

**“A thin slice of Ham let”:  
“To be or not to be”  
nelle parodie vittoriane di *Hamlet***

[eleonoramainardi@virgilio.it](mailto:eleonoramainardi@virgilio.it)

---

[T]he ‘legitimate employment’ of the burlesque was to ‘hold the mirror up, not to Nature, but to such distortion of Nature’ in order that those very distortions be rectified; that Shakespeare be returned to himself, whole and unblemished. For much of the nineteenth century, to burlesque was to be Shakespearean. (Schoch 2002:4)

1. *BURLESQUE IS ... “THE SHADOW OF A GRIN  
UPON THE FACE OF INNOCENCE”*

Chiunque intendesse attribuire al *burlesque* tratti distintivi univoci e inequivocabili rimarrebbe inevitabilmente deluso. Basterà citare alcuni tra i numerosi contributi teorici e critici fin’ora apportati alla definizione di questa peculiare forma drammatica (e non solo), per farsi un’idea di quanto labili essi siano. La definizione di *burlesque* contenuta ne *The Cambridge Guide to World Theatre*, quella per cui “burlesque, parody and satire are often treated as synonymous for ridicule through distortion” (Banham 2000:142), appare troppo ampia; quella offerta da Clinton-Baddeley (1973:11), esperto conoscitore della tradizione del *burlesque* dopo il 1660, e riportata nel titolo di questo paragrafo come esemplificativa delle numerose descrizioni del burlesco da questi elargite, fin troppo aforistica, benché dimostrativa del tentativo da questi fatto di risalire ad una sua definizione generale per induzione, tramite comparazioni di affinità e scarti esistenti tra questo e le altre forme di relazione intertestuale già menzionate (parodia e satira). Solo l’approccio di Gérard Genette,

argomentato nei suoi *Palimpsestes*, sembra rispondere maggiormente a propositi di sistematicità descrittiva dei sottogeneri menzionati. Trasferendo infatti l'attenzione dalla loro "convergenza funzionale" ad una classificazione più propriamente "strutturale" (Genette 1982, trad. it. 1997:29), rispondente alle relazioni 'dialogiche' di trasformazione e imitazione che si instaurano tra un ipotesto ed il suo ipertesto, Genette distingue la trasformazione semantica dell'ipotesto a scopo ludico effettuata dalla *parodia*, da una sua trasposizione stilistica con funzione degradante o satirica eseguita, per contro, dal *travestimento* burlesco (*Ibid.*:29-33, *passim*). Su questo stadio di analisi si innesta la procedura pragmatica ed ermeneutica di Linda Hutcheon, incentrata in particolare sull'esame del fine ultimo di satira e parodia, definito rispettivamente "extramural", ovvero correttivo dal punto di vista sociale o morale, e "intramural", vale a dire non correttivo bensì estetico (Hutcheon 1985:62).

Questi contributi critici, via via presentati come un condensato o superamento degli apporti teorici ad essi precedenti, devono essere intesi, per ora, come astrazioni interpretative del fenomeno del *burlesque* in termini esclusivamente ideali, cui seguirà una parte di verifica concreta della loro valenza su specifici 'testi burleschi' shakespeariani – giacché furono soprattutto i *plays* di William Shakespeare quelli più copiosamente parodiati, imitati, travestiti, riscritti e comicizzati nei teatri londinesi nel XIX secolo. Ora, nel tentativo di contestualizzare l'intera disposizione alla parodia "which ran throughout Victorian popular culture" (Schoch 2002:9), e poiché mai come in nessun altro periodo della storia del teatro inglese la natura del teatro e del dramma appaiono essere tanto inseparabili, una descrizione, seppur minima, del contesto culturale del diciannovesimo secolo sembra essere imprescindibile.

### *1.1. William Shakespeare tra drammaturgia 'legittima' e 'illegittima' nel teatro inglese del XIX secolo*

Sul finire del XVIII secolo una notevole trasformazione prese piede, in Inghilterra, nella tradizione drammatica e nella pratica teatrale vigenti. Al centro di questa trasformazione vi fu l'emergere controverso, a Londra, di teatri cosiddetti minori o 'illegittimi', che sancì l'inizio di una lotta culturale tra queste nuove sale ed i già esistenti teatri maggiori (Covent Garden, Drury Lane, e Haymarket Theatre) per la contesa del monopolio di rappresentazione del dramma 'legittimo' nella capitale – principalmente composto da tragedie e commedie del repertorio classico, incluso Shakespeare. Il teatro legittimo di inizio secolo non era sostanzialmente cambiato rispetto a quello della tradizione teatrale precedente, vale a dire quello della Restaurazione e del Settecento, poiché ne aveva ereditato *in toto* prerogative drammatiche e sceniche, funzioni culturali, e più di ogni altra cosa la

legislazione ed i privilegi accordati da queste precedenti età. Più di cento anni separarono, infatti, la promulgazione del *Licensing Act* del 1737 (che aveva previsto l'attribuzione di licenze regie ai teatri legittimi i quali, per mezzo di queste 'patenti', vedevano assicurato il loro privilegio di rappresentazione di dramma regolare), all'approvazione del nuovo *Theatre Regulation Act* del 1843. Questo nuovo regolamento, abolendo il precedente e ormai logoro decreto teatrale, pose le basi per la lenta realizzazione di una maggiore uniformità dei contenuti drammatici e delle peculiarità rappresentative offerte dalle sale londinesi sul finire del XIX secolo, e poi durante il XX.

Per sfuggire alle censure imposte dal *Licensing Act*, che impediva loro di rappresentare il dramma di parola, i teatri minori erano stati costretti a 'travestirsi' di un amalgama di caratteristiche non definite, e desunte dai sottogeneri teatrali allora presenti – *burletta*, *melodrame*, *pantomime*, *extravaganzas*, *burlesque* –, interpolandoli via via con insistenti componenti canore, musica e danze, e dando con ciò vita a produzioni ibride o, nelle parole di Jane Moody, "to a corporeal dramaturgy which highlighted the expressive body of the performer", e ovviando, in tal modo, alla "predominance of language and rhetoric in tragedy and comedy" (2000:242). I teatri 'illegittimi', insomma, si fecero ben presto portavoce di una rivoluzione o trasgressione in primo luogo drammatica, e successivamente politica, morale e sociale: come ribadisce Moody: "this heterogeneity was precisely what made theatre dangerous and potentially uncontrollable", poiché "dramatic performances inevitably raised the spectre of social and political disorder" (*Ibid.*:4). Così, accaparrarsi la maggior porzione di pubblico possibile era diventata esigenza primaria di questo o quel teatro del tempo, esigenza che, a causa dell'inadeguatezza della legislazione vigente, più spesso assumeva i toni metaforici di una 'battaglia', in altre parole una rivalità o competizione combattuta su diversi fronti, corrispondenti alla differente scelta di stili e sottogeneri drammatici e perseguita rispetto ai vari livelli di fruizione teatrale allora presenti.

## 1.2. Hamlet e i suoi burlesques

In quest'ottica di lotta tra le sale teatrali ottocentesche, i rispettivi generi drammatici da queste offerti "became categories of major ideological dispute, and Shakespeare a major cultural weapon" (Moody 2000:5). In vero i vittoriani veneravano il 'Bardo' "not only in individual hearts, but also in the institutions of national life" (Foulkes 1986:1), perché proiettavano le lodi da questi meritate in qualità di drammaturgo e poeta nazionale su ogni altro aspetto della loro cultura, come se il suo genio potesse contribuire ad esaltare il valore di identità nazionale del popolo inglese, consolidandola al cospetto di quella delle altre nazioni europee. Elevato, quindi, a icona della drammaturgia, della cultura, e insieme del nazionalismo inglese.

se, William Shakespeare conobbe precocemente l'intrusione della drammaturgia illegittima nelle rappresentazioni dei propri drammi. Questa drammaturgia assunse progressivamente le caratteristiche del *burlesque*, per l'appunto, o travestimento parodico, e benché tali *plays* si caratterizzassero sulle prime come “manifestly ‘not-Shakespeare’”, si dimostrarono, da ultimo, “the most genuinely Shakespearean of all” (Schoch 2002:4). Assolutamente comuni, dunque, e oggetto di divertimento *tout court* della cultura popolare (ma non solo) vittoriana, oggi questi *burlesques* sono, al contrario, scarsamente studiati, mal letti o interpretati, e in nessun caso rappresentati. Nonostante ciò, i burleschi shakespeariani rappresentano il materiale più avvincente per un'analisi critica e storica di questa età. Infatti, dal momento che miravano a smascherare le contraddizioni della cultura del loro tempo, essi avevano intenzionalmente stabilito di puntare proprio su Shakespeare come loro bersaglio critico, poiché egli si collocava in vetta a quella stessa cultura: per la proprietà transitiva dunque, “if Shakespeare matters more than other cultural forms, then Shakespeare burlesques will matter more than other kinds of burlesques” (Schoch 2002:5). Tra i testi shakespeariani oggetto delle numerose riscritture parodiche dell'Ottocento<sup>1</sup>, *Hamlet* è il dramma che in assoluto più degli altri venne, parodiato: in parte perché era quello di certo più diffusamente conosciuto presso il pubblico, in secondo luogo perché offriva “an unparalleled opportunity to mock the cult of Bardolatry” (Schoch 2002:12). Su dieci burleschi di *Hamlet*, prodotti in ambiente inglese e statunitense nel XIX secolo e raccolti nell'antologia curata da Stanley Wells ne ho scelti tre, tutti di appartenenza inglese, in accordo con un personale tracciato metodologico: *Hamlet Travestie* di John Poole (1810), primo *burlesque* di *Hamlet* e di Shakespeare contemporaneamente, dove l'appropriazione parodica manifesta una dipendenza molto pronunciata nei confronti del testo fonte; l'anonimo *Hamlet! The Ravin' Prince of Denmark!! or, The Baltic Swell!!! and the Diving Belle!!!!* (1866), che presenta una duplice dipendenza, sia rispetto a *Hamlet*, che rispetto a *Hamlet Travestie*, e si situa ad un crocevia tra la prima ondata del *burlesque* shakespeariano e la nuova stagione, altamente metateatrale e riflessiva, caratterizzante i successivi travestimenti burleschi. Infine *Rosencrantz and Guildenstern* di William Schwenck Gilbert pubblicato a più riprese sulla rivista *Fun* nel 1874 ma rappresentato solo nel 1891, espressione di questa fase di nuovo *burlesque*, ma ineso-

<sup>1</sup> Nell'antologia curata da Stanley Wells si contano ben dieci burleschi di *Hamlet* (di cui gli ultimi tre rappresentati negli Stati Uniti) – *Hamlet Travestie* (1810) di John Poole, *Hamlet the Dane* (1847) di Charles Beckington, *Hamlet Travestie* (1849) attribuito a Francis Talfourd, un anonimo *A Thin Slice of Ham let!* (1863, da cui ho preso il titolo di questo intervento), e *Hamlet! The Ravin' Prince of Denmark!! or, The Baltic Swell!!! And the Diving Belle!!!!* (1866), *Rosencrantz and Guildenstern* (1874/1891) di W. S. Gilbert, *Hamlet, or Not Such a Fool as He Looks* (1882) di A. C. Hilton, *Hamlet Prince of Denmark. An Old Play in a New Garb* (1852) di George Edward Rice, *Hamlet the Dainty* (ca. 1870) di G. W. Griffin ed infine un *Hamlet Revamped. A Travesty Without a Pun* (1879) di Charles C. Soule.

rabilmente colto nel suo incedere verso la sua stessa decadenza <sup>2</sup>.

A partire dai *burlesques* poc'anzi menzionati tenterò, in questa sede, non tanto di esprimere giudizi di merito o di valore letterario che li riguardino, ma sposterò piuttosto il *focus* della mia attenzione sulla funzione drammatica da essi perseguita. Ne considererò gli aspetti più propriamente metateatrali – che sortiscono in primo luogo dal fatto che tali *plays* si confrontano sempre con un altro testo di riferimento (*Hamlet*, nella fattispecie) – e parodici, con particolare riferimento alla ‘porzione’ di testo che risulta essere, in essi, maggiormente resistente al “cut and paste, hack and hew” del testo (Stedman 1976:1583): il monologo per eccellenza “To be or not to be”.

## 2. HAMLET TRAVESTIE DI JOHN POOLE: UNA “SPRIGHTLY SALLY”

Should you relish this slice, for the good of the  
cook,  
Pray throw down your money, and purchase his  
book (*The Monthly Review* 1810: 326)

Che *Hamlet Travestie* (HT) fosse un’operazione commerciale, volta ad indurre il suo pubblico al divertimento e mirante a un profitto economico risulta evidente dalla citazione in *exergo*, apposta all’uscita della *Monthly Review* che poco prima raccomanda HT “as no bad experiment for dissipating the effects of November and December fogs” (*Ibid.*:325). Il redattore di tale articolo aveva inteso ‘promuovere’ questo “oddly cooked and fantastically garnished Hamlet”, con il pretesto che “a good hearty laugh, [...] helps to shake the dust and cobwebs of melancholy off the heart” (*Ibid.*), incitando in questo modo i lettori all’acquisto del testo drammatico ed il pubblico stesso all’affluenza alle sale teatrali. L’aspirazione di Poole di vedere rappresentata la sua *pièce* fu soddisfatta:

---

<sup>2</sup> In vero, le fasi di produzione del *burlesque* shakespeariano in territorio inglese furono quattro: la prima dal 1810 al 1834 circa; la seconda dal 1834 al 1847 circa; la terza, solitamente detta “high period”, dal 1849 al 1859, e la quarta dal 1860 al 1882 (cfr. le introduzioni in Wells ed. 1978). A decorrere dall’anno 1885 la vecchia scuola del *burlesque*, che poco o nulla aveva investito in termini di splendore della *performance*, lasciò spazio a quella del “New Burlesque”, tanto che a partire da quella data, “money was to be spent lavishly on scenery, properties and costumes. Dancing was to be a prominent feature [...]. The music was to be written specially for the productions” (Davenport Adams 1891:208). Nonostante ciò, al *burlesque* spettò sorte peggiorativa: fu anticipatore dei sottogeneri rappresentati nelle *music-halls* come risultato dell’insistenza conferita al dato canoro e subì una trasformazione irreversibile da “theatrical parody” a “musical comedy” (Schoch 2003:xi). Oggi il termine *burlesque* sopravvive con riferimento allo sguaiato e spesso spinto intrattenimento inglese o statunitense noto come “vaudeville and variety, [and] eventually [...] synonymous with striptease and sleaze” (*Ibid.*).

questa fu infatti presentata il 24 gennaio 1811 in un teatro minore di Londra (il New Theatre in Tottenham Street), e a Covent Garden nel 1813. Ne fu pubblicizzata una *performance* a New York, stabilita per il 13 giugno 1821 (ma infine sospesa), conobbe successive rivisitazioni nel 1828, nel 1840, nel 1847 e nel 1849, incluso un suo *revival* nel 1874 che ispirò la scrittura di due nuovi burleschi: *Hamlet the Hysterical, a Delirium in Five Spasms* di W. R. Snow e lo stesso *Rosencrantz and Guildenstern* di William Schwenck Gilbert. La scelta di Poole di ‘convertire’ proprio la tragedia di *Hamlet* in un testo comico è giustificata nel peritesto autoriale, scritto in forma di prefazione all’edizione del 1810. In effetti, come argomenta Poole,

from the force of its sentiments, the beauty of its imagery, and, above all, the solemnity of its conduct, [...] from its being so frequently before the public, so very generally read, and so continually quoted, [...] “HAMLET” [...] is, more than any other [...] tragedy in the English language, calculated to give to burlesque its full effect. (Poole 1810:6)

L’intento stabilito *a priori* da parte di Poole di convogliare nell’ipertesto “the precise sentiments and ideas of the author but in language, and in manner, unsuited to their subject and the character of the speaker” (*Ibid.*) agì, probabilmente, in direzione di un contenimento delle manipolazioni testuali vere e proprie. Nel concreto, l’intera evoluzione drammatica si mantiene, soprattutto a livello di fabula, relativamente prossima al *plot* di *Hamlet*, ma si rilevano delle macro omissioni a livello di intreccio complessivo, nonché, anche sui tre diversi livelli del discorso drammatico (*exchanges, transactions e interactions*)<sup>3</sup>, tutta una serie di ‘sfoltiture’ rappresentate da sommari, sottrazioni testuali ed ellissi. Esse appaiono funzionali sia al proposito dell’autore Poole di velocizzare l’universo di discorso del suo *play*, attraverso l’eliminazione dei nuclei drammatici non pertinenti allo spirito del *burlesque* in generale, sia ad orientare l’interesse del proprio spettatore-lettore verso gli episodi più spiritosi e allegri, quelli che, insomma, si adattano meglio alle esigenze di vivacità e comicità da raggiungere. Tali interventi manifestano inoltre una attenzione accorta da parte di Poole agli aspetti più propriamente metateatrali del testo in causa, giacché non solo ciò che rimane di Shakespeare o ciò che è oggetto di estensioni, ma anche e soprattutto ciò che subisce ellissi, riduzioni sommarie e pause nella ‘diegesi drammatica’ di ‘secondo grado’<sup>4</sup>, parla dell’ipotesto o ne introduce

---

<sup>3</sup> Terminologia adottata in accordo al sistema di comunicazione naturale elaborato, tra gli altri, da M. Coulthard e D. Brazil (1979) in “Exchange structure”, in *Discourse Analysis Monographs* 5, 1979, (Birmingham English Language Research) e utilizzata da Dodd 1986.

<sup>4</sup> Mi servo dell’espressione ‘diegesi drammatica’ per riferirmi alla successione cronologica di avvenimenti presenti nel testo drammatico, nonostante questo risponda a criteri

una decodifica facilitando il lettore-spettatore nella determinazione della funzione drammatica raggiunta dall'autore moderno attraverso esso.

### 2.1. *Impiego e funzione del monologo in Hamlet Travestie*

La caratteristica essenziale di tutta la produzione dei *burlesques* ottocenteschi e dei *burlesques* shakespeariani in particolar modo, è soprattutto, come indicato da Schoch, l'abbondanza di "soliloquies and set pieces rewritten as lyrics to familiar songs whether popular, operatic, or even minstrel" (2002:12). I monologhi pronunciati da Hamlet nel corso dell'ipotesto possono essere elencati come segue:

- I.ii.129-59 ("O that this too too sullied flesh would melt...");
- I.ii.255-8 ("My father's spirit - in arms! All is not well...");
- I.v.92-112 ("O all you host of heaven! O earth! What else?...");
- II.ii.544-601 ("O what a rogue and peasant slave am I...");
- III.i.56-88 ("To be or not to be, that is the question...");
- III.ii.379-90 ("Tis now the very witching time of night...");
- III.iii.73-96 ("Now might I do it pat, now a is a-praying...");
- IV.iv.32-66 ("How all occasions do inform against me...").<sup>5</sup>

Di questi otto originari monologhi di *Hamlet* se ne contano sei in *HT*, distribuiti tra il primo e il secondo atto. Per quanto detto sopra, non ci sorprenderà sapere che molti monologhi di questo *play* sono sostituiti da canzoni<sup>6</sup> intonate su motivi dell'epoca molto noti, le cui parole si pongono in atteggiamento canzonatorio rispetto ai contenuti dei veri soliloqui dell'ipotesto. Di fatto, di questi sei monologhi complessivi, tre si presentano sotto forma di canzoni e tre sono semplicemente enunciati; il celeberrimo "To be or not to be", di cui ci occuperemo in questa sede è, per esempio, intonato sulle note di "Here we go up, up, up", e rappresenta una parodia dell'originale: "When a man becomes tired of his life,/ The question is, 'to be, or not to be?'" (II.ii, 24).<sup>7</sup>

---

dialogici e pragmatici, piuttosto che alle norme puramente espositive generalmente realizzate nei testi narrativi veri e propri. L'espressione 'di secondo grado', invece, è chiaramente calcata sulle trattazioni di Genette riguardanti l'ipertesto, derivato da un precedente testo di riferimento detto, perciò, ipotesto.

<sup>5</sup> *Hamlet* è citato dall'Arden Edition, Jenkins ed., 1997 (1982).

<sup>6</sup> Proprio per questo anche *HT* seguì la legislazione corrente poiché, prima ancora di essere presentato a Covent Garden nel 1813 – o 1823 secondo Stanley Wells (Wells 1978b:xxi) –, quindi in uno dei teatri autorizzati della capitale, fu rappresentato in un teatro minore.

<sup>7</sup> Per tutti gli esempi di *HT* di cui farò menzione l'edizione di riferimento è Poole 1810, contenuta in Wells ed. 1978b, Vol. 1. Il numero dopo la virgola, qui e successivamente, indica la pagina (essendo i testi privi di numerazione dei versi).

## 2.2. “To be or not to be”: degradazione stilistica e defamiliarizzazione tematica del monologo

La scelta di privilegiare la funzione rivestita nel *burlesque* dai monologhi deriva dalla volontà di considerarne la struttura formale e contenutistica come paradigma esemplare della scrittura del burlesco in questione, ma anche di valutare, attraverso tale peculiare porzione drammatica, la progressione metateatrale che i *burlesques* shakespeariani conobbero in proiezione diacronica. A tale proposito segno un suggerimento di Carla Dente ed Edoardo Giovanni Carlotti che afferma:

Il meccanismo testuale di innesco del processo di abbassamento tematico più frequentemente usato [nel *burlesque*] è quello della produzione di un effetto di defamiliarizzazione, ottenuto con la trasformazione, prima stilistica e poi tematica, del soliloquio. (Dente e Carlotti 2001:339)

Per verificare in cosa consista questo effetto di defamiliarizzazione e dissonanza ho scelto di analizzare il soliloquio *par excellence*, il celebre “To be or not to be”, in ottica comparativa con gli altri due *plays* da me prescelti come campioni<sup>8</sup>. In *HT*, questo monologo diventa oggetto di una degradazione sia dei contenuti generali, che della propria intrinseca struttura stilistica. Esso è collocato nella prima scena del secondo atto, e si compone di quattro stanze di otto versi ciascuna con rima alternata e di una successione di versi ottonari, novenari e decasillabi che nulla hanno a che vedere con i pentametri giambici propri del *blank verse* shakespeariano. Quanto affermato da Walter Nash a proposito della duplice funzione assolta generalmente dalla rima e dal ritmo da essa prodotto, cioè il fatto che

we may regard them as merely decorative applications, providing [...] a lighting for the humour, or we may assign to them a more significant role as directive elements, features that organize the comedy and are essential to it. (1985:155)

vale anche in riferimento a questo monologo e alla più ampia scrittura burle-

---

<sup>8</sup> Nell'ipotesi questo monologo è collocato nella prima scena del centrale terzo atto, quello che, per buona parte della tradizione dei drammi shakespeariani, convoglia in un crescendo progressivo tutte le maglie del discorso drammatico fin lì dispiegate. Hamlet ha oramai attraversato diverse fasi introspettive, ha contemplato l'idea del suicidio (I.ii.131-2), si è sentito più di una volta “fool of nature” (I.iv.54), ovvero impotente di fronte ai numerosi “foul deeds” (I.iii.257) di cui egli è stato testimone, fino alla scoperta dell'ancora più “foul, strange and unnatural murder” (I.v.25) di Hamlet suo padre, ed è giunto infine alla ponderata consapevolezza di aver “lost all [his] mirth, [and] foregone all customs of exercises” (II.ii.295-7). “To be or not to be” è l'esternazione di una meditazione enigmatica ma non ipocrita, incoerente ma non priva di logica; è la proiezione di un pensiero grave e catartico insieme, religioso e filosofeggiante al contempo.



sca di cui esso costituisce un esempio. In primo luogo, come è vero che la rima e il ritmo “join words that have no association by sense but only by sound” (Fried 1988:84), anche in questo soliloquio molte delle rime utilizzate non sembrano rispondere alla necessità di collocare, a chiusura dell’unità sintattica, un lemma che completi la logicità semantica del periodo cui si riferisce, ma sono per lo più poste “as merely decorative applications” all’interno del discorso. Un primo caso è rappresentato dalla quartina seguente:

When his troubles too numerous grow,  
And he knows of no method to mend *them*,  
Had he best bear them tamely, or no?  
Or by stoutly opposing *them* end *them*? (*HT*, II.i, 24; corsivi miei)

in cui la triplice ripetizione del pronome ‘them’, una vera e propria rima identica, risponde a mere ragioni di omofonia, e nell’insieme appare macchinosa e pleonastica. Oppure si consideri l’estratto riportato qui di seguito:

Tis the doubt of our ending all *snugly*,  
That makes us with life thus dispute,  
Or who’d bear with a wife old and *ugly*,  
Or the length of a chancery suit? (*HT*, II.i, 24; corsivi miei)

dove la rima per l’avverbio “snugly” si ‘costruisce per decostruzione’ (dato che l’aggettivo “ugly” deriva, anche se solo foneticamente, dal primo lemma per sottrazione fonetica) in modo assolutamente non elaborato, poco ricercato, quasi esclusivamente ludico, semplicemente per provvedere un pretesto umoristico.

In altri passaggi invece, la scelta della rima appare ‘essenziale’ all’organizzazione interna del monologo stesso, funzionale alla ricerca di un vocabolo la cui immediatezza concettuale produca un’esemplificazione del ragionamento di Hamlet, e ne presenti il pensiero in maniera più semplice e diretta. Il confronto tra la stessa porzione di monologo nell’ipotesi e nell’ipotesi chiarirà quanto detto:

The undiscover’d country, from whose bourn  
No traveller returns, puzzles the will,  
And makes us rather bear those ills we have  
Than fly to others that we know not of? (*Hamlet*, III.i.79-82)  
Truly, death is a fine thing to talk of,  
But I’ll leave to men of more learning;  
For my own part, I’ve no wish to walk off,  
For I find there’s no chance of returning. (*HT*, II.i, 25)

In entrambi i casi Hamlet sta ordinando il proprio discorso attorno all’idea di co-

dardia dell'uomo che, piuttosto che affrontare "those ills [...] [he] know[s] not", preferisce attendere il naturale corso degli eventi. Ma si considerino le illocuzioni dichiarative contenute nella quartina dell'ipertesto, cioè: "But I'll leave to men of more learning" o "I've no wish to walk off"; l'atto linguistico complessivo, in questo caso, non solo afferma, ma assume connotazioni proairetiche (Elam 1988:162), poiché esprime la chiara intenzione di Hamlet non tanto di fare, quanto di non fare, di non voler "walk off", non bruciare le tappe del proprio destino. E la rima prescelta "learning"/"returning" non appare solo azzeccata, perché esemplificativa del pensiero di Hamlet dell'ipertesto, ma anche ironica, nell'alludere, con quei "men of more learning", proprio all'originario Hamlet che di fatto rimane invischiato nelle proprie elucubrazioni.

Se da un punto di vista stilistico si verifica una degradazione della strutturazione formale del monologo, in prospettiva contenutistica l'effetto generale ottenuto, sullo spettatore-lettore, è quello di defamiliarizzazione. I temi, per lo più aulici che il monologo shakespeariano veicola, sono degradati, nell'ipertesto, ad un livello di mera materialità. Come si evince dalla quartina seguente:

Or who would bear fardels, and take  
*Kicks, cuffs, frowns, and many an odd thing,*  
When he might his own quietus make,  
And end all his cares with a *bodkin?* (*HT*, II.i, 25; corsivi miei)

Il monologo di *HT* finisce per introdurre alcuni temi desunti dalla "sfera 'bassa' della realtà" (Dente e Carlotti 2001:339), come "kicks", "cuffs", "frowns" e "many an odd thing". L'isotopia del combattimento corpo a corpo allusa in tutti questi vocaboli, isotopia che raggiunge l'apice attraverso la focalizzazione sul "bodkin" come strumento di morte, stona con la profondità tragica dell'argomento che dovrebbe essere veicolato tramite il monologo stesso. Nell'insieme produce un risultato estraniante e testimonia la veridicità di quanto asserito da F. C. Burnard nel suo articolo "The Spirit of Burlesque", circa il fatto che questo genere tende a realizzare un passaggio "from the sublime to the ridiculous" (1888:167). L'interesse di questo monologo è quindi da ricercare nelle finalità comiche che l'autore Poole persegue attraverso esso ed i valori da esso trasmessi. La filosofia di cui tale monologo si fa portatore suscita, per la sua ilarità, il consenso dello spettatore-lettore, e la spensieratezza consigliata è degna di essere messa in evidenza:

After all 'tis the pleasantest way,  
To bear up as we can 'gainst our sorrow;  
And if things go not easy today,  
*Let us hope they'll go better tomorrow.* (*HT*, II.i, 25; corsivi miei)

3. HAMLET! THE RAVIN' PRINCE OF DENMARK!! OR THE BALTIC SWELL!!!  
AND THE DIVING BELLE!!!!

Nell'introduzione al quarto volume dell'antologia da lui stesso curata, Stanley Wells ricorda come

the Shakespeare burlesques of the 1850s were generally written for the professional theatre, and [...] the best of them treat the plays on which they are based with more freedom than their predecessors. The fourth phase [...] sees, in form, a still greater *slackening of the relationship between the burlesques and their originals*, [...], along with something of a return to the earliest burlesquers' practice of presenting their plays *for reading* rather than, or as well as, performance. (Wells 1978b:ix, corsivi miei).

*Hamlet! The Ravin' Prince of Denmark!! or The Baltic Swell!!! and The Diving Belle!!!!* (HRPD)<sup>9</sup> si colloca temporalmente proprio all'interno di questa quarta fase (1860-1882), delle cui peculiarità può essere considerato, tutto sommato, esemplare. Tanto per cominciare, si tratta di una *pièce* anonima apparsa nel 1866 che, come indicato dal titolo, era stata intesa come una "Burlesque Extravaganza Printed for Private Representation". Una *pièce* amatoriale, dunque, in tutta probabilità rappresentata a Natale, come indicato a chiusura del testo – "Merry Christmas comes but once a year" (III.iii, 138) –, nella quale permangono alcune caratteristiche di transgenericità, rappresentate dalla commistione delle sottocategorie della *extravaganza* e del *burlesque*, anch'esse indicate a livello peritestuale. Inoltre, ancora in accordo con la citazione di Wells di cui sopra, i numerosi esempi di 'plagio' da *HT* contenuti in *HRPD* dimostrano che quest'ultimo è un testo maggiormente indipendente dal suo ipotesto di 'primo grado', *Hamlet* di Shakespeare, di quanto non lo sia dal suo ipotesto di 'secondo grado' *HT* di John Poole. Similmente a Poole, per di più, l'anonimo autore di *HRPD* sembra aver ripreso la pratica, comune ai primi scrittori di burleschi, di realizzare un testo drammatico forse più adatto alla lettura che non alla rappresentazione, pratica, questa, evidenziata dalla lunghezza di tale *play* rispetto alla relativa concisione che caratterizza i *burlesques* suoi precursori. L'aspetto di maggior distinzione di *HRPD* da entrambi i suoi ipotesti, *Hamlet* e *HT*, è desumibile ancora a livello peritestuale dall'elenco delle *dramatis personae*, da cui è possibile ricavare la prosopografia o ritratto dei personaggi coinvolti e dare prova della maggior autonomia del loro statuto anagrafico e intertestuale. In prospettiva diegetica

In senso lato, inoltre, anche per quanto riguarda *HRPD* come era stato per *HT*, la ricostruzione della fabula corrisponde, in buona misura, a quella del suo ipotesto. Su tale fabula si evidenziano tuttavia anche numerosi adattamenti

---

<sup>9</sup> Tutti gli esempi estrapolati saranno tratti da *HRPD* 1866, contenuto in Wells ed. 1978b, Vol. 4.

ed elaborazioni di intreccio, non sommari né ellissi come nel caso di *HT*, ma espansioni dei nuclei drammatici presenti o vere e proprie aggiunte o estensioni che sortiscono l'effetto di un accumulo di catalisi, ovvero di elementi circostanziali inseriti a scopo puramente riempitivo, che provocano un generale rallentamento diegetico nell'azione di *HRPD* stessa.

### 3.1. "To be or not to be": degradazione stilistica, defamiliarizzazione tematica e metateatralità del monologo

Degli otto monologhi di cui *Hamlet* si compone se ne contano solo tre in *HRPD* e solo uno di questi è musicato. La loro importanza risiede nel fatto di dare prova della progressione metateatrale sperimentata da questo testo in rapporto al suo ipotesto di secondo livello, *HT*. "To be or not to be" di *HRPD* è il secondo monologo del *play*, collocato nell'atto centrale, esattamente a metà dell'intero svolgimento drammatico. Comprende una successione di distici a rima baciata (non alternata, a differenza dello stesso monologo presentato in *HT*) e strutturalmente si costruisce intervallando la citazione diretta di un verso del monologo di *Hamlet* con un verso per così dire 'burlesco', la cui tonalità ed i cui temi cozzano con l'elaborazione del verso e dei contenuti shakespeariani, come è evidente dalla stanza qui presentata:

'To be or not to be, that is the question,  
Oh dear! I'm suffering from the indigestion!  
'Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of oP - a paltry duffer;  
'Or to take arms, and by opposing end *them*' – (*HRPD*, II.ii, 107; corsivi miei)

Hamlet è colto in un momento di sofferenza che deriva da una cattiva digestione, e questo è un chiaro esempio di parodia raggiunta per accostamento incongruo di queste congetture beffarde alle tematiche elevate e ricercate – come la nobiltà d'animo o il concetto di libero arbitrio dell'uomo che può decidere del proprio destino – presenti nell'ipotesto di primo livello.

Lo studio dei versi successivi dimostra che la caratteristica lampante di questo soliloquio è quella di rimanere "deliberately unfinished", come anche Schoch ha notato, poiché di fatto "Hamlet manages to recite only a handful of Shakespeare's lines – interspersed with his own nonsensical images [...] – before giving up entirely with an all-inclusive 'et cetera'" (2002:67). L'uso della rima appare del tutto arbitrario: permane la non idonea e pleonastica ripetizione del pronome "them" e si evidenzia un ulteriore caso di costruzione della rima per sottrazione fonetica ("grub" - 'rub'), tanto che lo stesso Hamlet ammette:

*These rhymes are very poor, I can't amend them –  
To sleep away the pain of too much grub;  
'To sleep – perchance to dream – aye, there's the rub'.  
Than this no 'consummation' could be betterer,  
'For who would bear the whips and scorns', et cetera – (HRPD, II.ii, 107; corsivi miei)*

L'asserzione "I can't amend them", è indicativa del fatto che Hamlet non sa, in definitiva, parlare in *blank verse*, espediente questo che gli permetterebbe, in realtà, di sedare il processo di degradazione in cui il monologo stesso è caduto.

In conclusione "What overwhelms [Hamlet] is not the poetry itself but the *status* accorded to that poetry" (Schoch 2002:67, corsivi miei), come desumibile dalla stanza conclusiva:

I really can't go on, for people say  
This is the noblest passage of the play!  
*A truce to nonsense* – soft – these thoughts repress,  
I see the flutter of a female dress. (HRPD, II.ii, 107; corsivi miei)

Facendo dire ad Hamlet: "people say/ This is the noblest passage of the play!", l'anonimo autore di questo *play* dimostra di rendersi conto del fatto che il pubblico vittoriano continua a mostrare il proprio ossequio e, quasi paradossalmente, la propria ossessione rispetto al testo shakespeariano precursore. L'autoconsapevolezza che Hamlet raggiunge in questa affermazione prova il senso di inadeguatezza da questi avvertito nel riattualizzare "the noblest passage of the play!", e a un tempo evidenzia la caratteristica principale delle citazioni desunte dall'originario *Hamlet* di cui egli si serve: queste citazioni, "far from reinforcing Shakespeare's originary authority", sono preposte semmai "to foreground their own ambivalence" (Schoch 2002:66), rimanendo continuamente in bilico tra l'accenno ad una sovversione del testo originale ed una sua totale riabilitazione come modello a cui la pratica burlesca deve, casomai, attenersi. Inoltre, "in response to the oppressive familiarity of 'To be or not to be', an exasperated Hamlet refuses to quote it fully and accurately", concludendo: "I really can't go on". A ciò si aggiungano, inoltre, i casi di "interruption – and, finally, cessation – [which] are the burlesque's distinctive answer to the pressures induced by Shakespeare's canonicity" (Schoch 2002:67) e che rappresentano un aggiuntivo esempio di inversione, sia pure momentanea, della normatività shakespeariana.

Queste strategie provano che "To be or not to be" di HRPD presenta connotati inconfutabilmente metateatrali superiori a quelli considerati in relazione al medesimo soliloquio dell'ipotesto di secondo livello: *HT*. Tuttavia, la metateatralità è qui ravvisabile soprattutto nell'uso che Hamlet fa del linguaggio che è, di per sé, metalinguaggio perché "si presenta come oggetto del di-

scorso” (“These rhymes are very poor”) e perché “è una forma di linguaggio destinato a commentar[ne] un'altra” (Elam 1988:158).

#### 4. ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN DI WILLIAM SCHWENCK GILBERT

Per introdurre l'analisi di *Rosencrantz and Guildenstern: A Tragic Episode, in Three Tableaux, Founded on an Old Danish Legend* (R&G)<sup>10</sup> è opportuno riportare, in via del tutto preliminare, alcune commenti ad esso riferiti. Il primo, di Stanley Wells, suggerisce il fatto che tale *play* sia da considerare “perhaps the best of the Shakespeare *burlesques*” (1978a:397); questa prima citazione a sua volta si accorda ad una di Paul Cantor per il quale “Gilbert’s *Rosencrantz and Guildenstern* form a kind of peak in the range of *Hamlet* parodies” (Cantor ed., 1989:91-2) e una seconda di Wells, per cui “in *literary quality* it is better than most, if not all [its precursors]” (1978b:xviii). Anche se in differenti occasioni, come evidenziato dai commenti citati, Stanley Wells si appella a R&G denominandolo *burlesque*, rimane non spiegato il perché Gilbert si riferisca al proprio testo drammatico definendolo, nel sottotitolo, “a *tragic episode*”. Inoltre, un secondo elemento paradossale riscontrabile dalla lettura del sottotitolo del *play* in questione è l'esplicita (sia pure dissimulante) dichiarazione del fatto che tale “tragic episode [is] founded on an old Danish legend”, aspetto, questo, che sembra arrogarsi la pretesa di svincolare notevolmente R&G dal suo originario ipotesto, *Hamlet* di Shakespeare, alludendo semmai ad una sua diretta discendenza da una delle fonti shakespeariane, vale a dire la saga di Amleth descritta nella *Historia Danica* di Saxo Grammaticus. Per rispondere, anzitutto, al quesito paradossale che vede questo “tragic-episode” collocato al rango del genere burlesco basterà per ora notare che R&G è connotato, già a livello peritestuale, dall'accostamento di elementi ossimorici (in parte lievi, in parte seriosi) da subito inclusi nel riassunto fatto da Gilbert nel proprio “Argument” drammatico (p. 244), che a ben vedere giustificano la connotazione burlesca di questo stesso *play*. L’“Argument” di R&G è il seguente:

##### ARGUMENT

King Claudius, when a young man, wrote a five-act tragedy which was damned, and all reference to it forbidden under penalty of death. The King has a son – Hamlet – whose tendency to soliloquy has so alarmed his mother, Queen Gertrude, that she has sent for Rosencrantz and Guildenstern, to devise some Court revels for his entertainment. Rosencrantz is a former lover of Ophelia (to whom Hamlet is betrothed), and they lay their heads together to devise a plan by

---

<sup>10</sup> Tutti gli esempi estrapolati saranno tratti da R&G 1874/1891, contenuto in Wells ed. 1978b, Vol. 4.

*which Hamlet may be put out of the way. Some Court theatricals are in preparation. Ophelia and Rosencrantz persuade Hamlet to play his father's tragedy before the King and Court. Hamlet, who is unaware of the proscription, does so, and he is banished, and Rosencrantz happily united to Ophelia.* (Wells ed., 1978b, Vol. 4:244)

Da questa lettura peritestuale dell'argomento drammatico di *R&G* e considerando la volontaria dissimulazione attuata da Gilbert nel 'mascherare' la fonte primaria (*Hamlet*) del proprio ipertesto sotto le spoglie di 'an old Danish legend', affiora l'ipotesi preliminare per cui la natura del rapporto ipertestuale che collega appunto *Hamlet a R&G* sia ampiamente enigmatica. Questo archetipo si troverebbe a rappresentare, in definitiva, solo lo spunto, l'ossatura o impalcatura che regge questo stesso ipertesto – a fondamento del suo maggior grado di emancipazione ed in progressione ascendente anche rispetto agli altri due *burlesques* finora analizzati. L'analisi della funzione svolta dal monologo "To be or not to be" che seguirà rappresenta una ulteriore evidenza della commistione di elementi semi-seri nell'universo drammatico di *R&G*, della metateatralità caratterizzante questo *play*, e della sua progressiva emancipazione, manifestata in relazione ad *Hamlet* di Shakespeare, in progressione ascendente anzitutto rispetto agli altri due *burlesques* analizzati in questa sede: *HT* e *HRPD*.

#### 4.1. *IL monologo in Rosencrantz and Guildenstern: il 'pluriloquio' "To be or not to be" o l'interruzione del soliloquio*

HAMLET (*Really angry*) Gentlemen,  
It must be patent to the merest dunce  
*Three persons can't soliloquize at once!*  
(W. S. Gilbert, *R&G*)

Il 'monologo' presente in *R&G*, unico e neppure musicato, è l'ormai consueto "To be or not to be". In questo testo drammatico non vi è un solo componimento canoro, nonostante si sia già avuto modo di notare come questo aspetto sia paradossale, soprattutto in considerazione del fatto che il suo autore, Gilbert, sancì il proprio successo principalmente come librettista di operette musicate da Sir Arthur Sullivan, e solo in secondo piano come uomo di teatro vittoriano<sup>11</sup>. Che *R&G* non sia un libretto operatico, ma piuttosto un testo dalle discrete qualità letterarie è già stato appurato considerando *in primis* l'inclusione peritestuale di un 'argument' drammatico autografo dalle peculiarità visibilmente diegetiche, e poi analizzando alcune evidenze testuali la cui ac-

---

<sup>11</sup> Del resto, avendolo prima scritto per la lettura, Gilbert non aveva pensato a una messinscena con parti musicate, evidentemente.

cortezza drammatica rende questo testo ambiguo alla comprensione, e in ciò anche assolutamente metateatrale, dal momento che chiama in causa un maggiore sforzo interpretativo del proprio lettore-spettatore e una partecipazione dello stesso più profonda rispetto a quella richiesta negli altri due *burlesques*.

Le abilità di decodifica del testo attivate dallo spettatore-lettore raggiungono l'apice nella sequenza che dovrebbe vedere Hamlet come unico protagonista del soliloquio "To be or not to be", ma che di fatto trova compartecipi anche i due cortigiani Rosencrantz e Guildenstern, i quali contribuiscono alla realizzazione di un monologo che, invece, monologo non è, e che potrebbe più efficacemente essere definito 'pluriloquio'. Hamlet è descritto da sua madre Gertrude come afflitto da una "tendency to long soliloquy", e da Rosencrantz "As one o'erwhelmed with weight of anxious care" (II, p. 251). E sappiamo anche che è proprio per divertire Hamlet e distoglierlo da questa sua tendenza che Gertrude ha assoldato Rosencrantz e Guildenstern, affinché essi "devise such *revels* in our Court –/ Such antic schemes of *harmless merriment* –/ As shall abstract [Hamlet's] *meditative mind*/ From *sad employment*" (I, 247, corsivi miei). Sorpreso nell'atto di "Rump[ing] his hair and roll[ing] his glassy eyes", Gertrude esclama spaurita: "That means – he's going to soliloquize!", e subito dopo intima ai due compagni di

Anticipate his points,  
And follow out his arguments for him;  
Thus will you cut the ground from 'neath his feet  
And leave him *nought to say*. (*R&G*, 251; corsivi miei)

La sfida che la Regina vuole intraprendere con l'aiuto dei due 'merry knaves' non è, dunque, "to discern the cause of her son's erratic behaviour" ma lasciarlo senza "nought to say", "prevent[ing] him from soliloquizing" (Schoch 2002:68).

Infatti, non appena Hamlet si siede pesantemente su una sedia cominciando la sua tirata "To be – or not to be!", Rosencrantz immediatamente si sovrappone a lui dicendo:

Yes – that's the question –  
Whether he's *bravest* who will *cut his throat*  
Rather than suffer all. (*R&G*, 252, corsivi miei)

seguito da Guildenstern che ripete, echeggiando Rosencrantz: "Or suffer all/ Rather than cut his throat?". Questa battuta è un chiaro calco degli originari versi da *Hamlet* (in quell'occasione tutti pronunciati da Hamlet), ma presenta un abbassamento del registro linguistico e dello spessore semantico come sarà chiaro da un confronto diretto con essi:



HAMLET Whether 'tis nobler *in the mind* to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles  
And by opposing end them.  
(Hamlet, III.i.57-60; sottolineature e corsivi miei)

L'ipertesto materializza la sofferenza provata da Hamlet "in the mind" con l'atto feroce di colui che, volendo dimostrare non già la sua nobiltà d'animo ma il suo coraggio, "cut[s] his throat".

Hamlet, annoiato dall'intrusione non concordata di Rosencrantz e Guildenstern, la cui presenza a corte sembra essere da questi percepita come dato del tutto scontato (a dimostrazione del fatto che, qui nell'ipertesto, i due sono davvero cortigiani abituali di Elsinore e non lontani amici di infanzia di Hamlet), dopo aver loro intimato di "Go away", prosegue dicendo: "To die – to sleep", per essere però nuovamente interrotto come segue:

ROSENCRANTZ It's nothing more – Death is but sleep spun out –  
Why hesitate?  
GUILDENSTERN The only question is  
Between the choice of deaths, which death to choose. (*R&G*, 252)

L'intromissione di Rosencrantz sembra essere del tutto banale, perché consta di una considerazione spicciola, quella per cui la morte altro non è che sonno prolungato nel tempo, ma quella di Guildenstern è enormemente sadica. Infatti, concludendo con un sillogismo per cui, dovendo morire, l'unica questione valida è decidere quale morte scegliere tra le tante a disposizione, egli "*Offers a revolver*" a Hamlet, spronandolo al suicidio, come da indicazione didascalica, volendo in tal modo accelerare il piano della sua eliminazione per consentire l'unione di Rosencrantz e Ophelia.

Hamlet è colto dal terrore, sente il sangue "run cold", ordina nuovamente ai due furfanti di "Go away", riprende da ultimo la propria tiritera ("To sleep, perchance to –"), ma nulla può fare per evitare che Rosencrantz e Guildenstern lo interrompano nuovamente, incalzanti:

ROSENCRANTZ Dream  
That's very true. I never dream myself  
But Guildenstern dreams all night long out loud.  
GUILDENSTERN (*Coming down and kneeling*) – With blushes, sir, I do confess  
it true! (*R&G*, 252)

Quest'ultimo commento si allontana talmente tanto dall'essenza delle riflessioni di Hamlet (e a un tempo dal fulcro del soliloquio shakespeariano) da costringere lo stesso Hamlet ad intervenire per ricordare a quei "gentlemen" che

“This question [...] concerns me not”, prima di proseguire nella manifestazione del proprio pensiero: “For who would bear the whips and scorns of time” (p. 252).

Le sovrapposizioni vocali, il brusio sonoro, l’insensatezza semantica, la frammentarietà e idiozia dei ragionamenti di Rosencrantz e Guildenstern successivi a questa affermazione di Hamlet in finale di interazione è tale da consentire a Schoch di affermare, a buon conto, che questo che si è definito ‘pluriloquio’

features a sustained, elaborate use of comic misquotation which relies not only on inaccuracy and interruption, but also on omission, transposition, deferral, substitution, and literalization – in short, the full panoply of burlesque linguistic contortions. (2002:68)

Si osservi, infatti, la successione di battute ad accordate ai due cortigiani:

ROSENCRANTZ (*As guessing a riddle*) – *Who’d* bear the whips and scorns?  
Now, let me see.  
*Who’d bear* them, eh?  
GUILDENSTERN (*Same business*) – *Who’d* bear the *scorns* of time?  
ROSENCRANTZ (*Correcting him*) – The *whips* and scorns.  
GUILDENSTERN The whips and scorns, of course.  
(*Hamlet about to protest*)  
Don’t tell us – let us guess – the *whips* of time? (*R&G*, 253)

ed infine,

ROSENCRANTZ My lord, we do.  
We cannot tell *who* bears these whips and scorns: (*R&G*, 253)

Nella prospettiva di una caratterizzazione dei due personaggi, i turni appena riportati dimostrano la superiorità linguistica di Rosencrantz (di cui Guildenstern imita pensieri e formulazioni logiche, finendo per essere dal primo corretto senza pervenire ad alcuna deduzione valida); mentre da un punto di vista prettamente linguistico si assiste alla loro comune propensione alla frantumazione, degradazione e letteralizzazione della finezza del pensiero di Hamlet in una forma che nulla ha a che vedere con il soliloquio shakespeariano e che si è per questo definite col termine ‘pluriloquio’, coniando un sostantivo che ne evidenziasse qualità dialogiche, appunto. Di fatto, che Hamlet si renda conto della non convenzionalità del proprio monologo appare chiaro da come conclude l’interazione dialogica, affermando ciò che si è posto come *exergo* di questo sottoparagrafo, ossia che “Three persons can’t soliloquize at once!”.

#### 4.2. Effetto aporia

La successione di scambi che vede questi tre *characters* protagonisti esaspera ai massimi termini il grado di incertezza e indecisione che già caratterizzano il vero monologo shakespeariano, realizzando un effetto di aporia evidente. All'interruzione del soliloquio di Hamlet si accompagna, infatti, la cessazione del significato ultimo veicolato dal monologo stesso. La coerenza del pensiero shakespeariano si trova ad essere progressivamente annullata e la disposizione logica del ragionamento di Hamlet si confonde via via nel suo divenire nebuloso e irrisolto. Deciso a voler condurre a termine il proprio monologo senza che lo ascolti nessuno, Hamlet risolve di procedere nel proprio discorso sotto voce come indicato dalla didascalia: “*under his breath*” (R&G, 255). Rimanendo *onstage* egli si rende in tal modo visibile ma non udibile dall'*audience* e, più tardi, anche da Ophelia e Rosencrantz che, chiacchierando *downstage*, coprono con le loro voci il lieve parlare di Hamlet e si accorgono della sua presenza solo quando, interrompendo il loro dialogare, odono la conclusione del soliloquio, terminato dal principe con lo stesso verso finale dell'originale: “*And lose the name of action!*” (R&G, 255). Anche in questo caso si concretizza una sorta di aporia, poiché ciò che prevale sono, in vero, l'assenza del soliloquio, il suo silenzio, la sua traccia e irrisolutezza semantica. Come anche Schoch fa notare:

The audience thus intercepts Hamlet at the most frustrating moment possible: too late to have overheard anything but the last line of his immortal soliloquy, but not so late as to have missed it entirely. Gertrude's victory is complete. Hamlet truly has 'nothing to say', at least not to us. The suddenly audible last line betokens not the entire soliloquy but the 'nothing' which has passed before us. (2002:68)

L'aporia è davvero estrema: si traduce nell'impossibilità di esternazione delle meditazioni di Hamlet e di decifrazione di significati da parte del pubblico, accrescendo, *ipso facto*, l'effetto di ambiguità complessiva che connota R&G.

Ciò finisce per gettare ancora maggiore indeterminatezza su R&G tanto che il suo lettore non riesce ad afferrare in quale misura esso si stia facendo burle di Shakespeare e quanto, invece, stia facendo beffe di se stesso. Solo HRPD aveva anticipato l'ironia di R&G rendendo il suo “*To be or not to be*” tramite interruzioni e ripartenze inceppanti del pensiero di Hamlet, ed esprimendo un doppio giudizio su quello stesso monologo (in parte considerato come oggetto di riverenza da Hamlet e dal suo pubblico, in parte avvertito come opprimente). L'ipotesi di un atteggiamento irrisorio dell'autorità shakespeariana non è quindi da escludersi, in questo caso; e Schoch argomenta tale ipotesi in questi termini: “*Far from resanctifying the Shakespearean original through authoritative quotation, the burlesque uses comic misquotation to silence its original text in the actuality of performace*” (2002:68-9, corsivi miei).

Re&G sembra dichiararsi, in vero, surrogato di *Hamlet*: qui il monologo non si propone, infatti, di dare voce al testo originario ma di farlo emergere dai silenzi o di farne emergere i silenzi, quasi a voler implicare che nessuna autorità, neppure il culto idolatra del Bardo, deve rimanere indiscussa, suggerendo piuttosto una nuova visione della realtà.

5. *BURLESQUES* DA *HAMLET*: RIFLESSIONE SPECULARE O RIPRODUZIONE DEFORMATA DELL'IPOTESTO?

MRS. WIGAN I thought your aim was but to make us *laugh*.  
BURLESQUE Those who think so but understand me *half*.  
(J. R. Planché, *The Sensations of the Past Season*, 1863)

L'analisi del monologo "To be or not to be" dei tre *burlesques* qui considerati è stata condotta intendendo da un lato dare prova della loro progressione meta-teatrale in prospettiva diacronica, e dall'altro verificarne le strutture formali e contenutistiche che sono apparse, per di più, inizialmente demistificanti e dis-sacranti del monologo in sé, ma infine anche del testo drammatico in questione nella sua interezza. In definitiva, questa duplice direttiva di indagine tende a confermare ciò che Jane W. Stedman sostenne nell'articolo "Harlequin Hamlet; or, the Book, the Bard, and Victorian Burlesque", ovvero che tali *burlesques*, in accordo con l'intera tradizione del burlesco vittoriano, "looked for a contemporary objective correlative of Shakespeare's images, characters, and situations – preferably one as domestic, unpoetic, or anachronistic as possible" (Stedman 1976:1580), realizzando accostamenti di volta in volta ludici e genuinamente canzonatori, satirici o parodici nei confronti dell'originario *Hamlet*. Quindi pur essendo altro da Shakespeare, il *burlesque* si conforma alla normatività shakespeariana, finendo per ristabilirne, per un principio di riflessione speculare, le convenzioni e sostenerne l'autorevolezza. Nella maggior parte dei casi quella realizzata non è affatto una riproduzione deformata e distorta di *Hamlet*, quindi, ma piuttosto un adattamento dell'originale "to make Shakespeare speak across time, [...] for the only means of making [it] acceptable to a [...] Victorian audience [...] was to coarsen the playwright's refined *sensibilities*: to winnow the poet's corn into the clown's chaff" (Schoch 2002:66).

*Hamlet*, testo shakespeariano ritenuto sacro per antonomasia dal 'culto religioso' del Bardo è, dalla pratica teatrale vittoriana del *burlesque*, esplorato, posto al vaglio dello spirito, profanato, ma non per questo è rinnegato o privato del tutto della sua aureola di santità. E per quanto "religione e humour s[ia]no [...] incompatibili" (Kundera 2000:19), il riso sprigionato da ciascuno di questi tre burleschi esprime sempre ammirazione nei confronti del loro ipo-

testo e, apertamente, rimpianto per i tempi dorati in cui la purezza dell'arte shakespeariana dimorava sui palcoscenici londinesi, gettando sulla cultura teatrale inglese fama e onore. Dunque la tragedia *Hamlet* è da considerarsi come testamento non dogmatico né assiomatico, ma piuttosto testamento che si presta, con ironia e senza sentirsi tradito, alle alterazioni canzonatorie apportate su di esso dal genere *burlesque*, che si rende interprete dei difetti di *humour* di *Hamlet*, e non tale da reiterare le sue peculiarità tragiche.

Nell'attuare un ribaltamento dell'idolatria mostrata nei confronti dell'autorità drammatica shakespeariana il *burlesque* si configura, per lo più, come una sorta di 'specchio' che rinvia sull'asse esterno l'immagine non completamente opposta, ma piuttosto simmetricamente inversa, dei drammi da cui trae origine. Infatti, lo specchio è di per sé uno strumento ingannatore, non solo perché invia un'immagine riflessa, e quindi mai la realtà *tout-court*, ma soprattutto perché, a seconda del fatto che sia concavo, convesso, piano o inclinato, "può [...] deforma[re], o ancora mostra[re] cose che in realtà non esistono" o, al contrario, "non riflette[re] cose che invece ci sono" (Bandini e Baroncelli a cura di, 1984:75). Così, se davvero di specchio si tratta, il *burlesque* sarà più propriamente da intendersi come "specchio deformante" (Eco 1995:26) dato che, simmetricamente (anche) a quanto avevo anticipato nell'introduzione,

the 'legitimate employment' of the burlesque was to 'hold the *mirror* up, not to Nature, but to such *distortion of Nature*' in order that those very distortions be rectified; that Shakespeare be returned to himself, whole and unblemished. (Schoch 2002:4)

La natura del fenomeno teatrale inglese del *burlesque* vittoriano è profondamente ambivalente, spesso deformante dei propri ipotesti, sempre polifonica e costantemente dialogica. Nell'irridere, infatti, l'autorità costituita (gli originari testi shakespeariani nello specifico) il testo comico rappresentato dal burlesco vuole svelare le scorrettezze, le manchevolezze e la corruzione che necessariamente si aggirano attorno a tale autorità. Nel fare ciò, il *burlesque* si esime dal compito di radicare nuovi precetti o dogmi prestabiliti presso il proprio pubblico, intendendo svelare piuttosto l'altra faccia della medaglia, il risvolto delle precedenti verità assiomatiche (che poi finisce per trasgredire), fornire *inputs* di riflessione autocosciente, affidando, da ultimo, al proprio spettatore-lettore l'effettivo compito ermeneutico e interpretativo, e anche la valutazione di una concreta adattabilità sociale della nuova realtà teatrale da esso proposta.

La pluridiscorsività che caratterizza il *burlesque* finisce per superare "il concetto di genere per affermare la positività di un confronto tra generi, scritture e linguaggi diversi" (Dente 1992:165). "[B]urlesque is wine", afferma Clinton-Baddeley (1973:4), perché il riso da esso prodotto è sempre esplosivo (pur nelle varie gradazioni comico-umoristiche), e non è mai banale né insulso. Un briciolo di ragionevolezza, deve essere necessariamente presente nel *burlesque*,

poiché il *wit* da esso sprigionato non è mai sterile o passivo. Il suo essere “a regular knife-edge of good judgement” (Clinton-Baddeley 1973:10) induce l'*audience* alla riflessione ironica e ad una comprensione arguta dei valori diffusi dal burlesco stesso.

Lo studio di questa complessa e versatile pratica teatrale non può, comunque, ritenersi pienamente conclusa. Il campione di testi analizzati in questa sede è limitato rispetto al numero di travestimenti burleschi (di matrice shakespeariana o meno) prodotti durante il lungo regno della regina Vittoria, e le implicazioni ricavabili da uno studio ulteriore appaiono troppo preziose per arrestare interamente questa analisi. Per ora, certo, ci si accontenterà di fare almeno quanto suggerito da Stanley Wells, che a proposito dei *burlesques* da lui stesso scelti e raccolti afferma:

They need to be read with an open mind, with a sense of the social occasion that their authors were trying to create. Then, with a little imagination, we may hear the far-off laughter of their original audience, and, perhaps, share some of their pleasure. (Wells 1978b:xxiii)

#### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Anon. (1866), *Hamlet! The Ravin' Prince of Denmark!! or The Baltic Swell!!! and The Diving Belle!!!! A Burlesque Extravaganza Printed for Private Representation*, London, Reid and Preston (ora in Wells ed., 1978, Vol. 4: 75-140).
- Gilbert, William Schwenck (1874), *Rosencrantz and Guildenstern. A Tragic Episode, in Three Tableaux, Founded on an Old Danish Legend*, in *Original Plays: Third Series 1895* (ora in Wells ed., 1978, Vol. 4: 243-62).
- Poole, John (1810), *Hamlet Travestie in Three Acts with Burlesque Annotations*, London, Thomas Hailes Lacy (ora in Wells ed., 1978, Vol. 1: 3-69).
- Shakespeare, William, *Hamlet*, H. Jenkins ed., (1997), London, Methuen.
- Wells, S. (ed., 1978), *Nineteenth Century Shakespeare Burlesques*, 5 Vols., London, Diploma Press.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AA. VV. (1986), *Interazione, dialogo, convenzioni. Il caso del testo drammatico*, Bologna, CLUEB.
- Art. 22. (1810), “Hamlet Travestie; in three Acts, with Annotations by Dr. Johnson, and Geo. Steevens, Esq. and other Commentators”, *The Monthly Review* (1810): 325-6.
- Banham, M. (2000), *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Burnard, F.C. (1888), “The Spirit of Burlesque”, *Universal Review* 2 (1888): 167-77.
- Caliumi, G. (a cura di, 1992), *Shakespeare e la sua eredità*, Parma, Edizioni Zara.

- Clinton-Baddeley, V. C. (1973), *The Burlesque Tradition in English Theatre after 1660*, London, Methuen.
- Culler, J. (ed., 1988), *On Puns*, Oxford, Basil Blackwell.
- Davenport Adams, W. H. (1891), *A Book of Burlesque. Sketches of English Stage Travesty and Parody*, London, Henry & Co.
- Dente, C. (1992), “Burlesques da Hamlet: natura, funzione e senso di un atteggiamento metateatrale”, in Caliumi (a cura di) 1992: 157-65.
- Dente, C. e E. G. Carlotti (2001), “Shakespeare, Hamlet e l'Ottocento”, in A. Grilli e A. Simon (a cura di) 2001: 323-47.
- Dodd, W. (1986), “Parametri per l'analisi del dialogo nel testo drammatico”, in AA. VV. 1986.: 29-48.
- Elam, K (1988), *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino.
- Foulkes, R. (1986), *Shakespeare and The Victorian Stage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fried, D. (1988), “Rhymed Puns”, in Culler (ed.,) 1988: 83-99.
- Genette, G. (1982, trad. it. 1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- Grilli, A. e A. Simon (a cura di, 2001), *L'officina del teatro europeo*, 2 Voll., Vol. 1 “Performance e teatro di parola”, Pisa, Edizioni Plus.
- Hutcheon, L. (1985), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Methuen.
- Moody, J. (2000), *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Nash, W. (1985), *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*, London, Longman.
- Poole, J. (1810), “Preface to the First Edition – 1810”, in Wells ed., 1978, Vol. 1: 5-7.
- Schoch, R. W. (2002), *Not Shakespeare. Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Schoch, R. W. (2003), “Introduction”, in Schoch (ed.,) 2003: xi-xli.
- Schoch, R. W. (ed., 2003), *Victorian Theatrical Burlesques*, London, Ashgate Publishing Limited.
- Stedman, J. W. (1976), “Harlequin Hamlet; or, the Book, the Bard, and Victorian Burlesque”, in *Proceeding of the Sixth National Convention of the Popular Culture Association*, 22-24 April 1976: 1575-85.
- Wells, S. (1978a), “The Other Shakespeare”, *The Listener*, 28 September 1978: 397-9.
- Wells, S. (1978b), “Introduction”, in Wells (ed., 1978), Vol. 4: ix-xxv.
- Wells, S. (ed., 1978), *Nineteenth Century Shakespeare Burlesques*, 5 Vols., London, Diploma Press.