un nuovo tentativo di approccio*, Torino, Einaudi, 1979, e nel seguente testo della stessa autrice, *Theatrum orbis*, Aragno, Torino, 2002, si analizza invece la "materia magica" shakespeariana in relazione alle opere di John Dee, Robert Fludd e altre figure esoteriche del pensiero filosofico rinascimentale inglese. Infine, l'intervento di David Young, 'Where the bee sucks': a triangular study of 'Doctor Faustus', 'The Alchemist' and

'*The Tempest*', nel già citato *Shakespeare's Romances Reconsidered*, esamina il successo della figura del protagonista/stregone attraverso un confronto del testo di Shakespeare a quelli di Marlowe e di Jonson.

Per quel che concerne la parte della mia ricerca che si riferisce alla storia e alle caratteristiche dei masques di corte inglesi, il materiale di studio consultato è diverso.

I testi di riferimento generale sono principalmente: M.S. Steele, *Plays and Masques at Court during the Reigns of Elizabeth, James and Charles*, New York, 1926, che presenta un elenco dettagliato di tutte le *performances* avvenute alla corte inglese dal 1558 al 1642; e la preziosa opera di Enid Welsford, *The Court Masque. A study in the relationship between poetry and the revels*, New York, Russell and Russell, 1962, che analizza il fenomeno dei masques sotto tutti gli aspetti. Di particolare interesse sono i capitoli *The origin and history of the masque* (con il relativo sottocapitolo *The Jacobean masque*) e *The masque transmuted*, che fa riferimento specifico all'ultimo dramma shakespeariano.

Sulla pratica scenica che riguarda gli allestimenti dei masques ho consultato: Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, New York, Blom, 1968; Lily B. Campbell, *Scenes and machines on the English stage during the Renaissance, a classical revival*, New York, Barnes and Noble, 1960; ed i saggi di Elena Povoledo, *L'intermezzo apparente e la scena mutevole e La commedia regolare e la scena prospettica* in Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975. I due testi della Povoledo sono spesso citati perchè pongono le basi alla relazione dei masques inglesi con gli spettacoli di corte italiani contemporanei. Il suo studio agevola il confronto tra le figure di Inigo Jones e Bernardo Buontalenti, oltre a chiarire la natura delle macchine sceniche disponibili all'epoca. È da questi saggi che ho citato le parole di Ignazio Danti sulle scene girevoli (*Del modo che si tiene nel disegnare le Prospettive delle Scene, acciò il finto della parete accordi con quello che si dipinge nelle case vere, che di rilievo si fanno sopra il palco*, Roma, 1611). Anche i volumi sopra menzionati di Orgel e Strong sul lavoro di Inigo Jones presentano un'importante capitolo sulla macchinistica teatrale dell'epoca, dal titolo *The Mechanics of Platonism*. Da qui ho citato le osservazioni sulla natura della *scena ductilis* e della *machina versatilis*.

A questi, si aggiunge lo studio di Ferruccio Marotti, *Lo spettacolo dall'umanesimo al manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974, che si concentra sulle particolarità performative di questo periodo, citando ed analizzando ampiamente i testi di Sebastiano Serlio (*Trattato sopra le scene, Il secondo libro di Prospettiva*) e di Nicolò Sabbatini (*Pratica di Fabricar Scene, e Machine ne' Teatri. Di Nicolò Sabbatini da Pesaro già architetto del*

Ser. Duca Francesco Maria Feltrio Della Rovere ultimo Sig. Di Pesaro, 1637). Ho citato poi le parole di Cesare Molinari dal suo *Le nozze degli dei*, Roma, Bulzoni, 1968, per descrivere la difficile transizione culturale da Rinascimento a Barocco che caratterizza le opere del Buontalenti ed Inigo Jones.

Nella parte del mio studio che riguarda le tradizioni sceniche degli spettacoli cortigiani rinascimentali, è infine fatto cenno al capitolo a cura di Maurizio Padoan, *Il Quattrocento e il Cinquecento. Il ballo: spettacolo di corte e spettacolo della corte*, in *Storia della danza italiana. Dalle origini ai nostri giorni*, vol.1, a cura di Josè Saspotes, Firenze, L.S. Olschki, 1983, a dimostrazione dell'importanza dell' "Arte del ballo" e dei *revels* nei relativi contesti cortigiani.

La struttura dei *masques* ed i connotati politici della loro tradizione scenico-letteraria sono argomenti di grande interesse per comprendere la particolare reinterpretazione dei *masques* fatta da Shakespeare nel suo ultimo dramma.

Di grande ispirazione iniziale sono stati i testi di Stephen Orgel, *The illusion of power. Political theater in the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1975; e di D.J. Gordon, *The Renaissance Imagination. Essays and Lectures by D. J. Gordon*, Berkeley, University of California Press, 1980.

È stata utile la consultazione dell'introduzione a *The politics of the Stuart Court Masque*, a cura di David Bevington and Peter Holbrook, Cambridge University Press, 1998; e dell'intervento di Graham Parry, *The politics of the Jacobean masque*, in *Theatre and government under the early Stuarts*, a cura di J.R. Mulryne and Margaret Shewring, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, che presenta uno studio approfondito della trattatistica stuartiana inerente ai presupposti del diritto divino al governo e alla "politica del fare spettacolo".

Di grande interesse allo studio della relazione degli Stuarts con il *medium* teatrale sono gli articoli di Arthur Kirsch, *Jacobean theatrical self-consciousness*, in "Research Opportunities in Renaissance Drama", n.23 (1980); e di L.S. Marcus, *Masquing occasions and Masque structure*; e Jonathan Goldberg, 'Upon a publike stage': *The royal gaze and the Jacobean theatre*, in "Research Opportunities in Renaissance Drama", n.24 (1981).

La mia ricerca ha tratto particolare ispirazione da alcuni testi che analizzano la natura "distorta" del *masque* shakespeariano presentato in *The Tempest*. Questi sono gli interventi di Ernest B. Gilman, "All eyes": *Prospero's inverted masque*, in "Renaissance Quarterly", vol.33, n.2 (1980); di Geraldo U. de Sousa, *Closure and the Antimasque of 'The Tempest'*, in "Journal of Dramatic Theory and Criticism", n.2 (1987); e di Roberta Mullini, 'A most

*majestic vision: il 'masque' in 'The Tempest' e 'The Tempest' come 'masque'*, in *'The Tempest': dal testo alla scena*, a cura di Mariangela Tempera, Bologna, CLUEB, 1989.

Sono fonti importanti anche i testi: Glynne Wickham, *Masque and Antimasque in 'The Tempest'*, in *Essays and Studies-1975*, a cura di Robert Ellrodt, London, John Murray, 1975; Anna Cavallone Anzi, *Varie e strane forme. Shakespeare: il masque e il gusto manieristico*, Milano, Unicopli, 1984; il capitolo *The Tempest: Something Rich and Strange*, in Philip C. McGuire, *Shakespeare: the Jacobean plays*, Basingstoke-London, Macmillan, 1994; ed il capitolo *The masque transmuted* nel già citato testo di Enid Welsford.

Da E.C. Williams, *Anne of Denmark*, London, Longman, 1970, ho tratto alcune informazioni storiche relative alle specifiche circostanze celebrative del 1613 per cui viene riallestito il dramma di Shakespeare.

Per un'analisi dei contenuti allegorici e simbolici del testo shakespeariano ho consultato: Anthony David Nuttall, *Two concepts of allegory. A study of Shakespeare's The Tempest and the logic of allegorical expression*, London, Routledge and Kegan Paul, 1967; Alden T. Vaughan e Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; Daniela Francesca Viridis, *Spectacle of strangeness: diavoli e streghe nel teatro giacomiano*, Viterbo, Sette Città, 2004; il già citato articolo di Geraldo U. de Sousa, *Closure and the Antimasque of 'The Tempest'*; e John Doeblér, *Shakespeare's Speaking Pictures. Studies in Iconic Imagery*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1974.

Di particolare profondità analitica sono i testi di Jan Kott, *Arcadia amara. La Tempesta e altri saggi shakespeariani*, a cura di Ettore Capriolo, Il Formichiere, 1978; e di Agostino Lombardo, *La grande conchiglia. Due saggi su La Tempesta*, Roma, Bulzoni, 2002. Lo studio di Jan Kott presenta due capitoli dal titolo *'La Tempesta' o la ripetizione e L' 'Eneide' e 'La Tempesta'*, in cui l'autore studia la struttura e la storia del dramma shakespeariano in chiave antropologica.

Altri riferimenti alle radici antropologiche del fare spettacolo sono tratte da Roberto Tessari, *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Roma, Carocci, 2004. Ho citato il testo per comprendere le derivazioni storiche ed antropologiche del rito degli antimasques. Per tale comprensione sono tornate utili anche le osservazioni di Piermario Vescovo in *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.

Infine, molte considerazioni sulla pratica metateatrale sono tratte anche da Luigi Pirandello, *L'umorismo*, a cura di Maria Argenziano, Roma, Newton Compton, 2009.

L'ultimo capitolo della mia tesi è incentrato sulla ricostruzione scenica dei principali spettacoli metateatrali in *The Tempest* all'epoca delle prime rappresentazioni. Il banchetto di Ariel ed il masque nuziale di Prospero sono quindi i principali soggetti di studio.

I testi che analizzano in senso filologico e pratico questi due episodi sono: Ernest Law, *Shakespeare's Tempest as originally produced at Court*, London, The Shakespeare Association, 1920; John Cranford Adams, *The staging of The Tempest*, III.iii, in "The Review of English Studies", vol.14, n.56 (1938); e Stephen Orgel, *The Authentic Shakespeare: and Other Problems of the Early Modern Stage*, New York and London, Routledge, 2002. Sui costumi dei masquers per le parti di Juno e altre figure allegoriche ho citato il capitolo *Masque costumes: costume conventions for male and female masquers*, in Barbara Ravelhofer, *The Early Stuart Masque: Dance, Costume and Music*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Di riferimento per le informazioni storico-biografiche essenziali di Inigo Jones è il testo di John Summerson, *The Architect and society. Inigo Jones*, Harmondsworth-Middlesex, England, Penguin Books Ltd., 1966.

Sulla sua opera ed il suo impegno artistico sono di particolare interesse: John Peacock, *The stage designs of Inigo Jones: the European context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; *Festival Designs by Inigo Jones. An Exhibition of Drawings for Scenery & Costume for the Court Masques of James I and Charles I*, a cura di Roy Strong, introduzione di T.S. Wragg, Chatsworth, 1967-68; e *Disegni teatrali di Inigo Jones, dalla collezione del Duca di Devonshire*, a cura di Roy Strong, introduzione di Gianfranco Folena, Venezia, Neri Pozza Editore, 1969. Sullo studio di Inigo Jones sono poi fondamentali i testi già citati di Allardyce Nicoll, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, ed i due magnifici volumi di Orgel e Strong, *Inigo Jones. The theatre of the Stuart court*.

La mia ricerca mette spesso a confronto il testo di Shakespeare con opere di altri autori contemporanei. Le stesse introduzioni critiche alle varie edizioni di *The Tempest* già citate sono state le principali fonti di informazioni storico-biografiche di questi altri autori. Tuttavia, ho fatto ricorso anche ad altri testi specifici.

Tutte le citazioni dall'opera di Ben Jonson derivano dai volumi di Orgel e Strong sui masques di Inigo Jones. Ad interessare la mia ricerca sono infatti, in gran parte, gli spettacoli frutto della collaborazione Jonson-Jones. Le informazioni storiche e biografiche sull'autore sono tratte invece da *Ben Jonson*, vol.11, a cura di C.H. Herford, Percy Simpson, Oxford, Clarendon Press, 1925-1952. Il testo di Richard Southern, *Changeable scenery*, a cui ho già

fatto riferimento, riporta poi l'intera argomentazione in versi di Ben Jonson, *An Expostulation, with Inigo Jones*, citata solo in parte nei miei capitoli.

Per i testi dei pochi masques non analizzati da Orgel e Strong ho consultato *A book of masques: in honour of Allardyce Nicoll*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.

Le notizie sulla collaborazione dei King's Men con Beaumont e Fletcher sono tratte da Ian Fletcher, *Beaumont and Fletcher*, London, Longmans, Green&co, 1967; e *The dramatic works in the Beaumont and Fletcher canon*, vol.10, a cura di Fredson Bowers, Cambridge, Cambridge University Press, 1982. Le parole di Francis Bacon sull'arte dei masques sono citate da Francis Bacon, *The Essayes or Counsels, Civill and Morall*, in *The Oxford Francis Bacon*, vol.15, a cura di Michael Kiernan, Oxford, Clarendon Press, 1985; mentre le notizie su Robert Johnson, compositore delle musiche di *The Tempest*, sono citate dall'articolo di John P. Cutts, *Robert Johnson: King's Musician in His Majesty's Public Entertainment*, in "Music & Letters", vol.36, n.2 (1955).

La prefazione di John Dryden al suo adattamento di *The Tempest* (1670), è citata in diversi studi ed introduzioni critiche al testo. Le citazioni dal testo effettivo di Dryden sono invece tratte da Thomas Shadwell, *The Tempest, or the Enchanted Island* (1674), in *The complete works of Thomas Shadwell*, a cura di Montague Summers, New York, Blom, 1968. L'opera di Shadwell del 1674 è infatti un primo adattamento musicale del testo di Dryden. Infine, il testo di Loretta Innocenti, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni, 1985, approfondisce la natura delle rielaborazioni neoclassiche della materia shakespeariana.

Nonostante non vi sia alcun riferimento esplicito alle recensioni storiche di Samuel Pepys, in *The diary of Samuel Pepys, 1633-1793*, voll.7-8, London, G. Bell and Sons, 1920-1921, la loro lettura ha divertito ed allettato i miei studi ed il mio lavoro.