

Recensioni

Per non dimenticare il teatro romantico inglese

JANE MOODY, *ILLEGITIMATE THEATRE IN LONDON, 1770-1840*, CAMBRIDGE, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 2000, pp. xiv, 278; 15 B&W ILLUSTRATIONS.

PAOLA DEGLI ESPOSTI (A CURA DI), *LA SCENA DEL ROMANTICISMO INGLESE (1807-1833)*, PADOVA, ESEDRA, 2001, pp. 274.

Nel cap. 30 di *Nicholas Nickelby* (1839) Charles Dickens scrive che il Signor Crummles, impresario e capocomico di una piccola compagnia di attori di provincia, di fronte al riso con cui il giovane Nicholas rifiuta la proposta dello stesso Crummles di organizzare una recita speciale con canzoni comiche e fuochi d'artificio in scena per l'addio al teatro del ragazzo (Nicholas deve lasciare la compagnia), "abbandonò il progetto sul nascere, e osservò depresso che avrebbero dovuto preparare la più bella locandina possibile con immagini di combattimenti e danze di marinai, e così adeguarsi al dramma legittimo".

Proprio alla fondamentale distinzione tra teatro legittimo e illegittimo è dedicato il volume di Jane Moody lungo un arco di tempo di settant'anni, mentre quello di Paola Degli Esposti osserva il complesso degli spettacoli inglesi in soli 26 anni, focalizzandosi però proprio sul momento in cui tale distinzione divenne più acuta. Infatti fu nel 1832 che, a seguito di contrasti sempre più accentuati e per cercare di regolamentare la situazione, il Parlamento inglese nominò una commissione che relazionasse sulla "Letteratura drammatica", da intendersi non solo come produzione di testi scritti, ma – essenzialmente – come produzione di spettacoli, soprattutto a Londra. Tale commissione intervistò numerosi testimoni e redasse il *Report from the Select Committee on Dramatic Literature* (1832) che, tuttavia, non cambiò lo stato di fatto.

Si trattava, fondamentalmente, di definire l'eventuale abolizione del prin-

cipio, derivato dal *Licensing Act* del 1747, in base al quale solo i teatri Covent Garden e Drury Lane (e in estate lo Haymarket) erano *patented*, ovvero avevano il permesso di mettere in scena spettacoli legittimi. Molti erano d'altra parte i luoghi adibiti a rappresentazioni 'illegittime' già nel Settecento, ad esempio il Sadler's Wells che, osserva Moody, "had been staging rope-dancing, acrobatics, music and singing since 1740" (p. 17). Luoghi che si moltiplicarono progressivamente quando Londra divenne sempre più centro di inurbamento e di commercio, richiamando un notevolissimo numero di persone che vennero occupate nei lavori più umili e in mestieri da cui l'aristocrazia e l'alta borghesia rifuggivano. Aumentò, quindi, la richiesta di spettacoli popolari ma, mentre i teatri 'legittimi' fornivano prevalentemente il dramma di parola (Shakespeare e la commedia sentimentale del '700), gli altri offrivano forme spettacolari svariatissime, dalle acrobazie equestri all'Astley's, ai *burlesques* ovunque, al *melodrama* nautico (sempre al Sadler's Wells), al *melodrama* a tinte fosche o a quello che trattava di fatti criminali (al Coburg, soprattutto).

Moody vede nelle forme di spettacolo illegittimo la sede in cui poterono dibattersi problemi politici ed esprimersi voci di dissenso e di critica verso l'*establishment*, nonché attacchi al regime di monopolio dei teatri: "Performance, too, provided innumerable opportunities for satirical jibes and mocking laughter" (p. 43). Il volume di Moody, dopo l'introduzione al problema della definizione della 'illegittimità' del titolo, ripercorre con estrema accuratezza e una ricchissima documentazione la storia del teatro inglese soprattutto nei primi quarant'anni dell'Ottocento, ricostruendo il quadro variegato di drammaturchi e di testi oggi in gran parte dimenticati, dei conflitti tra i teatri, nonché dell'arte teatrale dei maggiori interpreti che diedero vita ai sottogeneri tanto amati dal pubblico. Così i maggiori attori del momento – tra cui il grande protagonista di pantomime Joseph Grimaldi – non compaiono solo nel capitolo finale ("Illegitimate Celebrities"), ma sono anche al centro dell'argomentazione che si sviluppa negli altri sei, in quanto portavoce di satira, di ironia, di radicalismo: "By utterly changing how the world could be imagined on the stage, these plays and performers also radically shaped the politics and dramaturgy of Romantic playwriting" (p. 242). La liminalità e la vitalità del teatro 'illegittimo' contribuiscono quindi, secondo Moody, a porre in una prospettiva diversa il dibattito sul declino del dramma in epoca romantica e, nello stesso tempo, mostrano un potenziale che non fu solamente spettacolare, ma anche politico e sociale (un tema, questo, già ampiamente affrontato e sapientemente argomentato da Maria Rosaria Cocco in *Arlecchino, Shakespeare e il marinaio. Teatro popolare e melodramma in Inghilterra (1800-1850)*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990).

L'apparato iconografico (inedito) accompagna il volume in modo molto appropriato. In particolare risultano efficaci le riproduzioni di alcune stampe d'epoca quali "The Monster Melodrama" (p. 56) tesa a satireggiare il dominio dei sottogeneri 'illegittimi' sul dramma 'regolare'; quella concernente gli "Old Price Riots", i tumulti scoppiati per chiedere l'abbassamento dei prezzi al Covent Garden nel 1809 (p. 67), e "Shakespearean Innovations" (p. 138), che vuole colpire l'appropriazione di Shakespeare da parte dei teatri 'illegittimi' e gli adattamenti del 'Bardo' a *burletta e travestie*.

Il volume di Degli Esposti ha un intento diverso rispetto a quello di Moody: vuole portare il lettore italiano a conoscere un teatro (quello del periodo romantico inglese, su cui pure insiste Moody) che spesso, sulla scia delle critiche sul suo declino, appunto, è stato considerato privo di valore. Inoltre, esso fornisce un'ampia antologia in traduzione della critica romantica (segnalando anche come il periodo si caratterizzi per un'intensa attività recensiva) e delle espressioni di poetica che i maggiori letterati dell'epoca, a cominciare da Samuel Taylor Coleridge, scrissero sull'arte drammatica, compreso, naturalmente, il famoso saggio di Charles Lamb "Sulle tragedie di Shakespeare analizzate dal punto di vista della rappresentabilità sulla scena", in cui l'autore sostiene la supremazia della lettura sulla messinscena dei drammi shakespeariani (pp. 116-36).

Nella estesa introduzione Degli Esposti traccia un quadro esauriente del teatro del periodo a cui il volume è dedicato sottolineando sì molti degli aspetti che compaiono anche in Moody, ma dedicando altresì spazio a informazioni sulla cultura materiale del teatro. Troviamo, così, non solo una dettagliata presentazione del sistema del *benefit* (pp. 29-32) che permetteva agli attori di incrementare i loro scarsi guadagni (al di là di quanto percepito dalle grandi celebrità quali John Philip Kemble, Edmund Kean o Sarah Siddons, i proventi degli attori minori erano piuttosto bassi), ma anche una particolare attenzione alle tecniche recitative dei vari protagonisti della scena e, soprattutto, alle "componenti dello spettacolo" (pp. 45-54) con l'analisi degli apparati scenografici e lo sviluppo della scenotecnica, lungo una linea diacronica che inizia da David Garrick.

La Parte seconda del volume racchiude brani tradotti dei maggiori critici romantici sui grandi attori: rivediamo, tra gli altri, la recitazione di Edmund Kean attraverso gli occhi di William Hazlitt (pp. 195-215) e del poeta John Keats (pp. 216-19), l'arte di John Philip Kemble e di Sarah Siddons interpretata da Leigh Hunt (pp. 186-92 e 224-7), ma veniamo anche a conoscenza di come un manuale quale *The Road to the Stage* di L.T. Rede (1827) indicasse agli aspiranti attori i vari ruoli possibili a teatro e quale abbigliamento fosse conge-

niale ad ognuno di essi (pp. 175-85).

Sia con Moody che con Degli Esposti, si tratta di studi che, nella loro individuale specificità e per lettori diversi, offrono un panorama dettagliato e approfondito di aspetti del teatro e del dramma inglesi del primo Ottocento (con le ovvie varianti programmatiche tra i due testi), permettendo di cogliere elementi di base e sfumature di un momento di quella cultura – il vivacissimo mondo dello spettacolo – troppo spesso dimenticati e messi in ombra dalla grande produzione poetica e romanzesca coeva.

Roberta Mullini (*Università di Urbino*)

L'Irlanda e il passato

BRIAN FRIEL, *L'ORO DEL MARE. RACCONTI IRLANDESI*. TRADUZIONE DI FIORENZO FANTACCINI, FIRENZE, LE LETTERE, 2002, PP. 216.

Friel iniziò a scrivere i suoi primi racconti sul *New Yorker*, l'*Atlantic Monthly* e il *Saturday Evening Post* e alcuni drammi radiofonici per la BBC, mentre insegnava a Derry negli anni Cinquanta. Le dodici storie de *L'oro del mare* vennero pubblicate per la prima volta in due raccolte, *The Saucer of Larks* del 1962 e *The Gold in the Sea* del 1966. Dal '64 a oggi Friel ha dato alla luce numerosi drammi ed è considerato uno dei massimi drammaturghi irlandesi.

Nei racconti de *L'oro del mare*, sembra che l'autore, più che narrare, ascolti come facevano gli antichi cantastorie della tradizione orale gaelica e trascriva fedelmente dialoghi e fatti, quasi colti di sfuggita, da qualche abitante delle contee a nord vicino al travagliato confine. La matita di Friel, che dichiara "I like a soft pencil", ha un tratto leggero quasi soffuso come sottolinea Fiorenzo Fantaccini nella sua postfazione. È la voce dei personaggi che a poco a poco costruisce il racconto e prende per mano il lettore, accompagnandolo in questo mondo rurale e magico.

Queste storie sembrano infatti lo *specchio incrinato* dei *Dubliners*, ambientato nel mondo agreste di Tyrone, Derry e Donegal. La stessa sensazione di paralisi che caratterizza l'opera di Joyce sembra attraversare come una linea

sottile anche le narrazioni di Friel. L'impossibilità di cambiare la realtà e di uscire dalle convenzioni/costrizioni sociali è quasi il *leitmotiv* dell'opera, il cui *incipit* sembra essere l'ultima frase del racconto "Tra le rovine": "solo continuità, vita che si ripete, sopravvivenza".

Ne "Il raddomante" Nelly cerca di redimersi dal suo primo matrimonio con Tom, un beone che muore investito da un'auto, sposando il signor Doherty, uno sconosciuto dall'apparenza rispettabile. Il racconto termina però con la morte accidentale del secondo marito, anch'egli alcolizzato. Nelly dunque non riesce a cambiare la sua situazione e fallisce nel conquistare la rispettabilità sociale.

Al tema dell'incapacità di agire e di modificare l'esistenza è legato, indiscindibilmente, il contrasto tra illusione e disillusione. Questo binomio si dispiega soprattutto nei racconti "I raccoglitori di patate", "Foundry House", "Gli illusionisti", "L'oro del mare" "Il Signor Sing, delizia del mio cuore" e "Il raddomante". In tutte queste storie i protagonisti sperano e credono alle loro chimere, ma nessuna di esse si realizza. I due fratellini Joe e Philly, ad esempio, del racconto "I raccoglitori di patate", sognano di utilizzare il compenso ottenuto con il lavoro da braccianti per acquistare un fucile, un coltello o calze rosse di seta, ma sanno dentro di loro che è solo una fantasia e che non riceveranno mai un salario sufficiente a realizzare i loro sogni. I signori Hogan proprietari di Foundry House si illudono di poter sentire più vicina la loro figlia, suora missionaria, attraverso un nastro registrato, ma il grido "terribile e rauco" del Signor Hogan che la invoca ("Claire!") riporta la famiglia alla dura realtà e fa capire loro quanto sia irriducibile la lontananza della figlia.

La nostalgia ed il legame con il passato condizionano i personaggi che non riescono a liberarsene e rimangono, così, imprigionati in "ciò che fu" come nel caso del racconto "Tra le rovine". Questa caratteristica non appartiene solo ai racconti di Friel, ma è tipica della tradizione culturale irlandese, come sottolinea Declan Kiberd in "The War against the Past" (in A.S. Eyler and R.F. Garratt, eds., *The Uses of the Past. Essays on Irish Culture*, Newark, University of Delaware Press, 1985, pp. 24-54, p. 24): "The presence of the past in contemporary life is more evident in Ireland than in many other modern nations both because modern Irish culture insists upon recalling its ancient heritage in literature, art, and music and because the contemporary Irish political climate often evokes particular historical events".

È dal passato o da un luogo imprecisato che arriva un personaggio a stravolgere la trama degli eventi. Nel primo caso rientrano "Morte di un umanista scientifico", dove la salma del fratello della protagonista entra in scena all'improvviso e sconvolge la situazione, e "Foundry House", in cui Joe Bren-

nan torna a vivere nella casa paterna, il padiglione vicino ai cancelli di Foundry House.

In altri racconti come “Il Signor Sing, delizia del mio cuore”, “La regina di Troy Close” e “Gli illusionisti”, la figura che scombussola lo *status quo* arriva come per magia da chissà quale luogo della terra. Ne “Il raddomante” si sa che il cercatore di fonti proviene dalla contea di Mayo, ma non si sa di preciso da quale paese.

Non è solo dal passato che i protagonisti delle storie si devono liberare, ma anche dalle imposizioni della Chiesa cattolica e dai tabù sessuali che ne derivano. Forse è per questo che gli unici due racconti che affrontano questo tema hanno per protagonisti due animali invece che due persone. Si tratta del gallo di “Ginger l’eroe”, un racconto molto sensuale e del piccione de “Il sistema dell’astinenza”.

Infine, forse non è un caso che il curatore Fantaccini abbia pubblicato come primo racconto “Il raddomante” e come ultimo “Il Signor Sing, delizia del mio cuore”, le cui protagoniste sono due donne che si illudono di vivere un’esistenza migliore, ma alla fine si rendono conto dell’impossibilità del loro desiderio. Si crea così una sorta di circolarità dell’opera che rappresenta concretamente l’*incipit* ideale, “quella vita che si ripete, sopravvivenza”.

Lara Ferrini (*Università di Urbino*)

“Thys translacyon ... in to oure language” (Bokenham, 1447)

ROMANA ZACCHI E MASSIMILIANO MORINI (A CURA DI), *MANUALE DI TRADUZIONI DALL’INGLESE*, MILANO, BRUNO MONDADORI, 2002, PP. 171.

Molto è già stato detto e scritto sulla traduzione. Questa esigenza di estendere il proprio raggio di comunicazione e di oltrepassare i limiti imposti dalla diffusione della propria lingua si è manifestata precocemente nella storia dell’umanità, come testimoniano le iscrizioni in più lingue che già dal 3000 a.C. iniziarono a comparire nell’antico Egitto. Figure autorevoli di ogni tempo si sono

dedicate alla traduzione o comunque si sono espresse su questa attività, per vari secoli appannaggio esclusivo di letterati e filosofi – tra i quali Cicerone, Orazio, Quintiliano, Sant’Agostino, Goethe, Arnold, Nietzsche sono, come ricorda Lawrence Venuti (*The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 2000, p. 4), alcuni dei teorici maggiormente citati – e successivamente rivendicata da linguisti in quanto attività che opera su sistemi linguistici diversi, da antropologi in quanto espressione di un’esigenza dell’essere umano, da sociologi in quanto strumento di comunicazione con implicazioni di tipo storico e sociale.

Negli ultimi decenni del Novecento l’interesse per la traduzione è andato proliferando in modo esponenziale, così come si sono moltiplicate le istituzioni di tipo accademico e non, volte alla formazione di figure professionali, studiosi e docenti di traduzione. Eppure, nonostante questa solida base storica di tutto rispetto, quella della traduzione, a differenza di altre attività dell’intelletto, ha paradossalmente avvertito una costante esigenza di autodefinirsi e ridefinirsi, di dover dichiarare la propria esistenza, prima come scienza, con i propri canoni e il proprio apparato teorico, e successivamente nella prospettiva più ampia dei *translation studies*, così denominati nella felice epigrafe coniata da James Holmes e adottata da André Lefevere, come un vasto campo di studi sulla traduzione scaturiti dalle più ampie angolazioni.

Ed è proprio in considerazione dell’enorme corpus di testi autorevoli esistenti sull’argomento, tale da intimidire e quasi disorientare chi voglia intraprendere o approfondire lo studio della traduzione, che è legittimo domandarsi: era proprio necessario un altro manuale di traduzione? Se per manuale si intende un testo rigidamente teorico e normativo, certamente la risposta è no. Ma uno dei tanti pregi del presente volume è che manuale in questa accezione non vuole essere; al contrario, come chiariscono i curatori, “con la fine di ogni illusione prescrittiva, [...] l’unico modo di redigere un manuale per il traduttore odierno sarà mettere in mostra dal vero le esperienze di un gruppo di traduttori di oggi, la traduzione nel suo farsi concreto” (p. 8).

Il lavoro si iscrive pertanto all’interno di quell’area di interesse definita da Susan Bassnett *process-oriented*, in quanto si concentra sul processo stesso del tradurre, esplicitando tutte quelle considerazioni a livello lessicale, fonemico, sintattico, interculturale, retorico, espressivo e i problemi di equivalenza che nel concreto ciascun traduttore si trova a dover affrontare e in qualche modo risolvere di fronte ai singoli testi che di volta in volta gli lanciano la sfida della traduzione.

Il volume si articola in una serie di saggi che raccolgono le esperienze di dieci traduttori alle prese con testi di diversa natura. L’ambito letterario è am-

piamente esplorato attraverso la traduzione del racconto (Maurizio Ascari), della critica letteraria (Valentina Poggi), della poesia di varie provenienze (Massimiliano Morini, Marco Fazzini), del teatro (Alessandro Serpieri), dei libri fantasy (M. Morini), di Joyce (Romana Zacchi), ma vengono altrettanto esaurientemente indagati anche settori non letterari, come quello del cinema nella traduzione per il doppiaggio (Rosa Maria Bollettieri Bosinelli), del fumetto (Gino Scatasta), del linguaggio giornalistico (Gioia Angeletti), del turpiloquio (G. Scatasta), della traduzione dall'italiano all'inglese del testo medico-scientifico, della critica d'arte, della poesia, del testo storico descrittivo (Sylvia Notini).

Pur non avendo carattere dichiaratamente prescrittivo, il testo è denso di consigli pratici preziosi per l'aspirante traduttore, suggerimenti che nascono, in ciascuna pagina, da percorsi diversi, da situazioni concrete, e dall'attenta considerazione di cosa, in quella precisa circostanza, sia più opportuno sacrificare o privilegiare in termini di fedeltà lessicale, sintattica, fonologica, effetto comunicativo. Spesso vengono messe a confronto diverse traduzioni esistenti, ma non per eleggerne "la migliore", quanto piuttosto per rivelare le implicazioni di ciascuna, per esplicitarne i meccanismi e per evidenziarne gli effetti; a volte vengono proposte traduzioni con testo a fronte corredate di note esplicative di ciascuna scelta; in altri casi è impiegata la tecnica della *rolling translation* per seguire i vari livelli che una traduzione attraversa, da quello letterale a quelli inclusivi di considerazioni grammaticali, lessicali, morfo-sintattiche, semantiche, culturali. Sono percorsi che, nell'ecllettismo degli approcci, trasmettono quella sensazione di contatto con *l'hic et nunc* del tradurre che ricorda i *thinking aloud protocols*.

Adottando un metodo induttivo, dal particolare al generale, il volume si iscrive nella miglior tradizione pedagogica pragmatica di impronta deweiana, una pedagogia dell'empirico basata su esperienze emotivamente significative. Non volendo imprigionare lo studente in norme vincolanti e destinate al fallimento se applicate indiscriminatamente, questa "camera con vista" sulla traduzione gli fornisce quegli strumenti che gli permetteranno di costruirsi un suo metodo, senza però mai dimenticare che, applicando il paradosso di Wilde, le regole sono fatte per essere infrante, poiché la validità del traduttore dipende in definitiva dalla sua capacità di prendere quelle decisioni personali che in ogni singolo caso di traduzione si rendono indispensabili, decisioni motivate anche dalla propria sensibilità e soprattutto dalla profonda competenza culturale nel settore in oggetto, competenza che si respira in ogni traduzione veramente convincente.

I testi di partenza e gli esempi selezionati dagli autori sono fortemente

coinvolgenti: dalle grandi tragedie di Shakespeare alle presunte opere “intraducibili” di Joyce, dai maestri del *nonsense* al popolare *Harry Potter*, da film quali ‘*Crocodile Dundee*’ o *Frankenstein Junior* di Mel Brooks alla critica letteraria dei *women’s studies*, dalle insidie del linguaggio giornalistico ai trabocchetti del fumetto, da William Faulkner alla poesia sperimentalista, dal testo medico al manuale di storia dell’arte.

Il lavoro si conclude con una panoramica sugli strumenti elettronici e cartacei a tutt’oggi disponibili, e ormai indispensabili in questa professione, seguita da un’ampia sezione bibliografica che lo studente e il traduttore alle prime armi troveranno di grande utilità.

A lettura ultimata, il titolo *Manuale di traduzioni dall’inglese* risulta un po’ un *understatement* per definire uno strumento che in realtà è più un laboratorio del tradurre, come dal sottotitolo di M. Ascari (p.12), un viaggio all’interno della traduzione, una esplorazione del “dietro le quinte” di ciascun atto traduttivo.

Anna Maria Ricci (*Università di Urbino*)

Clergymen in Covent Garden

RICHARD FOULKES, *CHURCH AND STAGE IN VICTORIAN ENGLAND*, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS 1997, PP. XIV, 263, 16 B&W ILLUSTRATIONS.

“On the matter of the stage,” clergyman and one-time playwright Charles Kingsley wrote in 1856, “the world has certainly come ever to their [the Puritans’] way of thinking. Few highly educated men now think it worth while to go to see any play, and that exactly for the same reasons as the Puritans put forward; and still fewer highly educated men think it worth while to write plays: finding that since the grosser excitements of the imagination have become forbidden themes, there is really very little to write about” (“Plays and Puritans”, *The Works of Charles Kingsley* vol. XVI, London, Macmillan 1880, pp. 69-70). This image of the theatre was to undergo profound changes during the second half of the nineteenth century. Although the church had long frowned

on the immorality of the stage, and religious opposition to dramatic art was as diverse as it was formidable, Richard Foulkes shows in his new book how, during the long reign of Queen Victoria, herself a passionate theatregoer as well as head of the Church of England, such (essentially evangelical) prejudices to dramatic literature changed.

The year 1832 was a year of reform for the theatre, as it was in so many other social and political fields. Edward Bulwer-Lytton, at the head of the “Select Committee appointed to Inquire into the Laws affecting Dramatic Literature”, echoed the ideas of Adam Smith and Jeremy Bentham, namely that, in the name of free trade, it was necessary to remove the ‘discouragement’ of drama. As a consequence, many new theatres were built in London in 1833. This made the Bench of Bishops express concern for the morals of the city. But at the same time H.H. Kemble was raising interest in the theatre at the University of Cambridge (via the Cambridge Apostles) and he influenced important future churchmen such as Augustus Hare and Frederick Denison Maurice. In the 1840s a debate developed about the necessity to maintain quality in an expanding theatre. Such measures also originated from Bishop Blomfield political concern to “control the masses”.

If the early nineteenth century was less exceptionable to the theatre than it had been for centuries, by 1832 hostile religious feelings increased. This stemmed partly from the effort of the Church of England to reinforce itself, partly from the increase of the number of theatres. Although attacks on the theatres from the pulpits became frequent, there were also clergy who started to argue that talents displayed in the theatre were nothing less than God’s gifts.

Public morality had long been safeguarded by submitting plays to the censorship of an Examiner of Plays, whose duty it was to purge plays of improper language. He also checked whether there was any illicit use of Scripture, which, in the words of Examiner George Colman, was “much too sacred for the stage” (p. 30). Bans, moreover, were enforced on theatres on all church feasts (including Sundays), and, in Lent, on all Wednesdays and Fridays. By 1869, however, most of these restrictions had been lifted, with the exception of Christmas Day, Ash Wednesday, and Good Friday.

During the middle of the century the status of theatres grew rapidly. The efforts of William Charles Macready and Charles Kean were not without result in this respect. Sons of clergymen started to see the theatre as a possible field for a future profession. After the first three decades more favourable attitudes to the theatre started to emerge in the main movements of the Church of England. John Keble in his *Christian Year* celebrated drama as worship; John

Henry Newman celebrated the beauty of poetry in the theatre; F.D. Maurice had strongly dramatic tastes; Charles Kingsley liked the theatre but objected to its debased manifestations; Bishop James Fraser exhorted dignity and modesty in acting. "Clergymen were now in their pulpits not to denounce the theatre, but to commend it," Foulkes concludes (p. 66). In the end, it was the Victorian ideal of education and self-improvement that helped to bring Church and theatre together, although at times they competed for time and values.

As the link between the Church and England's main educational institutions (Rugby, Eton, Cambridge, Oxford) eroded, a more liberal and open-minded attitude to the theatre emerged here too. Especially Benjamin Jowett, as Vice-Chancellor of Oxford University, did much to raise the respectability of the stage and he encouraged undergraduate theatre. Thirty years after Kingsley's condemnation of the stage, he wrote that "in general the influence of the theatre is indirect, it is not intended to teach us that vice is always punished, and virtue triumphant, but to present a fair picture of human nature" (p. 139). Not surprisingly, Shakespeare's genius was becoming to be seen as God's gift, and opposition to the 'low' scenes in his plays started to crumble as he was increasingly seen as God's prophet. The example of the Passion Plays at Oberammergau (Bavaria), too, encouraged theatre-minded clergymen to stage religious dramas (pantomime) and stimulated interest in medieval religious drama. Pantomime appealed to the Victorian audience as expanding the capacity for imagination. Here clerical ideals and public taste perfectly coincided.

Within the framework of morality that the stage could teach, the roles of actresses brought respectability. Especially actresses such as Fanny Kemble and Lady Martin (Hellen Faucit) confirmed, in their acting, the Victorian ideal of the role of womanhood and motherhood in society, and as such helped to reconcile acting and the Church. Christian Socialists, too, such as Kingsley and Maurice, did much to teach literature (and drama) to young girls.

Church and Stage in Victorian England closes with the case studies of Stewart Headlam, Henry Arthur Jones and Wilson Barrett, and Henry Irving. With Jones and Barrett during the 1890s, the theatre finally secured the right to treat religious subjects, which until then had remained under a ban. This shows the full religious acceptance of what was still regarded as one of the lowliest of art-forms at the beginning of the Victorian period. As a case in point, the Rev. Robert Phelps prefaced his 1886 biography of his brother, Samuel Phelps, the actor, with the following: "When the two great institutions, then – the Church and the Stage, – whose united function it is to lift us into the higher and cheerier life, are at one, and the ministry of the priest is as earnest as that of the player, and the latter, as well as the former, receives from

the State, his due meed of countenance and honour, – then, and only then, may we hope to see light in dark places, and a worthy crowning of national education” (p. 89).

A study of this kind has long been overdue. Dr. Foulkes’ painstakingly researched book is a superb study of the changing religious and social attitudes to the theatre throughout the Victorian period. His fascinating and helpful analysis of the complex interaction of two powerful and influential Victorian institutions provides helpful insights, not only into the changing reputation of nineteenth-century theatre, but also into many other aspects of Victorian social life.

J.M.I. Klaver (*University of Urbino*)