

Roberta Mullini – Università di Urbino

*Showing, telling e l'orientamento del pubblico in *The Taming of the Shrew**

r.mullini@uniurb.it

The taming of the audience is the central challenge to all playwrights. (Ralph Berry)

1. INTRODUZIONE

La *Bisbetica* è stata, negli anni recenti, oggetto di numerose letture, soprattutto sull'onda dei *gender studies* e dell'analisi comparata con documenti d'epoca e la storia sociale. Per questo, e per la nuova sensibilità dei nostri tempi, ha spesso incontrato reazioni e censure dovute all'enfasi, evidente sin dal titolo, posta sulla 'sottomissione' della donna da parte dell'uomo e alla brutalità del trattamento che la protagonista Katherine subisce, sino a portare a reazioni molto forti delle stesse attrici che hanno impersonato Katherine. Nel 1989 la rappresentazione per la regia di Norbert Kentrup si concludeva con il rifiuto di Kate di recitare il discorso finale di 'sottomissione', appunto, al dominio maschile; molte attrici, come in Italia Mariangela Melato, hanno espresso tutto il loro imbarazzo nel dover pronunciare, alla fine del XX secolo, frasi che dichiarano alle mogli che "Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper, / Thy head, thy sovereign;" (V.2.151-2) e, ancora,

I am ashamed that women are so simple
To offer war when they should kneel for peace,
Or seek for rule, supremacy, and sway,
When they are bound to serve, love, and obey. (V.2.166-9)

Certo, si sono anche moltiplicati gli approcci a quel gioiello di metateatralità che è l'Induction, purtroppo tante volte eliminata dalle rappresentazioni e dai

numerosi film tratti dal testo shakespeariano, dando vita a studi che sottolineano la portata di finzione della storia di Kate e Petruccio e la conseguente lettura ironica delle stesse parole incriminate dalle interpretazioni femministe e neo-storiciste, verso la sottolineatura, invece, di una complicità tra gli sposi parodica della mentalità epocale circa la sottomissione della donna. Proprio per questo, per evitare di ricalcare percorsi molto interessanti ma già ampiamente indagati, e soprattutto perché sono stata invitata a parlare in occasione di uno spettacolo, vorrei ritornare al testo e alle sue strutture per cercarne il funzionamento drammaturgico. Perché attraverso quelle strutture e l'orchestrazione che Shakespeare sa dare al suo testo il pubblico – la nostra reazione, quindi – viene manipolato, diretto, guidato alla interpretazione. In modo particolare, accanto ad alcuni altri dettagli, vorrei dedicare la mia attenzione alla dialettica che il teatro instaura tra eventi in scena ed eventi fuori scena, episodi mostrati ed episodi solo narrati.

Ormai oltre vent'anni fa William N. Dodd usò una metafora efficace per definire il rapporto tra eventi ostesi in scena e la linea narrativa sottesa agli stessi:

The plot or 'surface structure' of the play can be seen as a kind of archipelago and the fabula which it realizes as the partially submerged mountain chain that links and, so to speak, 'explains' the islands. The islands constitute an archipelago only in so far as we recognize them as the emerging peaks of the mountain chain. (1981:472)

Le "isole", dunque, sono quanto vediamo rappresentato, mentre la "catena montagnosa" sommersa costituisce il tessuto connettivo tra le stesse, quello che permette agli spettatori di cogliere nessi, stabilire rapporti, collocare in una prospettiva corretta quanto viene mostrato. Come sempre, il lavoro dello spettatore è stimolato in continuazione e, a volte, particolarmente 'faticoso', per così dire, quando i nessi sono lontani fra loro, quando il testo sembra nascondere più che ostendere. E' ovvio che ogni scrittura drammaturgica si pone come 'adattamento' per la scena di un'idea, di una sequenza narrativa, di una storia che l'autore ha in mente. Il prodotto che troviamo nel testo scritto – drammatico – non è che il risultato delle scelte che il drammaturgo fa circa cosa mostrare in scena, cosa tacere, cosa distanziare nel fuori scena facendolo solo raccontare. Il prodotto che noi vediamo a teatro, perciò, potrebbe essere definito lo stadio finale (di una 'finalità' effimera e sempre rivedibile e mutevole) di un processo di successivi adattamenti dall'idea di una storia (o da una fonte altra rispetto al drammaturgo) alla scrittura per il teatro, alle scelte registiche e attoriali. E tutto questo, naturalmente, allo scopo di creare certi effetti,

di convogliare idee, di provocare il pubblico in un senso o nell'altro: in fondo, allo scopo di dirigere la ricezione facendo ora emergere un'isola, ora nascondendola.

E' altrettanto ovvio che in ogni periodo storico vigono poetiche che guidano (o impongono) la scelta di quanto mostrare in scena: si pensi alla tragedia greca e, più ancora, alla ripresa delle cosiddette unità aristoteliche nel classicismo francese quando al pubblico vengono mostrati solo gli eventi finali di una vicenda i cui antefatti vanno riassunti, raccontati perché il destinatario possa collocare ciò che vede in una 'storia'. Inoltre, sono sempre in vigore vincoli di tipo rituale come li ha chiamati Ervin Goffman (1975) legati ai momenti storici e che favoriscono o impediscono che certi eventi siano ostesi alla visione del pubblico (penso all'ostensione dei fatti di sangue, del nudo eccetera, o alla discussione in scena di tabù sociali e culturali).

Pertanto risulta particolarmente rilevante, sia ad un esame in dimensione sincronico-storicizzata del momento della produzione originale sia a uno sguardo in prospettiva diacronica, verificare cosa un drammaturgo scelga di rappresentare, cosa lasci fuori e, di conseguenza, indagare le motivazioni di tali scelte per l'effetto che queste hanno sul pubblico. D'altra parte l'assenza del narratore che caratterizza la scrittura drammatica (almeno nella maggioranza dei casi) toglie all'autore la possibilità di orchestrare il suo testo in analessi e prolessi, in narrazione e descrizione, e, soprattutto, di inserire commenti assiologicamente rilevanti: ma proprio a questa assenza sopperiscono, a mio parere, la strutturazione del testo, la dinamica delle scelte di quanto viene rappresentato e/o narrato, nonché la presenza scenica dei vari personaggi e la durata dei loro discorsi. La scomparsa del narratore nel testo drammatico lascia spazio a una costruzione estremamente raffinata che, quanto più lo è, tanto meno viene avvertita dallo spettatore e tanto più questi da essa viene guidato nella ricezione.

2. LA DESCRIZIONE

Non si può, in questa sede, analizzare tutto quanto succede in *The Taming of the Shrew*, tuttavia vorrei verificare alcune scelte che Shakespeare fa, a volte senza motivi apparenti, per lo meno nessuno di quelli riconducibili a quanto dicevo, vale a dire o a criteri di dicibilità culturale o a vincoli sistemici legati alla struttura del palcoscenico elisabettiano.

C'è, però, un momento del testo in cui i limiti fisici della scena impongono-

no la sola narrazione: in effetti, quando Gremio, al momento di discutere con Baptista la dote legata alla concessione della mano di Bianca, descrive la propria casa, al pubblico non possono giungere altro che parole e non l'ostensione dell'abbondanza di beni e ricchezza contenuta in quella casa lontana e fuori scena. E' un momento descrittivo che Shakespeare lascia al personaggio, una descrizione personalizzata perché espressa dal proprietario di quella casa, la cui funzione, incastonata com'è in una situazione di contratto (sociale ed economico), è quella di permettere allo spettatore di immaginare uno spazio fuori scena, una realtà fisica esterna al luogo che vede in quel momento, qualcosa che viene illustrato con abbondanza di particolari e che, in qualche modo, contrasta con la generalità di altre indicazioni spaziali (si pensi ai tanti nomi di città italiane citati in modo abbastanza neutro per tutto il testo):

First, as you know, my house within the city
Is richly furnishèd with plate and gold,
Basins and ewers to lave her dainty hands;
My hangings all of Tyrian tapestry;
In ivory coffins I have stuffed my crowns;
In cypress chests my arras counterpoints,
Costly apparel, tents, and canopies,
Fine linen, Turkey cushions bossed with pearl,
Valance of Venice gold in needlework,
Pewter and brass, and all things that belong
To house or housekeeping. Then at my farm
I have a hundred milch-kine to the pail,
Six score fat oxen standing in my stalls,
And all things answerable to this portion. (II.1.342-55)

Attraverso le parole il palcoscenico si apre, si dilata, offre alla immaginazione spazi diversi, altri, dà allo spettatore la possibilità di vedere e di 'toccare' gli oggetti di cui il brano parla, perché l'insistenza sui materiali (oro, argento, avorio, legno di cipresso, peltro, ottone, fini ricami, stoffe) trasmette sensazioni tattili e visive e anche olfattive, se pensiamo che nei "basins and ewers" in cui Bianca potrebbe lavarsi le mani saranno sicuramente versate essenze odorose. Il pubblico, quindi, attraverso la descrizione di Gremio, esce dal palco della recita per entrare in questo spazio aggiuntivo che, a sua volta, si espande verso la campagna. Tra l'altro, la descrizione che Gremio fa della propria dimora sembra fare da *pendant* alle parole del Lord quando questi istruisce i suoi servi su come devono far credere a Christopher Sly di essere un gentiluomo:

Carry him gently to my fairest chamber

And hang it round with all my wanton pictures.
Balm his foul head in warm distillèd waters
And burn sweet wood to make the lodging sweet.
Procure me music ready when he wakes
To make a dulcet and a heavenly sound. (Ind., I.44-9)

Shakespeare sembra attento a portare il suo spettatore per mano a scoprire i parallelismi possibili tra le due dimore, in un percorso metateatrale che spesso conduce dall'Induction al testo e viceversa e che dovrebbe far molto meditare sulla portata 'realistica' del trattamento inflitto a Katherine. A proposito del corto circuito tra Induction e testo del *play-within* viene in mente, tra gli altri, il momento in cui Bianca, tormentata dalla sorella, piange, secondo quanto ci dice Baptista: "Poor girl, she weeps" (II.1.24). Come può fare lo spettatore, a questo punto, a reprimere il ricordo della cipolla che il Lord, nell'Induction, raccomanda di porre in mezzo a un fazzoletto quando il paggio Bartholomew, che deve travestirsi nella nobile moglie di Sly-gentiluomo, dovrà piangere di fronte a Sly riavutosi dalla sua 'malattia'? Forse, anche l'attore che recita Bianca, è lecito che lo spettatore si domandi, avrà una cipolla per farsi sgorgare il pianto, perché anche lui è un ragazzo, secondo la costituzione delle *troupes* elisabettiane e, quindi, non ha "a woman's gift / To rain a shower of commanded tears". Anche l'attore/Bianca, perciò, dovrà nascondere una cipolla che, "in a napkin being closed conveyed / Shall in despite enforce a watery eye" (Ind., I.122-6).

Un altro inserto descrittivo si verifica in III.2: il matrimonio tra Kate e Petruccio deve essere celebrato tra poco, tutti stanno aspettando l'arrivo di Petruccio che è in ritardo; Baptista teme le chiacchiere dei vicini, Kate dichiara ancora una volta la propria contrarietà alle nozze e dipinge il futuro sposo come un *habitué* della fuga davanti all'altare, quando Biondello, un servitore, annuncia che Petruccio è in arrivo. A Shakespeare sarebbe bastato fare entrare in scena il personaggio, magari prolungare ancora un po' la sua assenza e farlo arrivare, malconcio com'è, in mezzo alle risate degli spettatori, magari, e alla costernazione del 'pubblico in scena', cioè degli altri personaggi che lo stanno attendendo. Invece preferisce affidare a Biondello un pezzo di effetto, un brano descrittivo che anticipa la comparsa di Petruccio e la rende memorabile: l'abito non certo da sposo che indossa (scombinato e accompagnato da vecchi stivali e da una spada arrugginita), potrebbe essere mostrato al pubblico direttamente (e in effetti lo sarà subito dopo), ma l'effetto si smorzerebbe, perché lo sguardo dello spettatore opererebbe in modo sintetico, preso dall'azione, mentre ora l'analisi 'critica' di Biondello attraversa l'abbigliamento di Petruccio con enorme attenzione e ciò che potrebbe essere irrilevante diviene ingigantito

come sotto una lente d'ingrandimento. Questo perché il ritratto verbale che emerge dalle parole si arricchisce non solo di dati oggettivi (un cappello 'nuovo' e una giacca 'vecchia'), ma anche soggettivi, con un chiaro carico assiologico:

Why, Petruccio is coming, in a new hat and an old jerkin; a pair of old breeches thrice turned; a pair of boots that have been candle-cases, one buckled, another laced; an old rusty sword ta'en out of the town armory, with a broken hilt and chapeless; with two broken points; (III.2.43-48)

Con procedura analoga, Shakespeare – in un contesto drammatico ben diverso, ovviamente – farà raccontare a Ophelia l'abbigliamento di Hamlet, quando le appare “with his doublet all unbraced, / No hat upon his head, his stockings fouled [...]” (II.1.79-85): anche là vedremo Hamlet attraverso la percezione di un altro personaggio, lo analizzeremo con gli occhi della povera ragazza e ne avremo una visione più profonda.

“Think, when we talk of horses, that you see them” dirà, qualche anno dopo la composizione di *The Taming of the Shrew*, il “Prologue” di *Henry V* (v. 26): ecco, il doppio pubblico, quello in scena e quello vero, dopo aver gustato il ritratto di Petruccio, ne ‘vede’ il ronzino, sbilenco e malandato, molto meglio attraverso la descrizione analitica, ancora una volta, di Biondello, che se se lo vedesse comparire sul palcoscenico. Le parole, come per l'abito, fanno da obiettivo a zoom con una tecnica di primo piano verbalizzato, per così dire, che, focalizzandosi progressivamente su singoli particolari, li rende percepibili così che noi li vediamo, come non potremmo con i nostri occhi di spettatori teatrali:

his horse hipped – with an old mothy saddle and stirrups of no kindred – besides, possessed with the glanders and like to mose in the chine; troubled with the lam-pass, infected with the fashions, full of windgalls, sped with spevins, rayed with the yellows, past cure of the fives, stark spoiled with the staggers, begnawn with the bots, swayed in the back, and shoulder-shotten; near-legged before, (III.2.48-55)

Poi Biondello passerà a descrivere la sella e i finimenti (e anche l'abbigliamento di Grumio). Quanto ha appena detto è la caricatura di un cavallo, la versione grottesca di Ronzinante che verrà in *Don Quijote*. Le allitterazioni, la successione paratattica dei dettagli contribuiscono a farne una fotografia animata, una ripresa dal vivo zoomata in ogni dettaglio. Ma, come appare dalle parole, non ci sono solo elementi esterni: Biondello è divenuto anche veterinario e sta dandoci la cartella clinica, per così dire, di questo povero animale che solo attraverso le sue parole noi siamo in grado di cogliere appieno. Vedere in scena

un cavallo, anche se malmesso, non darebbe agli spettatori l'abbondanza, quasi ridondante – e per questo comica – di informazioni che ricaviamo, invece, dal discorso di Biondello, e saremmo, quindi, privati di un momento di realismo pittorico di notevole spessore.

Come ho detto prima, poco dopo le parole di Biondello Petruccio arriva in scena, vestito come sappiamo: a questo punto, però, nessuno parlerà più di come è abbigliato e nemmeno noi spettatori vi faremo più attenzione. Ma le parole di Biondello, con “fulminante acutezza” (Tempera 1997:213) ne hanno fatto un quadro indimenticabile e, forse, non ci viene più da commentare l'abito del protagonista proprio perché le nostre parole sarebbero senz'altro di minor effetto di quelle che abbiamo sentito.

3. IL RACCONTO PROLETTICO

Ma veniamo ai momenti di vera e propria soppressione dell'ostensione e alla loro sostituzione con racconti. Essi costituiscono quasi esclusivamente delle analessi che, per statuto direi, hanno la funzione di colmare vuoti narrativi, di completare l'informazione a vantaggio degli spettatori. Vi sono anche due casi di prolessi, ma essa, come si vedrà subito dopo, svolge un compito diverso e rinvia a convenzioni epocali differenti rispetto a quelle chiamate in causa dall'analessi.

Infatti, gli unici segmenti prolettici vengono pronunciati da Petruccio in II.1 e IV.1, sotto forma di monologo; il primo, più evidente, si verifica non appena Baptista e gli altri lasciano il giovane solo in scena in attesa di Katherine:

[...] I will attend her here,
And woo her with some spirit when she comes.
Say that she rail, why then I'll tell her plain
She sings as sweetly as a nightingale.
Say that she frown, I'll say she looks as clear
As morning roses newly washed with dew.
Say she be mute and will not speak a word,
Then I'll commend her volubility
And say she uttereth piercing eloquence.
If she do bid me pack I'll give her thanks
As though she bid me stay by her a week.
If she deny to wed I'll crave the day
When I shall ask the banns, and when be married. (II.1.168-80)

Si tratta di un vero e proprio programma narrativo e d'azione la cui realizzazione il pubblico vedrà immediatamente dopo, quando avviene il primo incontro tra Petruccio e Katherine, durante il protratto scambio di *repartee* tra i due nella stessa scena.

L'effetto che il monologo di Petruccio può avere sul pubblico è, almeno, duplice: 1) quello di presentarlo come un personaggio determinato e sicuro di sé; 2) quello di presentare l'attore, invece, e non il personaggio, che sta ripassando la parte, secondo uno scenario a scelte... multiple, in una serie di soluzioni 'If... then' per le quali deve trovare, in ogni caso, una risposta. Quanto appena detto, è chiaro, rinvia ancora una volta alla cornice, al metateatro e alla consapevolezza della recita. Il primo effetto, invece, pare voler richiamare alla mente dello spettatore elisabettiano un tipo drammatico che, nella scena della seconda metà del '500, ha fatto furore: il *Vice*. E' lui, infatti, il personaggio che, negli interludi, dirige il gioco e, soprattutto, anticipa agli spettatori i 'segreti' della propria azione, rivelando chi e come colpirà o favorirà. Petruccio, perciò, svela i trucchi del suo personaggio, dicendo agli spettatori – attraverso il momento privilegiato del monologo – come si comporterà con Kate. Non a caso le sue azioni future sono indicate tutte da verbi di dire: "tell", "say", "commend", "give thanks". In effetti, la sua sarà un'opera di persuasione, di "brainwashing" la chiama Charles Marowitz (1991:22), ben lontana, però, dalla violenza fisica fatta di fruste o percosse con cui spesso è stato caratterizzato il personaggio di Petruccio soprattutto nelle rappresentazioni del XIX secolo, anche se – secondo la lettura sia di Marowitz sia di altri – addirittura più brutale dell'uso della forza. E' una tattica che Petruccio userà pure in IV.1, quando spiegherà al pubblico come proseguirà il suo 'regno' ormai "politically begun" (v. 174), sino ad arrivare a "kill a wife with kindness" (v. 194).

Oltretutto, Petruccio, nel secondo atto, dà prova di quella potenza retorica che già Grumio gli ha riconosciuto quando, parlando del padrone a Hortensio in I.2.111-13, afferma: "I'll tell you what, sir, an she stand him but a little, he will throw a figure on her face and so disfigure her with it". Petruccio, allora, come incarnazione comica e parzialmente innocua del *Vice*, di colui che cerca la simpatia del pubblico rivelandogli i propri progetti, anche quando ciò che sta per compiere non può che essere giudicato moralmente negativo dal pubblico stesso.

Si può ricordare, a questo proposito, una scena analoga in un dramma più o meno coevo a *The Taming of the Shrew*, vale a dire la scena della seduzione di Lady Anne in *Richard III*. Anche là il protagonista maschile, Richard of Gloucester, si autopresenta sin dai primi versi del testo come un *Vice*, anzi dice espressamente che egli è "determined to prove a villain" (I.1.30), mentre sta

spiegando al suo pubblico di aver predisposto trappole per i suoi nemici, “inductions dangerous / By drunken prophecies, libels and dreams” (I.1.32-3). Poi, nella scena successiva, lo ritroviamo in quello splendido episodio in cui seduce, letteralmente, Lady Anne, il cui marito e suocero sono stati assassinati dallo stesso Richard. In questa scena il dialogo tra i due ‘rivali’, Anne e Richard, molto assomiglia – pur attraverso le sue valenze altamente tragiche – allo scambio tra Kate e Petruccio (tra l’altro, vi sono parecchi echi lessicali e formali che legano un testo all’altro, quasi a segnare la quasi contemporaneità di composizione), sino a chiudersi in quel capolavoro di cinismo che è il monologo conclusivo di Richard:

Was ever womam in this humour wooed?
Was ever woman in this humour won?
I’ll have her, but I will not keep her long. (I.2.215-17)

La confessione del *villain* segue, non precede come nella *Bisbetica*, l’azione seduttrice, ma in entrambi i casi Shakespeare sta sperimentando, in chiavi opposte, l’azione della parola maschile retoricamente ben architettata, sull’animo femminile. E, nel caso di *Richard III*, davvero il protagonista arriverà, tragicamente, a “kill a wife with kindness” come afferma Petruccio, con una ‘gentilezza’ fatta, però, di cinica sopraffazione, abbandono e disinteresse.

Se è così, allora, cioè se l’interpretazione di Petruccio come *Vive* comico può essere valida, ecco un altro strumento metateatrale di cui Shakespeare si serve per ricordare al proprio pubblico che *The Taming of the Shrew* è una finzione e che, come tale, adopera gli strumenti del teatro (tra cui i tipi convenzionalmente consolidati), ma che, anche, il personaggio di Petruccio ha ‘parenti’ negativi a cui, pur nella sua vitalità, occorre avvicinarlo. In questo modo, Katherine appare quale vittima e non solo agli occhi del femminismo del XX secolo, ma anche a quelli del pubblico del XVI.

4. IL RACCONTO ANALETTICO

I momenti analettici di maggiore portata sono due: nella terza scena del terzo atto e nella prima del quarto. Nel primo caso, Gremio racconta lo svolgersi delle burrascose nozze di Petruccio e Kate; nel secondo Grumio narra a Curtis (altro servitore nella casa di Petruccio ove è appena tornato) come si è svolto il viaggio... di nozze, ovvero i particolari del viaggio del padrone e della nuova padrona verso casa. Occorre chiedersi, prima di tutto, se tali racconti conten-

gano episodi *fateful* o di *routine* (ancora secondo una distinzione di Goffman, 1961), e se essi avrebbero potuto essere sostituiti con eventi ostesi, perché dalle risposte che ne deriveranno si potranno meglio comprendere le scelte del drammaturgo e l'effetto che esse si propongono di avere sul pubblico.

Il secondo episodio citato – il dialogo tra Grumio e Curtis – si colloca temporalmente subito dopo la partenza affrettata di Petruccio e Kate da Padova, al termine di nozze a dir poco agitate. Egli è arrivato a casa prima del padrone per preparare una degna accoglienza alla sposa, e per questo, ancora stanco del viaggio e intirizzito dal gelo, interroga Curtis:

Where's the cook? Is supper ready, the house trimmed, rushes strewed, cobwebs swept, the serving-men in their new fustian and white stockings, and every officer his wedding garment on? Be the Jacks fair within, the Jills fair without, the carpets laid, and everything in order? (IV.1.40-5)

Di nuovo ci viene descritta una casa, un interno come dovrebbe essere, la servitù schierata e i tappeti stesi e poco dopo, alle insistenti domande di Curtis circa le novità (la servitù di Petruccio non sa come si sono svolti i fatti, ma nemmeno noi spettatori e quindi colmare la curiosità di Curtis equivale a colmare la nostra), Grumio risponde con una rivelatrice lunga frase litotica, proprio mentre afferma di non voler raccontare nulla:

Tell thou the tale – but hadst thou not crossed me thou shouldst have heard how her horse fell, and she under the horse; thou shouldst have heard in how miry a place; how she was bemoiled, how he left her with the horse upon her, how he beat me because her horse stumbled, how she waded through the dirt to pluck him off me; how he swore, how she prayed, that never prayed before; how I cried, how the horses ran away, how her bridle was burst; how I lost my crupper – with many things of worthy memory, which now shall die in oblivion, and thou return unexperienced to thy grave. (IV.1.64-75)

Ecco, quindi, sfilare davanti alla immaginazione del pubblico le disavventure del viaggio di Kate e Petruccio e i comportamenti dei protagonisti. Certo, il palcoscenico elisabettiano avrebbe potuto ospitare almeno alcuni momenti di questo viaggio: evidentemente, però, Shakespeare preferisce lasciare i fatti fuori scena e affidarli al *telling* quasi affannoso di Grumio (la sua paratassi per asindeto ne è la prova), quasi a suggerire all'attore una gestualità imitativa dei fatti che sta raccontando, svoltisi in un luogo visto *in absentia*, pericoloso, ostile forse più che nella 'realtà', perché divenuto scenario di questo racconto quasi 'gotico' delle disavventure di una 'fanciulla perseguitata'. Il pubblico ne ricava una specie di racconto agito, ma non dai protagonisti, bensì da un loro osser-

vatore ed è portato a credere a Grumio, perché nulla nel testo fa pensare che egli sia un narratore inaffidabile. Soprattutto, attraverso il punto di vista di Grumio, veniamo a conoscenza di una trasformazione già in atto in Kate: ella è intervenuta a favore del servo, a segnalare in lei una generosità che finora il testo non aveva rivelato. Evidentemente Shakespeare non è interessato a farci sentire, in presa diretta, cosa si dicono Kate e Petruccio in questa fase della loro storia, ma a farci giungere come i fatti sono interpretati da un testimone oculare. E che questo racconto permetta di cogliere i dettagli importanti lo rivelano le parole di Curtis: “By this reck’ning he is more shrew than she” (IV.1.76).

Anche per l’altro episodio – il racconto del matrimonio – il pubblico ascolta un resoconto, e non vede gli eventi, fatto da un testimone oculare, Gremio, che procede a narrare come Petruccio abbia risposto male al sacerdote e lo abbia malmenato davanti a tutti, tanto che “down fell the priest and book, and book and priest” (III.1.37); come abbia gettato in faccia al sacrestano il fondo del bicchiere “having no other reason / But that his beard grew thin and hungerly / And seemed to ask him sops as he was drinking” (III.3.47-9), e come abbia avvinghiato la sposa esterrefatta con “such a clamorous smack / That at the parting all the church did echo” (III.3.51-2). Perché Shakespeare non ci fa vedere, non ci mostra questa gustosa scena, lasciandola alla narrazione di uno scandalizzato Gremio? Secondo Ralph Berry, qui Shakespeare perde una bella occasione dato che “[he] passes up an obvious chance to make capital out of Petruccio’s outrageous conduct at the altar” (1993:102).

La spiegazione di Berry è che Shakespeare, come altre volte, evita di mettere in scena le cerimonie religiose (in questo caso, aggiungo io, trattandosi, inoltre, di un matrimonio cattolico, certo poco rappresentabile su un palcoscenico dell’Inghilterra anglicana già tanto attaccato dai Puritani). Ma vi è, a mio parere, anche un’altra possibile motivazione della scelta autoriale: sul pubblico ha più effetto il racconto sensazionalistico e scandalizzato, appunto, di Gremio, che non il vedere l’evento in scena. La scelta, appare, allora, ben motivata drammaturgicamente: non si mostra *l’isola*, ma se ne fa un... racconto di viaggio (per restare nella metafora) che, arricchito com’è dall’atteggiamento del narratore, ha più effetto sul destinatario (come non ricordare la reazione di Desdemona ai racconti dell’avventurosa vita di Othello? (*Othello*, I.3.127-68)).

Un altro momento shakespeariano viene in mente: il racconto che Casca fa ai congiurati della mancata incoronazione di Cesare in *Julius Caesar*, I.2. Nella tragedia romana Shakespeare sarà ancora più esplicito nell’usare il *telling* anziché lo *showing*, perché lo caricherà esplicitamente di marche ironiche che la

ripresa diretta dell'azione non potrebbe permettere se non attraverso un uso massiccio di *asides*. Così, Casca non esita a commentare il suo *reportage*: tutta la cerimonia “was mere foolery” (I.ii.236), dice e quando accenna al triplice rifiuto di Cesare di accettare la corona, aggiunge “but to my thinking, he was very loath to lay his fingers off it” (I.ii.241-2). Shakespeare, che in III.ii, metterà in scena la folla nel foro per le esequie di Cesare ucciso, avrebbe potuto rappresentare direttamente il trionfo: tuttavia non lo fa, e non perché vi fosse costretto da vincoli sistemici, dovuti alla struttura del teatro elisabettiano o alla impossibilità di usare la folla (il primo coro di *Henry V* insegna), ma perché il racconto angolato di Casca meglio funziona a (dis)orientare il pubblico.

In una trama romantica, in fondo, il matrimonio quando ormai le parti si sono accordate potrebbe essere un evento di *routine*, e basterebbe mostrare solo il dopo, gli eventi successivi, o addirittura, come spesso succede, non mostrarlo affatto, rinviando tutto a un fuori scena festoso a fine dramma (si pensi a *A Midsummer Night's Dream* e ad altri drammi). Ma la celebrazione delle nozze di Kate e Petruccio non può essere un evento routinario, occorre farlo emergere dalla “catena montagnosa” e piantarlo nella memoria dello spettatore. Scegliere di farlo raccontare, ancora una volta attraverso un punto di vista particolare, lo carica di maggior memorabilità e, inoltre, permette a Shakespeare di evidenziare il mutato parere di Gremio su Kate. Proprio lui che all'inizio della vicenda vorrebbe condannare Kate alla pena del “carting”, alla pubblica punizione in quanto bisbetica (I.1.55) e che non esita a chiamarla “this fiend of hell” (I.1.88), ora la difende dalle parole di Tranio, definendola “a lamb, a dove, a fool to him” (III.3.30). E' mutato, quindi, il giudizio che il pubblico in scena – quello presente alle nozze – dà su “Kate the shrew”: ora la vede come vittima e, come tale, anche noi siamo orientati a considerarla.

5. CONCLUSIONE

Shakespeare, quindi, decide di costruire i suoi testi ben osservando la struttura dell'arcipelago, quali isole far emergere, quali lasciare appena sotto il pelo dell'acqua, quali celare. Sembra quasi che abbia voluto lasciare ad autori del futuro dei “possible completion points”, per prendere a prestito una definizione dalla linguistica circa i momenti nella conversazione in cui un parlante lascia ad altri la possibilità di intervenire: e non a caso, ad esempio, Tom Stoppard in *Rosencranz and Guildenstern are Dead* costruisce un intero atto (il terzo) sull'episodio – solo raccontato, e per di più a spezzoni, in *Hamlet* – del viaggio

per mare dalla Danimarca all'Inghilterra, con l'attacco dei pirati e lo scambio delle lettere che salverà Hamlet e condannerà a morte Rosencranz e Guildenstern. E un regista come Zeffirelli non ha saputo resistere alla tentazione di portare sullo schermo il matrimonio di Kate e Petruccio e altri momenti narrati del dramma: così ha sostituito sequenze alle semplici parole, creando sì "visual equivalents in shots full of sensuous surfaces, color and motion" facendoci partecipare "vicariously" alla festa delle immagini (Jorgens 1991:71), ma, in questo modo, ha rinunciato alla doppia prospettiva che gli eventi acquistano tramite il punto di vista dei loro narratori.

Ma, ed è risaputo, lo spettatore al cinema non ha lo stesso ruolo né lo stesso statuto dello spettatore a teatro e la sua ricezione viene guidata diversamente.

BIBLIOGRAFIA

- Berry, R. (1993), *Shakespeare in Performance*, Basingstokes, Macmillan.
- Dodd, W.N. (1981), "Aspects of the Relationship between 'Episode' and Fabula in Dramatic Texts", *Lingua e stile*, XVI, 3: 471-80.
- Goffman, E. (1961), *Encounters*, Indianapolis, Bobbs-Merrill.
- Goffman, E. (1975), *Replies and Responses*, Working Papers and Prepublications 46-47, serie C, Università di Urbino.
- Jorgens, J.J. (1991), *Shakespeare on Film* (1977), Lanham-New York-London, University Press of America.
- Marowitz, C. (1991), *Recycling Shakespeare*, Basingstokes, Macmillan.
- Shakespeare, William, *The Complete Works*, Wells and Taylor (eds) 1988.
- Stoppard, Tom (1967), *Rosencranz and Guildenstern are Dead*, London, Faber.
- Tempera, M. (a cura di, 1997), *The Taming of the Shrew: dal testo alla scena*, Bologna, CLUEB.
- Tempera, M. (1997), "La resistibile ascesa dei servitori in *The Taming of the Shrew*", in Tempera (a cura di, 1997): 205-27.
- Wells, S. and G. Taylor (eds 1988), William Shakespeare, *The Complete Works*, Compact Edition, Oxford, Clarendon Press.
- Zeffirelli, F. (1966), *The Taming of the Shrew*, Royal Films International, F.A.I.